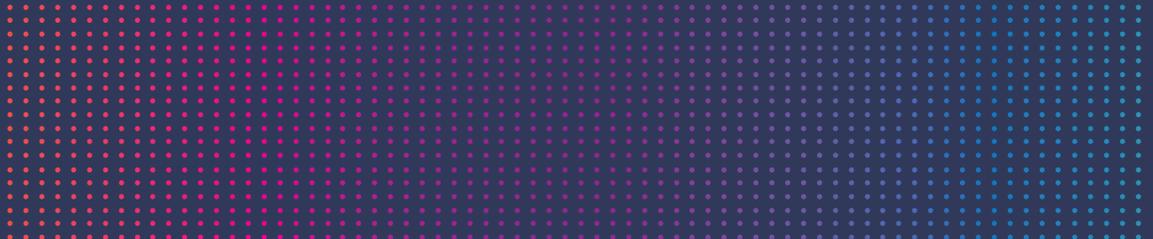




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





# ESTUDIO DE CARACTERIZACIÓN NACIONAL DE ORQUESTAS NO DOCTAS

INFORME FINAL

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio  
Febrero, 2019



© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

**Estudio de caracterización nacional de orquestas no doctas**  
**Informe final**

Estudio a cargo de  
Departamento de Estudios

Ejecución  
ASIDES Ltda.

¿Cómo citar este estudio?

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). *Estudio de caracterización nacional de orquestas no doctas*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de [www.observatorio.cultura.gob.cl/](http://www.observatorio.cultura.gob.cl/)

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

[www.observatorio.cultura.gob.cl/](http://www.observatorio.cultura.gob.cl/)

## CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	5
I. INTRODUCCIÓN .....	7
1. OBJETIVOS .....	7
a. Objetivo general .....	7
b. Objetivos específicos .....	7
2. METODOLOGÍA .....	7
a. Técnicas de recolección de información .....	9
b. Muestra .....	10
c. Estrategias de coordinación.....	15
d. Operacionalización .....	16
3. ANÁLISIS .....	18
a. Información cuantitativa.....	18
b. Información cualitativa .....	18
c. Análisis combinado: Triangulación de información .....	19
II. ORQUESTAS NO DOCTAS, CONCEPTUALIZACIÓN Y ANTECEDENTES .....	20
1. ÉLITE Y MARGINALIDAD: SALONES Y CHINGANAS .....	20
2. EL APORTE SUBURBANO DE LA CHINGANA.....	22
3. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y CAMBIOS CULTURALES.....	23
4. CARACTERIZACIÓN DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS.....	25
a. Orquestas bailables .....	26
b. Orquestas de tradición latinoamericanista .....	31
c. Orquestas con sensibilidad globalizada.....	35
d. Orquesta performática o ritual .....	38
5. ¿OTRO TIPO DE ORQUESTA NO DOCTA? .....	41
6. ALGUNAS REFLEXIONES .....	42
III. LAS ORQUESTAS NO DOCTAS EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONALES .....	44
1. DOCUMENTOS DE POLÍTICA CULTURAL.....	45
a. <i>Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010</i> .....	45
b. <i>Política Cultural 2011-2016</i> .....	46
c. <i>Política Nacional de Cultura 2017-2022</i> .....	49
d. <i>Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010</i> .....	50
e. <i>Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022</i> .....	54
2. OPERACIONALIZACIÓN DE LOS PRINCIPIOS DE POLÍTICA CULTURAL RELATIVOS A LAS ORQUESTAS.....	55
a. Fondo de Fomento de la Música Nacional, Línea de Coros, Orquestas y Bandas Instrumentales .....	56

b. Línea de Fomento a la Música Nacional de Raíz Folklórica y de Pueblos Originarios .....	56
c. Convenios directos con orquestas profesionales .....	57
3. POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO A LAS ORQUESTAS NO DOCTAS .....	59
IV. CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS .....	60
V. CARACTERIZACIÓN MUSICAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS .....	63
1. CARACTERIZACIÓN ESTILÍSTICA DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS.....	63
a. Géneros musicales .....	63
b. Familias de instrumentos en orquestas no doctas .....	67
c. Número mensual de ensayos.....	69
d. Selección de repertorio .....	70
e. Cantidad de presentaciones.....	71
2. COMPOSICIÓN HUMANA DE ORQUESTAS NO DOCTAS .....	74
3. PROFESIONALIZACIÓN DE LA ORQUESTA NO DOCTA.....	79
VI. GESTIÓN ADMINISTRATIVA DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS .....	84
1. ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL .....	84
a. Antigüedad de la orquesta.....	84
b. Personalidad jurídica .....	86
c. Delimitación de cargos.....	88
2. POLÍTICAS Y PROCEDIMIENTOS DE PLANIFICACIÓN .....	89
a. Estrategias de gestión administrativa de la orquesta .....	89
b. Condiciones laborales de miembros y equipo de trabajo de orquestas .....	91
3. GESTIÓN DE RECURSOS.....	93
a. Actividades de perfeccionamiento o capacitación laboral.....	93
b. Captación de músicos y procesos de reclutamiento del personal .....	95
c. Remuneraciones.....	96
d. Fuentes de financiamiento.....	97
e. Principales gastos.....	101
VII. EL CAMPO MUSICAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS.....	104
1. FASE DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN.....	104
a. Formación especializada en orquestas no doctas.....	106
b. El rol docente del músico de orquestas no doctas.....	106
2. FASE DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN .....	107
a. El músico participa de distintos proyectos musicales .....	108
3. FASE DE EDICIÓN Y PROMOCIÓN .....	109
4. FASE DE DIFUSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CIRCULACIÓN .....	115
a. Salas y espacios de conciertos .....	116
b. Festivales y fiestas costumbristas .....	120

c. <i>Booking y managment</i> .....	124
d. Medios de difusión.....	125
e. Actores transversales .....	128
VIII. IMAGINARIOS SOCIALES EN TORNO A ORQUESTAS NO DOCTAS .....	133
1. CONCEPTUALIZACIÓN RESPECTO A LAS ORQUESTAS NO DOCTAS.....	133
2. VALORACIÓN DE LA SITUACIÓN LABORAL ACTUAL.....	135
3. SATISFACCIÓN RESPECTO A LA SITUACIÓN DE LA ORQUESTA.....	136
4. HITOS EN LA HISTORIA DE LA ORQUESTA .....	137
5. EXPECTATIVAS RESPECTO A LA ORQUESTA.....	138
6. PRINCIPALES DIFICULTADES PARA EL DESARROLLO Y GESTIÓN .....	140
7. PRINCIPALES APORTES DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS.....	141
IX. CONCLUSIONES.....	149
1. TENDENCIAS GENERALES.....	149
2. RECOMENDACIONES.....	153
X. BIBLIOGRAFÍA.....	155
XI. ANEXOS.....	158
1. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN: CUESTIONARIO ENCUESTA ORQUESTAS NO DOCTAS.....	158
2. INSTRUMENTOS CUALITATIVOS.....	167
Pauta entrevista Coordinador Orquesta.....	167
Pauta Entrevista Grupal miembros orquestas.....	170
Pauta Entrevista Agentes Clave y Expertos.....	171
Entrevistas a encargados(as) de fomento Seremi de Cultura .....	172

## PRESENTACIÓN

El presente documento contiene el Informe Final, producto que integra el trabajo resultante del *Estudio de caracterización nacional de orquestas no doctas*, realizado por Asides para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, cuyo objetivo general es caracterizar el estado actual de las orquestas no doctas existentes en Chile para la obtención de información estratégica que permita sustentar la adopción de una política pública de apoyo a estas entidades.

Este estudio de caracterización de orquestas no doctas surge de la necesidad de conocer el panorama actual respecto a estas. Si bien la literatura es más abultada en cuanto a orquestas doctas, lo mismo la generación de información institucional a nivel nacional, resulta necesario conocer el desarrollo de las orquestas no doctas para eventualmente considerar sus necesidades en distintos programas y acciones que se ejecutan desde la Secretaría Ejecutiva de la Música.

A modo de conceptualización, se entiende para el estudio:

- Orquestas: agrupaciones musicales que cumplan con lo siguiente: mínimo 13 músicos estables, mayores de 18 años; mínimo 12 presentaciones anuales; mínimo 3 años de funcionamiento con al menos 12 presentaciones anuales.
- Orquestas no doctas: aquellas que cumplan uno o ambos de los siguientes requisitos: orquestas cuyo repertorio sea principalmente de música popular y música de raíz folclórica y de pueblos originarios (todo aquel género musical que no sea docto); orquestas cuya orgánica instrumental sea principalmente del ámbito popular y de la música de raíz folclórica y de pueblos originarios.

Debido a que ciertos criterios considerados en esta conceptualización solo se pueden identificar como resultados del estudio (cantidad de presentaciones anuales, años de funcionamiento), la definición operativa considerada para desarrollar el estudio se basa en el criterio musical en relación al repertorio musical o a la orgánica instrumental de las agrupaciones; es decir, se considerarán aquellas orquestas de 13 o más integrantes que tengan un repertorio de música popular y música de raíz folclórica y de pueblos originarios o que presenten una orgánica instrumental del ámbito popular y de la música de raíz folclórica y de pueblos originarios.

El presente informe se organiza del siguiente modo. Un primer capítulo contiene la presentación del estudio, en cuanto a sus objetivos, metodología y técnicas de análisis. Un segundo punto aborda la conceptualización y antecedentes de las orquestas no doctas, avanzando en una propuesta de caracterización de estas agrupaciones. Un



tercer acápite aborda las políticas públicas emanadas de la institucionalidad cultural, en vinculación con las orquestas. Luego, un cuarto apartado da cuenta de una descripción general de las orquestas no doctas. El capítulo siguiente aborda una caracterización de las orquestas no doctas, desde el plano musical; mientras que el capítulo VI lo hace desde el plano de la gestión administrativa de estas agrupaciones. Posteriormente, se detalla el campo musical de las orquestas no doctas en relación a las fases de educación, formación e investigación; de creación y producción; de edición y promoción, así como de difusión, distribución y circulación. El siguiente apartado presenta los imaginarios sociales en torno a las orquestas no doctas. Finalmente, se expone un capítulo que contiene las principales conclusiones y recomendaciones. El documento concluye con un anexo en que se presentan los instrumentos de recolección de información utilizados en el estudio.

# I. INTRODUCCIÓN

## 1. OBJETIVOS

### a. Objetivo general

Caracterizar el estado actual de las orquestas no doctas existentes en Chile para la obtención de información estratégica que permita sustentar la adopción de una política pública de apoyo a estas entidades.

### b. Objetivos específicos

- Caracterizar los modelos de gestión de las orquestas no doctas, considerando variables de carácter administrativo, laboral, de organización del trabajo musical, entre otras.
- Identificar fortalezas y debilidades de funcionamiento de las orquestas no doctas, así como necesidades que ameriten el apoyo por parte de la institucionalidad cultural.
- Generar recomendaciones para la posible implementación de una política pública de apoyo a estas orquestas.

## 2. METODOLOGÍA

El diseño metodológico que guía el estudio se basa en la triangulación de información, a partir de un diseño metodológico mixto que integra el uso de la metodología cualitativa, en combinación con el análisis de la información cuantitativa.

La metodología cuantitativa, es aquella que permite examinar los datos de manera numérica, especialmente en el campo de la estadística. Para que exista metodología cuantitativa se requiere que entre los elementos del problema de investigación exista una relación cuya naturaleza sea lineal, por lo que se vale del método hipotético deductivo para establecer causalidades. Se busca que haya claridad entre los elementos del problema de investigación que conforman el problema, que sea posible definirlo, limitarlos y saber exactamente donde se inicia el problema, en cual dirección va y qué tipo de incidencia existe entre sus elementos (Bericat, 1998).

Los elementos constituidos por un problema, de investigación lineal, se denominan: variables, relación entre variables y unidad de observación. Edelmira G. La Rosa (1995)

plantea que para que exista metodología cuantitativa debe haber claridad entre los elementos de investigación desde donde se inicia hasta donde termina, por lo que el abordaje de los datos es estático, se le asigna significado numérico. El abordaje de los datos cuantitativos es estadístico, hace demostraciones con los aspectos separados de su todo, a los que se asigna significado numérico y hace inferencias. Bajo el método cuantitativo, la objetividad es la única forma de alcanzar el conocimiento, por lo que utiliza la medición exhaustiva y controlada, intentando buscar la certeza del mismo.

La metodología cualitativa, por su parte, como indica su propia denominación, tiene como objetivo la descripción de las cualidades de un fenómeno. Busca un concepto que pueda abarcar una parte de la realidad. No se trata de probar o de medir en qué grado una cierta cualidad se encuentra en un cierto acontecimiento dado, sino de descubrir tantas cualidades como sea posible. Como señala Ruiz Olabúenaga, “los métodos cualitativos son los que enfatizan conocer la realidad desde una perspectiva de *insider*, de captar el significado particular que a cada hecho atribuye su propio protagonista, y de contemplar estos elementos como piezas de un conjunto sistemática” (2012, p. 17).

En investigaciones se debe hablar de entendimiento en profundidad en lugar de exactitud: se trata de obtener un entendimiento lo más profundo posible. La investigación cualitativa es inductiva y tiene una perspectiva holística, esto refiere a que considera el fenómeno como un todo (Krausse, 1995). Este tipo de investigaciones hacen énfasis en la validez de los estudios a través de la proximidad a la realidad empírica que brinda esta metodología, a su vez se pueden incorporar hallazgos que no se habían previsto. Los investigadores cualitativos participan en la investigación a través de la interacción con los sujetos que estudian, analizan y comprenden a los sujetos y fenómenos desde la perspectiva de los dos últimos.

El uso combinado de estas técnicas enriquece la comprensión de los fenómenos sociales, a partir de la retroalimentación de las potencialidades y de la compensación de las debilidades de cada uno de los métodos (Ruiz Olabúenaga, 2003). Asimismo, la utilización de enfoques metodológicos complementarios, permite aumentar la confiabilidad (validez externa) de los datos, enriquecer las conclusiones y brindar mayor precisión a los resultados obtenidos, por medio del contraste empírico de la información obtenida a través de diversos instrumentos.

En este caso, se optó por el uso combinado de técnicas, considerando como instrumentos de recolección de datos las entrevistas, individuales y grupales, con el análisis integrado de información provista por un cuestionario cuantitativo, en complemento con una primera fase de revisión bibliográfica y de información secundaria.

A continuación, se presentan las distintas estrategias utilizadas para la recopilación de la información y la muestra utilizada en el estudio.

## **a. Técnicas de recolección de información**

### **i. Revisión bibliográfica y de información secundaria**

Se realizó una primera aproximación mediante la revisión de fuentes secundarias consistente en datos relevantes, así como revisión bibliográfica. La revisión de bibliografía se centró, por una parte, en brindar un marco de antecedentes y conceptualización histórica respecto al origen de las orquestas no doctas en nuestro país, así como en su caracterización a partir de una tipología resultante tanto de la información disponible en la literatura académica respecto a la temática, como a partir de los resultados provenientes del estudio. Esta fase permitió la elaboración del segundo apartado del presente informe. Por otra parte, la sistematización y análisis de información secundaria permitió comprender el campo de la música a nivel nacional, como un marco referencial para situar el contexto en que las orquestas no doctas se desenvuelven.

### **ii. Entrevistas**

Se realizó un levantamiento de información primaria a partir de entrevistas tanto con actores claves y expertos, como con coordinadores de orquestas no doctas e integrantes de estas.

La entrevista en profundidad puede definirse como una técnica social basada en la comunicación presencial (cara a cara) entre el investigador/entrevistador y el individuo entrevistado, entre los cuales se establece una relación de conocimiento dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable (Gaínza, 2006 en Canales, 2006). A través de esta técnica se espera captar y acceder a la información verbal que exprese las maneras de ver, pensar y sentir de los propios entrevistados que participan de esta interacción regulada por preguntas abiertas y respuestas libres. Las entrevistas fueron semiestructuradas, es decir, se utilizó una pauta de preguntas para abrir el diálogo con el entrevistado, pero con flexibilidad frente a temas emergentes surgidos en la conversación. Las entrevistas realizadas en el marco de la investigación fueron registradas en audio y posteriormente fueron transcritas para su análisis. Las pautas de entrevistas pueden encontrarse en los Anexos.

### **iii. Cuestionario**

Se aplicó un cuestionario en línea a los coordinadores de orquestas. El cuestionario se

alojó en la plataforma Survey Monkey,<sup>1</sup> y mediante invitaciones a sus correos electrónicos o un link de acceso se compartió y solicitó la respuesta de la encuesta a la totalidad de agrupaciones orquestales identificadas.

La calidad de los datos de una investigación cuantitativa depende principalmente del instrumento por medio del cual se recoja la información. Así, luego de un proceso de operacionalización, el cuestionario es el instrumento más común que permite traducir la información de la realidad a medidas cuantificables (Asún, 2006; en Canales, 2006). Este, se define como un dispositivo de investigación cuantitativo que consiste en un conjunto de preguntas aplicado a un sujeto. El objetivo principal de un cuestionario es “medir el grado o la forma en que los sujetos encuestados poseen determinadas variables o conceptos de interés (sus opiniones, creencias, conductas que recuerdan haber realizado, características demográficas, etc.)” (Asún, 2006; en, Canales, 2006, p. 67).

## **b. Muestra**

A continuación, se presenta la muestra considerada para recolección de información, en su fase cualitativa y cuantitativa.

### **i. Cualitativa**

Se aplicaron los instrumentos de recolección de información a la siguiente muestra:

- Entrevistas a agentes clave: Se realizaron seis entrevistas a los siguientes agentes clave:
  - María Cecilia Cortés Orellana, encargada de Fomento a la Cultura y las Artes, Seremi Regional Culturas Artes y Patrimonio, región de Coquimbo. Experiencia de trabajo en una de las regiones con mayor cantidad de agrupaciones identificadas.
  - Carla Arias, directora de los sellos Quemasucabeza y Armónica. Conocimiento respecto a nuevas sonoridades musicales.
  - Manuel Vilches Parodi, periodista musical, magíster en Musicología. Su experiencia se concentra en la música popular chilena de los 50-80, periodo histórico relevante para la formación de agrupaciones de música popular.

---

<sup>1</sup> Esta es una herramienta para la aplicación de encuestas en línea, a partir de una interfaz sencilla que permite al usuario avanzado en la utilización de plataformas web elaborar, aplicar y administrar diversos tipos de encuestas. Las respuestas se alojan en los servidores del sitio, y posteriormente la información se recopila como una base de SPSS, para el posterior análisis por parte del equipo profesional. La facilidad y amabilidad de la plataforma permite responder de buen modo.

- Marisol García, periodista musical con amplio conocimiento de agrupaciones, trayectorias, flujos e influjos de música popular en Chile.
  - Andrés Pérez, compositor, director de orquestas y productor musical. Miembro del Consejo de la SCD, ha investigado sobre las orquestas del estilo musical que interpreta, y publicado libros especializados en los repertorios históricos de las orquestas populares a nivel nacional.
  - René Calderón, músico, pianista y director de orquesta chileno. Consejero de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional, investigador y académico.
- Entrevistas individuales a coordinadores de orquestas: Se realizaron 29 entrevistas individuales a coordinadores de orquestas o cargo similar. Como criterios muestrales se consideró la distribución en las cuatro macrozonas del país, en particular, en siete regiones, buscando brindar mayor representatividad a la muestra. Asimismo, el muestreo teórico apuntó a lograr una distribución de casos descentralizada, con más del 50% de los casos fuera de la región Metropolitana.
- Entrevistas grupales a miembros de las orquestas: Se realizaron 11 entrevistas con miembros de las orquestas no doctas o representantes del equipo de apoyo. Los criterios muestrales siguieron las mismas pautas que en el caso de las entrevistas individuales, procurando además que las entrevistas a miembros del equipo se realizaran en las agrupaciones en que sus coordinadores ya hubiesen sido entrevistados de modo individual, para facilitar la logística y coordinaciones. Cinco de estas fueron realizadas en la región Metropolitana, y el resto en cuatro regiones.

La distribución de los casos fue la siguiente:

Tabla 1. Distribución de la muestra cualitativa

Instrumento	Macrozona							Total
	Norte		Centro		Sur		Sur Austral	
	Antofagasta	Coquimbo	Valparaíso	Metropolitana	Biobío	Los Lagos	Magallanes	
Entrevistas a agentes clave		1		5				6
Entrevistas a coordinadores de orquestas	4	2	2	11	4	4	2	29

Entrevistas grupales a miembros de orquestas	2		1	5	1	2		11
--	---	--	---	---	---	---	--	----

## ii. Cuantitativa

La fase cuantitativa consideró el envío del cuestionario a la totalidad de orquestas identificadas durante una primera etapa de catastro de agrupaciones. De este modo, no existió la selección de una muestra como tal, sino que se envió el cuestionario digital al marco muestral elaborado, consistente en todas las agrupaciones con correo electrónico o fono de contacto.

Para la recopilación de esta información se desarrolló entonces un proceso en dos etapas, comprendiendo lo siguiente.

- Etapa 1: Identificación de universo y marco muestral de orquestas no doctas.
  - Revisión de información secundaria para identificar el universo de orquestas existentes para la aplicación del cuestionario y selección de la muestra cualitativa.
  - Cabe consignar que, mediante acuerdo con la contraparte, y dado que el perfil de orquestas no doctas de interés del estudio solo podía ser conocido una vez respondida la encuesta (respecto a cantidad de integrantes, o cantidad de presentaciones, entre otros) se decidió considerar como universo a las agrupaciones orquestales de siete o más integrantes, que cumpliesen con el criterio asociado al repertorio, para esta primera etapa.
  - La revisión de información secundaria se realizó del siguiente modo:
    - \* Sistematización de información de orquestas entregada por contraparte.
    - \* Búsqueda web de orquestas o agrupaciones de composición orquestal.
    - \* Búsqueda en redes sociales de orquestas o agrupaciones de composición orquestal.
    - \* Búsqueda de datos de contacto de orquestas o agrupaciones de composición orquestal.
    - \* Elaboración de base de datos.

La base de datos elaborada permitió, en su versión final, identificar la siguiente cantidad de orquestas por región.

Tabla 2. Orquestas identificadas

Región	Orquestas identificadas	Con contacto	Sin contacto
Arica y Parinacota	21	20	1
Tarapacá	13	13	0
Antofagasta	14	13	1
Atacama	10	10	0
Coquimbo	49	41	8
Valparaíso	48	23	25
Metropolitana	76	70	6
O'Higgins	15	13	2
Maule	34	34	0
Ñuble	4	3	1
Biobío	38	35	3
Araucanía	9	8	1
Los Ríos	13	13	0
Los Lagos	10	7	3
Aysén	7	6	1
Magallanes	10	7	3
Total	371	316	55

– Etapa 2: Contacto y seguimiento de orquestas no doctas

Esta etapa constituyó la fase central del trabajo de campo, iniciándose con la toma de contacto de las orquestas y coordinación para aplicación de la encuesta en línea.

El terreno y la contactabilidad de los casos se efectuó bajo la siguiente estrategia:

- Contacto telefónico inicial, con especial énfasis en las agrupaciones de las que no se dispone correo de contacto, para completar dicha información.
- Envío de correo electrónico con carta de presentación del estudio a contacto de orquesta, detallando los objetivos e invitándolos a participar, con el enlace a la encuesta en su versión digital.
- La presentación del estudio contiene la descripción operativa considerada en el estudio respecto a una orquesta no docta, invitando a aquellos que se sintiesen representados por aquella descripción, a participar del estudio.
- Seguimiento telefónico a contacto de orquesta para dar a conocer, recordar, apoyar o solucionar dudas para la aplicación de la encuesta digital. Por esta vía se logró además identificar una mayor cantidad de agrupaciones o completar información relativa a otras orquestas.

- En caso de dificultades para responder la encuesta, el equipo de seguimiento realizó apoyo o aplicación de la encuesta telefónicamente.

Lo anterior permitió contar con la respuesta de 172 agrupaciones. Sin embargo, al depurar la base de datos considerando únicamente agrupaciones que tuviesen siete o más integrantes, y excluyendo aquellas que no respondieron respecto a la cantidad de integrantes, se obtuvo un total de 121 casos. De estos, 51 casos corresponden a orquestas no doctas de 13 o más integrantes.

Tabla 3. Orquestas participantes del estudio

		<b>Entre 7 y 12 integrantes</b>	<b>13 o más integrantes</b>	<b>Total</b>
Región de Arica y Parinacota	N	2	5	7
	%	2,9%	9,8%	5,8%
Región de Tarapacá	N	2	4	6
	%	2,9%	7,8%	5,0%
Región de Antofagasta	N	1	4	5
	%	1,4%	7,8%	4,1%
Región de Atacama	N	3	1	4
	%	4,3%	2,0%	3,3%
Región de Coquimbo	N	7	3	10
	%	10,0%	5,9%	8,3%
Región de Valparaíso	N	4	9	13
	%	5,7%	17,6%	10,7%
Región del Lib. Gral. Bdo. O'Higgins	N	2	1	3
	%	2,9%	2,0%	2,5%
Región del Maule	N	8	1	9
	%	11,4%	2,0%	7,4%
Región de Ñuble	N	3	0	3
	%	4,3%	0,0%	2,5%
Región del Biobío	N	6	7	13
	%	8,6%	13,7%	10,7%
Región de la Araucanía	N	3	0	3
	%	4,3%	0,0%	2,5%
Región de Los Ríos	N	4	0	4
	%	5,7%	0,0%	3,3%
Región de Los Lagos	N	2	0	2
	%	2,9%	0,0%	1,7%
Región de Aysén	N	2	0	2
	%	2,9%	0,0%	1,7%

Región de Magallanes y la Antártica Chilena	N	4	1	5
	%	5,7%	2,0%	4,1%
Región Metropolitana	N	17	15	32
	%	24,3%	29,4%	26,4%
Total	N	72	51	123
	%	100%	100%	100%

Debido a que el perfil de interés del estudio comprende a las orquestas de 13 o más integrantes, pero además se logró recopilar y caracterizar a un número importante de agrupaciones de entre 7 y 12 miembros, esta información será incorporada a modo de informe anexo. De este modo, se puede perfilar de mejor modo el panorama de las agrupaciones orquestales no doctas a nivel nacional.

### c. Estrategias de coordinación

Como estrategias de coordinación, se realizó tanto una capacitación para el equipo de trabajo, como un plan de seguimiento y supervisión. La capacitación brindada al equipo de trabajo, en especial al equipo de terreno es un aspecto central por cuanto repercute en la calidad de la información recopilada, y con ello en la información que esta pueda proporcionar para actuar como un instrumento confiable para la toma de decisiones. De esta manera, para asegurar la calidad de los datos, se desarrolló de forma previa al trabajo de campo, las siguientes acciones:

- Inducción a todo el equipo de terreno en los instrumentos a aplicar.
- Capacitación a equipo de seguimiento telefónico, para apoyo en resolución de dudas, o aplicación telefónica en casos necesarios.

Se desarrolló también una estrategia de supervisión del trabajo que permitiera evaluar el desarrollo del estudio, además se aseguró que la información generada es veraz, fidedigna y tratada con absoluta confidencialidad. Esto se realizó a través del seguimiento de la información recibida, a modo de dar seguridad y confianza tanto a los actores claves participantes como a la contraparte técnica respecto a los flujos de información emitida.

Para esto, se realizan las siguientes acciones.

- Entrega y firma de documento de Consentimiento Informado. Documento que detalla la actividad a realizar y los propósitos investigativos de esta. Fueron utilizadas dos copias por entrevistado(a): una de las copias será de registro para Asides y la otra quedará en poder del o la informante.

- Registro de audio. Todas las entrevistas fueron grabadas en audio y posteriormente transcritas para su análisis.
- Garantía de calidad técnica. Cómo mecanismos internos para garantizar la calidad de los productos, se implementaron tres tipos de triangulación:
  - Triangulación de informantes. Su objetivo es obtener desde diversas perspectivas una percepción y valoración de determinados procesos, a fin de comparar y complementar la información, obteniendo una imagen más cabal del objeto de estudio.
  - Triangulación de instrumentos. Su objetivo es, a través de la aplicación de diversos métodos, obtener una combinación de miradas, reforzando las fortalezas de cada instrumento y conjugando el análisis para obtener una comprensión más detallada del objeto de estudio.
  - Triangulación de pares. Su objetivo es debatir desde diversas miradas profesionales los resultados obtenidos. Tanto dentro del equipo como con la contraparte técnica.
- Superposición temporal de instrumentos. La aplicación de los instrumentos de forma paralela permitió cumplir con los plazos del proyecto de forma oportuna, logrando así la optimización del tiempo para la realización de un análisis de la información de calidad y pertinente según los productos solicitados.

#### d. Operacionalización

A continuación, se presenta la operacionalización confeccionada para guiar el estudio realizado.

Tabla 4. Operacionalización

Dimensión	Variable	Instrumento
<b>Caracterización</b>	Nombre orquesta	Encuesta, entrevista
	Comuna	
	Región	
	Tipo de orquesta	
<b>Aspectos administrativos</b>	Años de funcionamiento	Encuesta, entrevista
	Fuentes de financiamiento	Encuesta, entrevista
	Gestión de recursos	Encuesta, entrevista
	Postulación de fondos concursables	Encuesta, entrevista
	Adjudicación de fondos concursables	Encuesta, entrevista
	Estructura organizacional	Encuesta, entrevista
	Políticas y procedimientos de planificación	Encuesta, entrevista

	Remuneraciones	Encuesta
	Captación de músicos	Encuesta, entrevista
	Delimitación de cargos	Encuesta, entrevista
	Equipamiento	Encuesta
	Infraestructura	Encuesta
<b>Aspectos de los integrantes de la orquesta y condiciones laborales</b>	Composición del cuerpo de músicos y equipo de trabajo (género, nacionalidad, pertenencia a pueblos originarios, pertenencia a comunidad migrante, edad, región)	Encuesta
	Presencia de Manager	Encuesta
	Nivel de estudios	Encuesta
	Profesionalización	Encuesta
	Trayectoria histórica de la orquesta	Encuesta, entrevista
	Trayectoria (personal y musical) en la orquesta	Encuesta, entrevista
	Condiciones laborales de miembros y equipo de trabajo de orquestas (relación contractual, jornada de trabajo, tipo de dedicación)	Encuesta , entrevista
	Procesos de reclutamiento del personal	Encuesta, entrevista
	Actividades de perfeccionamiento o capacitación laboral	Encuesta, entrevista
<b>Aspectos musicales</b>	Orgánica instrumental	Encuesta, entrevista
	Estilo musical	Entrevista
	Gestión y composición de los repertorios	Encuesta, entrevista
	Tipo y periodicidad de ensayos	Encuesta, entrevista
	Gestión y procedimiento de presentaciones y conciertos	Encuesta, entrevista
	Actividades de perfeccionamiento musical	Encuesta, entrevista
	Circuitos de presentación (local, regional, nacional, internacional)	Encuesta
	Tipos y recintos de presentaciones realizadas	Encuesta
	Cantidad de presentaciones realizadas en los últimos 12 meses (gratuitas y pagadas)	Encuesta
<b>Vinculación con el medio</b>	Estrategias de vinculación con el medio	Entrevista
	Gestión y definición de audiencias	Encuesta
	Población objetivo	Entrevista
	Estrategias y/o actividades de fidelización con audiencias	Entrevista
	Estrategias de posicionamiento, difusión y marketing	Encuesta, entrevista
	Vinculación y actividades estratégicas con otras orquestas o agrupaciones musicales	Encuesta

	Agentes externos con los que se relacionan	Encuesta, entrevista
	Vínculos con institucionalidad cultural (pública y privada)	Encuesta, entrevista
<b>Imaginarios sociales</b>	Valoración de la situación laboral actual	Entrevista
	Satisfacción respecto a la situación de la orquesta	Entrevista
	Principales hitos en su vida musical	Entrevista
	Principales hitos de la orquesta	Entrevista
	Expectativas respecto a la orquesta	Entrevista
	Expectativas y proyecciones en tanto músicos	Entrevista
	Principales dificultades enfrentadas por orquesta en su desarrollo y gestión	Entrevista

### 3. ANÁLISIS

#### a. Información cuantitativa

El análisis de la información recabada mediante el cuestionario se realizó mediante el software SPSS. Se realizó análisis descriptivo, basado en describir y representar los primeros resultados obtenidos en la muestra. La finalidad de este tipo de análisis es agrupar y representar la información de forma ordenada, de modo que permita identificar rápidamente aspectos característicos del comportamiento de los datos. En esta fase se establece una caracterización en base a las principales variables de la muestra, a través de la revisión de estadísticos descriptivos: como frecuencias, tablas de contingencia, medidas de dispersión, distribución, de tendencia central, etc. Los datos provenientes del análisis descriptivo son presentados mediante la utilización de tablas o gráficos.

#### b. Información cualitativa

La información cualitativa obtenida por medio del trabajo de campo (entrevistas a agentes clave, a coordinadores y miembros de orquestas) se abordó mediante análisis estructural del discurso.

El análisis de discurso estudia, desde diferentes perspectivas teóricas, las formas del lenguaje (narración, argumentación, enunciación, etc.), entendiéndose por discurso tanto una forma específica del uso del lenguaje, como una forma específica de interacción social. De este modo, esta técnica analítica se centra en la interpretación de un evento comunicativo completo en una situación social. El foco está puesto, más allá de lo dicho y lo declarado, en los mecanismos por los cuales este produce sentido. Así,



este método de análisis se centra fuertemente en el habla de los sujetos y el contexto social de enunciación, bajo el paradigma que las interpretaciones que los sujetos tienen de su realidad se elaboran a partir de sus interacciones sociales.

**c. Análisis combinado: Triangulación de información**

A partir de los distintos análisis enunciados con anterioridad, se realizó un análisis que combina la información obtenida por las distintas técnicas. Esto permitió triangular la información obtenida mediante las distintas técnicas de recolección de información, informantes, así como también, integrar los distintos tipos de análisis considerados en la investigación.

## II. ORQUESTAS NO DOCTAS, CONCEPTUALIZACIÓN Y ANTECEDENTES

En la radio de la señora Juanita se escucha una cálida melodía con timbres que nos remiten a tiempos de antaño. Los instrumentos de bronce delinean una textura especial que será realzada desde un bien pensado acompañamiento de piano, maderas, percusiones y contrabajo, terminando por generar una pieza musical con una sensibilidad especial. La canción lleva por nombre *Quémame los ojos*, y es interpretada por la genuina voz de Humberto Lozán, vocalista de la Orquesta Huambaly.

Esta misma pieza musical grabada a finales de la década de los 50 es la que reaparecerá en pleno siglo XXI desde la voz de Aldo “Macha” Asenjo y su Bloque Depresivo, transmitiendo a las nuevas generaciones una sensibilidad añorada, tal como si fuese un lazo sanguíneo.

¿Existe algún canon de unidad? Por cierto, y no son pocos.

El traspaso de códigos intrínsecos entre un buen grupo de músicos de diversas generaciones, el asentamiento y posterior propagación de un tipo de orquesta llamada popular y no docta, y la adaptación de una serie de diversos repertorios son tan solo algunos de los códigos que caracterizan a la amplia y compleja diversidad de orquestas o ensambles<sup>2</sup> de música popular existentes en el territorio local, un universo musical que no resulta precisamente homogéneo debido a los atributos estilísticos que comprenden a cada una de estas. Ante eso, proponemos contextualizar, definir y desglosar a través del presente texto el vasto panorama de las orquestas no doctas.

### 1. ÉLITE Y MARGINALIDAD: SALONES Y CHINGANAS

Para comprender el desarrollo de las orquestas no doctas en el territorio local resulta necesario conocer la relevancia inicial de dos espacios de encuentro fundamentales a la hora de generar pautas de agenciamiento cultural en el Chile de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: el salón y la chingana.

El salón viene a ser el desarrollo del espacio de encuentro urbano entre hombres y mujeres. Si en el Chile colonial la fuerza rural se imponía ante la vida urbana, los cambios políticos del siglo venidero le darán un impulso enérgico a la vida social de una ciudadanía urbana representada principalmente por una élite social.

---

<sup>2</sup> Llámesele ensamble a un conjunto musical de diversidad instrumental y conformado por —al menos— siete músicos.

Surgirán desde estos espacios —inicialmente casonas de familias adineradas—<sup>3</sup> los flujos de contacto decisivos para el quehacer político y económico del país.

En los salones de Valparaíso y Santiago los comerciantes y agentes extranjeros de las sociedades de importación y exportación encontrarán el espacio para tejer redes de información sobre la hermética sociabilidad colonial; allí los protestantes anglosajones podrán superar las desconfianzas que siglos de luchas religiosas marcaron en las conciencias de los conservadores católicos chilenos (Ulloa & Palmiero, 1998).

El salón representará un universo social dispuesto a manifestarse, desde una mesa servida, acompañada de una buena conversación, sucediéndose posteriormente desde el baile y naturalmente, la música. Orrego Luco cuenta

En aquellas fiestas, la casa entera se transformaba en pista de baile. Los dormitorios servían de salas de recibo. (...) Circulaban los mozos con grandes bandejas de plata con copas finísimas llenas de champagne, y había poncheras en todas partes. Grandes orquestas tocaban valeses, cuadrillas y también lanceros (Orrego Luco, 1984).

En definitiva, la cuestión musical resultaba fundamental al momento de generar una situación de distensión. Aun cuando en el periodo la música popular era considerada peyorativamente como una “música menor” al lado del academicismo importado desde Europa, el repertorio de este tipo comienza a tener mayor protagonismo, y junto a él son los músicos quienes comienzan a estudiar formatos no considerados previamente, forjándose desde esos espacios los ritmos musicales más populares de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>3</sup> Paralelamente, el espacio de las chinganas se mantendrá en el espacio rural cumpliendo un similar rol.

Figura 1. Masificación desde el salón de los ritmos mediáticos desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, según Vega (1946)

**POLKA**  
**MAZURCA**  
**CHOTIS**  
**HABANERA**  
**TANGO**  
**FOXTROT**  
**RUMBA**  
**RANCHERA**

Según González y Rolle, convertido en sala de fiestas, pista de baile o sala de conciertos, y proyectado hacia el espacio público “(...) el salón impregnó buena parte del siglo XX con su sistema social y musical decimonónico” (2005), influyendo posteriormente en la musicalidad rural,<sup>4</sup> advirtiéndose una hegemonía cultural desde la ciudad hacia el campo.

## 2. EL APORTE SUBURBANO DE LA CHINGANA

La chingana<sup>5</sup> fue un espacio de divertimento perteneciente de lleno al mundo popular en la primera mitad del siglo XIX. Su gesta proviene de la evolución de la *ramada*, espacio de diversión comunitaria que surge desde la sociedad rural, grupo social afiatado que una vez decidido —he incitado— a migrar hacia las zonas urbanas, decidirá mantener su identidad en nueva tierra. “Desde el último tercio del siglo pasado se vio reforzado un proceso de migración desde las áreas rurales de la Zona Central del país hacia las ciudades, tanto intermedias (Talca, Curicó, San Fernando, etc.), como principales (Santiago), debido a excedentes demográficos, falta de trabajo estable y/o una apreciación subjetiva de mejores expectativas de vida en la urbe” (Valenzuela, 1990).

Serán las chinganas las responsables de gestar la identidad popular de un territorio que, en más de 100 años de historia posterior, continuará manteniendo vivo este legado desde la muestra diversa de un cúmulo de aspectos culturales vigentes. Según Karen Donoso, “el ambiente chinganero logró penetrar hacia el centro de la ciudad, invadiendo

<sup>4</sup> Esto afectará a las manifestaciones de tradición más folclórica debido al influjo musical proveniente de otros territorios.

<sup>5</sup> Chingana, proveniente del quechua *chicana*: escondrijo.

los cafés y teatros, junto a su baile por excelencia, la zamacueca. Fue tal el impulso de estas formas que fueron integradas como parte de la cultura nacional y las fiestas cívicas, debido a que la élite no tuvo la capacidad de entregar un fundamento cultural a su discurso nacional. El discurso nacional fue creado por la élite para fortalecer y difundir su proyecto de nación, pero fueron las tradiciones populares las que le dieron un contenido real” (Donoso Fritz, 2009).

En las chinganas se difundirá el oficio del duelo de payadores, como también el de la cantora, protagonista de la canción responsable de difundir ritmos y danzas de tradición tales como el cuando, zapateras, el llanto, oletas y la principal protagonista: la cueca.

Con piso de tierra y un fuerte vínculo con el entorno marginal que la gestaba y sostenía, chinganas tales como El Parral o El Arenal serán las protagonistas de un periodo en donde los músicos serán responsables de animar veladas eternas, antes de la llegada de las “fondas”, que terminarán por reemplazar a las chinganas limitando su funcionamiento de modo exclusivo para las fiestas patrias.

### 3. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y CAMBIOS CULTURALES

Hasta ahora, y observando el panorama general, podemos advertir (ya en la segunda mitad del siglo XIX) la conformación de espacios distensión social desde donde la música popular —y el músico— tendrán especial protagonismo, generando la necesidad de *consumo* de este nuevo insumo inmaterial que funcionará en paralelo al universo docto o académico.

Estas primeras matrices de encuentro urbanos darán pie en un futuro no muy lejano a espacios sociales ya no llamados “salones” (representantes de la élite) o “chinganas” (representantes del mundo popular), mutando el concepto durante la primera mitad del siglo XX en salas de concierto, *boites*, clubes nocturnos, cabarets, entre otros, generando también —como consecuente— una apertura social, debido al fuerte desarrollo urbano que se impondrá ante el mundo rural.

Esta “profesionalización” del espacio de entretenimiento, devendrá en un universo cultural coherente a tiempos de bonanza económica para algunos grupos sociales, en donde el lujo y la prestancia serán los anfitriones de lugares tan míticos como el Goyescas, espacio de élite que recibirá a diversos y destacados nombres tales como Hugo del Carril, Leo Marini, Los Indios Tabajaras, Los Lecuona Cuban Boys, Sonia y Miriam, entre tantos otros nombres que serán potenciados por la prensa escrita de la época, por la difusión radial, y la venta de discos, una cuestión impensada pocos años antes.

Sin duda la llegada de la fonografía y la radio será un importante empujón tecnológico que revolucionará la difusión de los artistas —en Chile y el mundo—.

En Chile,

(...) el fonógrafo se había instalado en los hogares de algunas familias adineradas desde fines del siglo XIX. Por 1904 el mercado chileno era cada vez mayor y estaba principalmente abastecido de cilindros importados de la fábrica francesa Pathé Frères con sede en Chatou, París. En aquella época el repertorio de dicha compañía consistía básicamente en arias de ópera, solos de diversos instrumentos y piezas ejecutadas por bandas instrumentales (Garrido, 2014).

El impulso local será protagonizado por el ruso Efraín Band Blumenzweig, emprendedor que fundará en 1901 la empresa grabadora y comercializadora Fonografía Artística. Esta empresa pondrá la primera piedra en la industria musical chilena, concentrando su interés en artistas y repertorios locales, en desmedro de las compañías extranjeras que difundían la música de otros territorios.

En un breve periodo de tiempo, la evolución del fonógrafo y los cilindros dará paso al gramófono y posteriormente a los discos, generando una mayor democratización del acceso a estas tecnologías que se harán más accesibles a la población debido a la baja de los costos de producción.

De igual manera, la radio también jugará un rol fundamental en difusión al ser uno de los medios de comunicación más influyentes del pasado siglo. Conjugando información, entretenimiento y aspectos educativos, esta plataforma será un espacio fundamental para la música, expandiendo y difundiendo las voces de solistas y agrupaciones que, de la mano de este medio de comunicación, profesionalizarán y consolidarán sus carreras.

Las transformaciones posteriores de la radiofonía durante los años 40 y 50 y la consolidación de la industria fonográfica acrecientan la importancia de los programadores radiales del país. Asimismo, el paso del disco de acetato al de vinilo y el surgimiento de la alta fidelidad y el sonido estéreo, convierten a la radio en una fuente de música grabada que debe ser regulada por el “buen gusto” de los *disc-jockeys*. Muchos músicos aprenden y hacen sus carreras en las radios que cuentan con elencos estables y exclusivos que incluían artistas nacionales y extranjeros entre cantantes, pianistas, conjuntos, orquestas y directores-compositores, junto a actores y locutores (Juan Pablo; González & Rolle, 2005; Spencer, 2012), aportando a también al surgimiento de nuevos requerimientos de músicos dispuestos a interpretar un cúmulo de composiciones y estilos según lo requiera el oyente.

Desde la evolución de este periodo, el músico se integrará a un panorama rico y diverso, democratizando las necesidades creativas de este, acercando su propuesta e interés personal hacia las masas (cuestión insuficiente en el espacio docto) y permitiendo la conformación de una diversidad de ensambles que generarán códigos estilísticos, instrumentales y performáticos diversos entre sí, incluyendo incluso la conformación de movimientos musicales que aglutinarán nombres y modos de posicionarse ante la música. La música típica, el neofolclor, la nueva ola, entre otros, serán algunos movimientos musicales que —en diversos periodos— identificarán a los auditores y proyectarán a los músicos generando nichos específicos de consumo masivo. Pero sin lugar a dudas, si se trata de hablar de movimientos musicales es preciso considerar a un gran protagonista. De la mano del proceso político social existente en la década de los 60 e inicios de los 70, se dará gestación al movimiento musical local más importante e influyente de la música popular chilena del siglo XX hasta nuestros días: La Nueva Canción Chilena.<sup>6</sup>

Los cruces entre música popular y música académica; la inspiración heredada del cantar consecuente de Violeta Parra; el fuerte compromiso político de los artistas pertenecientes a un movimiento surgido en un contexto de proceso político decidor; sumado a una propuesta creativa que extrapolaba a la música, integrando también a la literatura, cine, danza, artes visuales, entre otras; son tan solo parte de la profundidad creativa y revolucionaria que propuso el movimiento de la Nueva Canción Chilena para con la música local durante el periodo de 1965 hasta el golpe de estado de 1973. De este periodo quedarán nombres fundamentales como Inti Illimani, Quilapayún, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra, entre muchos otros.

#### 4. CARACTERIZACIÓN DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

Se ha intentado aglutinar el vasto universo sonoro existente hasta nuestros días, mediante una categorización en relación a los posibles sustratos de orquestas desde donde residirán cada una de las agrupaciones musicales existentes en Chile en tiempo presente, y que cumplan con una serie de características base:

- Agrupación de 13 o más músicos.
- Agrupación con más de tres años de vida musical permanente.

---

<sup>6</sup> Nombre acuñado por el reconocido y fundamental disc-jockey nacional Ricardo García, a raíz de un primer festival organizado por él en la Universidad Católica.

- Organización instrumental heterogénea aunque flexible.<sup>7</sup>
- Repertorio de origen popular (no docto o académico).
- Que tengan presencia y vigencia en escenarios al menos 10 veces al año.

Desde estos cinco acápites, se propone organizar a las orquestas y ensambles no doctos chilenos de la siguiente forma.

- Orquestas bailables.
- Orquesta de tradición latinoamericanista.
- Orquesta de sensibilidad globalizada.
- Orquesta performática o ritual.

A continuación, nos detendremos en cada una de estas definiciones de orquesta.

#### **a. Orquestas bailables**

La música bailable en Chile concentra un número importante de agrupaciones — algunas de larga data— que han aportado a disolver el originario espacio del salón hacia diversos círculos masivos de escucha desde la impronta rítmica de un número de géneros propios de la identidad de América del Sur y el Caribe.

Bolero, chachachá, rumba, salsa, entre otros, han sido los ritmos foráneos relevantes que predominarán al momento de generar propuestas en una diversidad de agrupaciones que en su nombre de entrada llevarán los títulos de “Orquesta” y “Sonora”, todo esto desde la década de los 40 en adelante.

El ingreso de estos ritmos responderá a exigencias culturales expresadas desde el movimiento corpóreo, el baile, fiel representante de una sociedad que exigía expandir sus libertades, otorgándole mayor protagonismo a la mujer y asumiendo la diversidad cultural en contra de la discriminación racial. “Este baile moderno, que ya no llegará a Chile desde París, Londres o Madrid, como en el siglo XIX, sino que desde Buenos Aires, Río de Janeiro, México, La Habana y Nueva York, será el motor que gobierne el desarrollo de la música popular y de la industria que lo sustenta” (González & Rolle, 2005, p. 450).

---

<sup>7</sup> Esta flexibilidad se refiere a los usos instrumentales de agrupaciones como “sonoras”, “bandas de bronce”, “lakitas”, entre otros, desde donde existe cierta homogeneidad instrumental más no estilística.

Si bien los ritmos anteriores son importantes en el repertorio, estos serán tan solo el preámbulo del género mayor que concentrará el principal atractivo de las agrupaciones para y con el público: la cumbia.

Nacida en Colombia, la cumbia se ha transformado en el género latinoamericano por excelencia debido a su difusión y reversión desde el Norte de América hasta el sur austral del continente. Ante esto, cada país manifestará modos diversos de reconocerse ante este género, agregándole condimentos adicionales a una base rítmica definida y heredada de la cultura afroamericana.<sup>8</sup> Esta cuestión generó en Chile un enriquecimiento especial debido a la carencia de sustratos afro dentro de la cultura local,<sup>9</sup> permitiéndose nuestro país el ingreso hacia un universo cultural nuevo, al menos desde lo rítmico musical.

Con la música y los bailes afroamericanos importados durante el siglo XX, el chileno incorporará rasgos de alteridad negra a su mundo criollo dominante; participará de las transformaciones en el modo en que el hombre y la mujer occidental han experimentado sus cuerpos durante el siglo XX, incluyendo la forma de aproximarse entre sí, y de exteriorizar sus impulsos y placeres; desarrollará prácticas musicales, de baile y de consumo musical netamente urbanas, acentuando con esto su incorporación a la modernidad; e incrementará su pertenencia cultural a América Latina y su cosmopolitismo (González & Rolle, 2005:507).

Desde esta reflexión podremos reconocer que, para la cultura local, la aproximación afro o negra tendrá definiciones ligadas directamente a la inserción hacia un mundo moderno que despierta también sensualidad entre hombre y mujer.

### **i. Rasgos iniciales de orquesta bailable en Chile**

El carácter de las orquestas bailables en la historia musical de Chile se definirá por diversas vías dentro de un territorio heterogéneo. Así la Zona Norte del país se verá influenciada por las músicas del centro sur andino (huayno, chicha, sound); la Zona Central se influenciará por el aporte portuario y por la tradición de las orquestas de los

---

<sup>8</sup> Siendo más específicos, es posible reconocer en la cumbia originaria a una confluencia viva del continente americano. Esta es la rítmica afro, los vientos indígenas y la performatividad de vestuario y texto hispana.

<sup>9</sup> Si bien en Chile existió población afro, después de la abolición de la esclavitud esta migra del territorio y/o se intenta extirpar su presencia en intento de blanqueo de historia local. La excepción se concentra en el poblado de Azapa, en Arica y Parinacota (antiguo territorio peruano). Ahí se encuentra la población afrochilena más importante del territorio local.

años 40 y 50; y la Zona Sur tendrá un camino propio surgido desde la herencia de la Zona Centro y también por la fuerte influencia de la música mexicana.

En esta época, Santiago concentró gran parte de la industria musical y de entretenimiento. No obstante, ciudades portuarias del país fueron fecundas para el desarrollo de ritmos extranjeros como el vals peruano, foxtrot, tango, etc. Este cultivo musical fue posible gracias al gran flujo de visitantes, producto de la actividad portuaria de ciudades como Valparaíso y Coquimbo. Los músicos populares “de puerto” desarrollaron un amplio repertorio para entretener, a través del espectáculo nocturno, a tripulantes y visitantes (Cordero Riquelme, 2013, p. 10-11).

Figura 2. Conjunto de los Hermanos Palacios (1949), primera piedra de la Sonora Palacios



En la línea masiva, grupos iniciales como Los Peniques, Orquesta Ritmo y Juventud, Los Caribes, La Cubanacán y Orquesta Huambaly, serán la antesala al canon de orquestaailable local que estará comandado por la Sonora Palacios, Sonora de Tommy Rey, Giolito y su combo, entre otros, que vienen a conformar una etapa de apropiación cultural de géneros musicales foráneos que comienzan a percibir rasgos genuinos surgidos desde el territorio local.

En el aspecto de escenario, locales como el mítico Goyescas, el Nuria, Orleans, Zepelin, entre otros, serán los centros de presentación más relevantes de estas orquestas que vivirán vigorosamente hasta el golpe de estado de 1973 en donde el toque de queda restringirá de raíz a la vida nocturna del país, dando pie a un periodo de repliegue y de apagón cultural que afectará fuertemente a este tipo de orquestas.

Una vez ocurrido esto, serán la televisión y la radio los principales medios desde donde se difundirán las principales agrupaciones del país. Ahí se mostrarán músicos de oficio dedicados de lleno a profesionalizar un universo aun en vías de desarrollo. De esta época quedarán en la memoria nombres como los de Juan *Chocolate* Rodríguez, Tommy Rey, Ricardo Barrios, José Arturo Giolito, Roberto *Pachuco* Fonseca, Luisin Landáez, Iván Díaz, entre tantos otros íconos del formatoailable de “Orquesta”, “Sonora” y “Combo”.

Si bien durante este periodo de apagón cultural resultará peligroso el desarrollo performativo de este tipo de orquestas, estas sobrevivirán dando luces de evidente creatividad. Será este el periodo de maduración de la Sonora de Tommy Rey, de Pachuco y la Cubanacán y de Los Viking’s 5.

Si bien resulta necesario remarcar que en la mayoría de las grabaciones registradas por este tipo de formato orquestal, prácticamente ninguna agrupación se posicionará políticamente (permitiéndosele a este conjunto de agrupaciones no poseer censura ni proscripción política), también resulta atingente reconocer inéditos códigos surgidas desde canciones del periodo como *El negro José*<sup>10</sup> o *El africano*, que siendo originalmente composiciones sin carga política, serán reapropiadas por un buen segmento de la población transformándose en himnos de directo rechazo a la dictadura imperante ya sea en conciertos cerrados o en espacios íntimos (reuniones, fiestas, etc.) Esto no hará más que reconocer la facilidad con que este tipo de formatos musicales ingresará en la escucha cotidiana de la población.

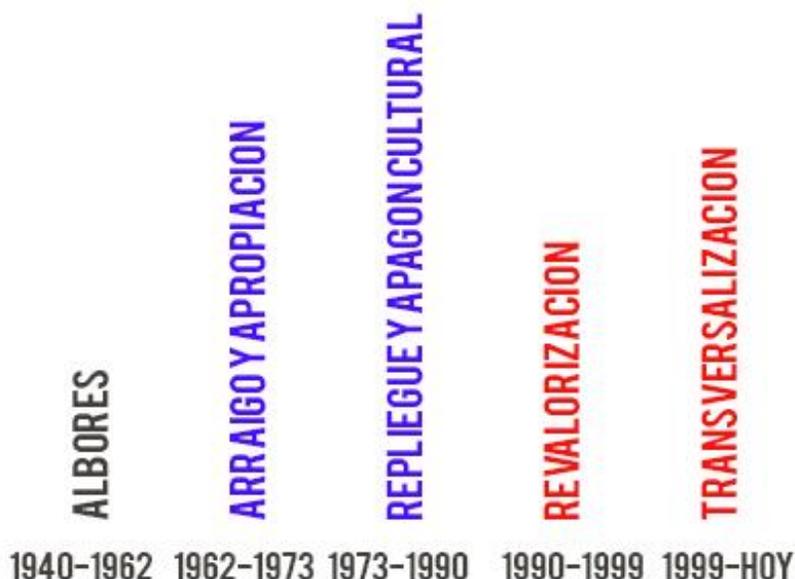
Esto mismo les permitirá tener una sana y nutritiva revalorización durante la década de los 90 siendo la juventud de la época el principal foco consumidor de este nicho musical.

En esta década tendrá especial importancia la cumbia del Norte Grande —o *sound*— que con exponentes como Amerika’n Sound, Tropikal Sound o Alegría, se robustecerá el ya amplio abanico de grandes agrupaciones dedicadas a musicalizar las fiestas de todo Chile.

---

<sup>10</sup> Originalmente llamada *Candombe para José*, reversionada a ritmo de cumbia en Chile.

Figura 3. Desarrollo de orquestas bailables en Chile según el colectivo interdisciplinario Tiesos pero Cumbiancheros (VV.AA., 2011)



Dentro de la gran lectura realizada para con todas las orquestas bailables y concordando con las reflexiones del texto musicológico *A tres bandas* (Varios autores, 2010), podemos reconocer dentro del conjunto de agrupaciones ligadas a las “orquestas bailables” a una serie de rasgos indisolubles para con la música popular latinoamericana. Estos rasgos fundacionales nos ofrecerán un claro ejemplo de transformación dinámica de una serie de puntos en la música que se genera en este territorio; ya sean literarios (textos o poesías en la canción); sonoros (forma, melodía, ritmo, instrumentación o textura musical); o performativos (estilos y contextos en los que se interpreta la música), siendo estos elementos modificados constantemente por situaciones extramusicales, tales como las migraciones, conflictos bélicos, transformaciones lingüísticas, progresos y retrocesos materiales, intervenciones políticas, procesos de mezcla racial, entre otros factores propios del subcontinente. Serán estos procesos una cuestión inherente para la vida cultural, política y social de América Latina, dándonos a entender que la canción en ella siempre será algo más que canción.

Ese dinamismo propio de la música del subcontinente se demuestra con evidente resultado dentro las actuales orquestas bailables chilenas, aquellas nacidas desde la década del 2000 hasta el tiempo presente. Fusión estilística, búsqueda identitaria, sutiles modificaciones a los rasgos tradicionales de la orquesta bailable tradicional, entre otros, son solo algunos rasgos definitorios de la propuesta nutrida y diversa que

grupos como Chico Trujillo, La combo tortuga, Tomo Como Rey, Santa Feria, por un lado, y otros como Américo, La Noche, Noche de Brujas, Leo Rey, entre otros, representan y proponen para el panorama de uno de los tipos de orquesta más diversos y masivos del presente estudio, las orquestas bailables.

Dentro de las posibles definiciones de una orquesta bailable podemos reconocer tres puntos fundamentales:

- El uso de un repertorio de raíz afrolatina (cumbia, son, salsa, bolero, bachata, bullerengue, entre otros).
- La suma de al menos 13 o más músicos.
- Esquema instrumental dividido en secciones de vientos (bronces y/o maderas), percusiones, cuerdas (guitarra y/o bajo) y o teclados.
- Voz solista.

## **b. Orquestas de tradición latinoamericanista**

Para hablar de orquestas de tradición latinoamericanista resulta preciso reconocer a la experiencia de la Nueva Canción Chilena<sup>11</sup> como un movimiento musical revolucionario que marcó un antes y un después en el entendimiento de la música popular chilena.

Como bien expresamos al inicio del texto, la Nueva Canción dentro de su cúmulo de aportes, integrará también una noción de identidad territorial latinoamericana.

Ahora bien, hablar de “latinoamericanismo” en la música se refiere a la integración y conjugación de los diversos ritmos y timbres de América del sur y el Caribe dentro de un mismo ensamble. Siendo más específico, no será extraño encontrar charangos y quenás del altiplano conviviendo con tiple colombianos, cuatros venezolanos, congas y bongos caribeños, entre otra diversidad instrumental al servicio de una agrupación musical que también conjugará estos elementos con la riqueza rítmica de los diversos géneros del continente (Cornejo, 2017).

Ese tipo de ensamble surgirá por primera vez en la historia musical Iberoamericana desde nuestro territorio, de la mano de la nueva canción,<sup>12</sup> y será este tipo de orquestación la responsable de definir a un conjunto de futuras agrupaciones ligadas a

---

<sup>11</sup> Movimiento musical/social que surge en 1965 en la Peña de los Parra. Entre sus principales exponentes se encuentra Víctor Jara, Rolando Alarcón, Angel e Isabel Parra, Patricio Manns, Luis Advis, Sergio Ortega, Quilapayún, Inti Illimani, entre otros.

<sup>12</sup> La primera exploración de diversos timbres instrumentales al servicio de una composición tiene su origen con el tema *La partida*, de Víctor Jara (1971), aunque es preciso decir que Violeta Parra había explorado incipientemente rasgos estilísticos que definirán a la nueva canción desde el ámbito de la exploración.

la tradición de este extinto movimiento que hasta el día de hoy no deja de generar interrogantes en los campos investigativos.

### **i. Hacia la conformación de una orquesta latinoamericanista**

Es preciso reconocer en la música de tradición latinoamericanista —como uno de los entes herederos de la Nueva canción—, a una serie de músicas no folclóricas, sino más bien como una estilización y/o apertura de los géneros musicales de tradición del continente, releídos e interpretados desde otros discursos.

Esta reflexión, surgida desde la matriz creativa de Violeta Parra, será también una (re)evolución generada a principios de los 60 como contraposición a géneros musicales de tipo “postal” tales como la música típica y el neofolclor que, a la inversa, optaban por mostrar las musicalidades y discursividades tradicionales elitistas de la Zona Central chilena, invisibilizando un cúmulo de características para poner en valor otras (ejemplo, el patrón de fundo ante el peón), esto sumado a la polarización del ambiente llevó a la identificación del neofolclor con la derecha y a la Nueva Canción con la izquierda (Salas, 2001).

Figura 5. “Las últimas composiciones de Violeta Parra”, disco que marca un antes y un después en las rutas de la canción popular chilena



La maduración de este tipo de reflexión crítica surgirá con el brote de voces dispuestas a visibilizar a sujetos fundamentales que hasta ese momento no tendrían protagonismo. Desde el legado de Violeta Parra, voces como Rolando Alarcón, Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra, Inti Illimani, Quilapayún, entre otros, pondrán a la clase

trabajadora como eje central de sus letras, extendiendo el discurso político a universos musicales diversos que, en conjunto, conformarán un movimiento musical potente que será replicado por las nuevas generaciones de músicos.

Ya en 1971, el conjunto Quilapayún creará los “Talleres Quilapayún”, “una consecuencia de la campaña de extensión y divulgación que el grupo primitivo, es decir, los viejos Quilapayún, trajeron a su regreso de un viaje por Europa, a mediados del año pasado (...) convocando a unas cuarenta personas que integran los variados conjuntos “a imagen y semejanza” del original; todos, exceptuando el Quilapayún F, están formados por varones, provenientes de distintas entidades, pero con amor común por la música y el canto” (M. Y. González, 1973)

Este experimento permitió que existieran simultáneamente una diversidad de conjuntos, tales como el “Quilapayún femenino”, los “Lolopayún” (con niños entre 15 y 18 años), y formaciones B y C del conjunto original, con el intento de propagar el discurso político que el conjunto defendía durante el periodo de la Unidad Popular.

Figura 6. Afiche de los “Talleres Quilapayún”, experimento de más de una cuarentena de músicos que intentaba diversificar al conjunto subdividiéndose en varios grupos Quilapayún que funcionarían simultáneamente a lo largo del país



Dentro del periodo de político de la Unidad Popular, la conjugación creativa existente entre mundos musicales tan diversos como la escuela académica y el espacio popular, dará brotes de ejercicios creativos que germinarán en obras fundamentales de la

canción popular chilena. *La Cantata Santa María de Iquique*<sup>13</sup> y *Canto para una semilla*,<sup>14</sup> de Luis Advis; *La fragua*<sup>15</sup> y *Canto general*,<sup>16</sup> de Sergio Ortega; *Los siete estados*,<sup>17</sup> de Celso Garrido Lecca; entre otras obras, serán parte de un catálogo musical que propondrá una novedosa puesta en escena con una cantidad no menor de músicos en servicio de la obra en sí misma.

Con el Golpe de Estado culminarán inevitablemente estos ejercicios creativos que en un futuro servirán de semillero para futuras agrupaciones que quedarán en Chile y darán vida a una escuela musical comprometida con una musicalidad latinoamericana dispuesta también a nutrirse abiertamente del mundo académico.

Figura 7. Barroco Andino



Conjuntos como Barroco Andino y Ortiga serán tan solo algunas orquestas populares de tipo latinoamericanista, y con rigurosidad académica (propio del lenguaje de la Nueva Canción) que funcionarán hasta el día de hoy.

Las características que definen a una orquesta de música latinoamericanista son:

- La defensa irrestricta de la instrumentación y/o ritmos de América del Sur y el Caribe.
- La combinación de elementos populares como la canción, instrumentación y rítmica en conjunto con rasgos académicos como los arreglos musicales y dirección musical.

---

<sup>13</sup> Escrita para Quilapayún y conjunto de cámara.

<sup>14</sup> Con texto de Violeta Parra, escrita para Inti Illimani, Isabel Parra y conjunto de cámara.

<sup>15</sup> Escrita para Quilapayún y orquesta sinfónica.

<sup>16</sup> Con texto de Pablo Neruda, escrita para Aparcoa y orquesta sinfónica.

<sup>17</sup> Escrita para Inti Illimani, Los Blops, Isabel Parra, Víctor Jara y músicos experimentales.

En el presente es posible reconocer a un buen grupo de agrupaciones que son herederas de este legado musical tales como Grupo Merkén, Kalfu, Ensamble Serenata, Orquesta Andina, Colectivo Semillero, Quitrú, Cántaro, entre otros.

### c. Orquestas con sensibilidad globalizada

La *sensibilidad globalizada* es un concepto ligado a la expansión estilística de un ensamble musical más allá de las sonoridades existentes en el territorio habitado, todo esto en un espacio tiempo globalizado. Para comprender un poco más esta idea nos detendremos en las nociones que configuran el panorama de este tipo de orquestas.

#### i. Raíces

La expansión de raíces en la música popular chilena no refleja una búsqueda incipiente en los creadores actuales. Como hemos podido reconocer ya previamente, el ánimo de los músicos de la Nueva Canción Chilena por mixturar los ritmos y timbres del continente ya era un asunto de interés que generó desarrollo en los 60 y 70, cuestión que agrupaciones exiliadas como Quilapayún e Inti Illimani (una vez iniciada la dictadura) pudieron profundizar en su destierro, integrando ahora elementos tímbricos y estilísticos de las músicas de Europa (continente donde residían).

Esta situación permitió situaciones de gran envergadura en grupos como Inti Illimani, quienes son considerados un grupo fundamental del género musical *world music*,<sup>18</sup> esto debido principalmente a la alta factura compositiva e interpretativa de sus integrantes, quienes en escenario interpretan de modo prolijo más de una veintena de diversos instrumentos del mundo junto a una combinación rítmica de diversos países del globo.

Es debido reconocer en la *world music* a un género musical complejo que genera discusión entre los investigadores por la relación que este esgrime con los modos en que el sistema económico imperante opera dentro de las artes, que en el caso de la música se sitúa en una delgada línea de apropiación cultural: Occidentales versus culturas absorbidas; primer mundo versus tercer mundo.

Josep Martí plantea que la *world music* acentúa estructuras de jerarquías sociales, destinando esta a representar a un estrato inferior de músicas del tercer mundo "(...) estamos hablando de unas músicas que se entienden formando parte de un gran paquete de la producción simbólica del tercer mundo, dentro de nuestra clásica perspectiva evolucionista entendido pues como subdesarrollado, de unas músicas que

---

<sup>18</sup> *World music* es un género musical contemporáneo dedicado a aglutinar los ritmos y timbres de diversas músicas tales como el folclor, música popular, música étnica y otros géneros locales o característicos de zonas geográficas.

merecen todo nuestro paternalismo, están en vías de extinción y que por todas estas razones y por mucho que las celebremos, siempre ocuparán en nuestra escala de valores una posición de inferioridad (...)” (Martí, 2003, p. 5).

De todas maneras, y tal como plantea Ana María Ochoa, el debate académico sobre la *world music* podría ser resumido como una batalla entre apocalípticos e integrados: los apocalípticos denuncian las relaciones desiguales entre productores del primer mundo y músicas del tercer mundo, problemas de apropiación musical, de hibridaciones marcadas por desigualdad en la posibilidad de definición estética, ideológica y económica. Los integrados, por contraste, celebran la diversidad sonora ahora disponible, los nuevos procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad para culturas desposeídas a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora que se constituye en fundamento simbólico y económico para ONGs, movimientos sociales y otros tipos de organizaciones basadas en parámetros de globalización alternativas (Ochoa, 2013; en Caqueo & Marimán, 2015).

Una vez aclarada esta discusión, nos sumergimos de lleno en un panorama local intenso que combina de un modo muy especial las raíces locales y foráneas.

Juan Pablo González —quien propone el concepto *de sensibilidad globalizada y raíces hidropónicas* para este complejo universo sonoro— reconoce otro momento importante en el desarrollo de esta escuela musical: el vínculo entre música y teatro.

“En efecto, el fortalecimiento de la escena teatral independiente desde el retorno de la democracia en 1989 y el interés por el arte circense, el teatro callejero, el pasacalle y el carnaval de la gente de teatro, hizo que las nuevas compañías privilegiaran la música en vivo en sus montajes” (González, 2011), develando el fuerte vínculo existente entre las artes escénicas y la música, cuestión que ya venía manifestándose desde los años 50 en adelante.<sup>19</sup>

Esta relación entre música y teatro dará pie a que entre los 90 y la década del 2000 surjan influyentes agrupaciones tales como La Orquesta de la Memoria, La Patogallina Saunmachin, Banda Conmoción, La Regia Orquesta, entre otros, que llevan consigo un bagaje instrumental diverso que combina músicas del mundo con las del territorio local, y que con el paso de los años han explotado su legado en el sitio de referentes de la música popular chilena actual, aquella música que toma elementos de diversos territorios como respuesta a la identidad local perdida, que se combina con la experiencia vivida de los integrantes de estas agrupaciones, como también con la influencia de la música escuchada en el espacio interior, y también por el pensamiento crítico que manifiestan abiertamente algunos de sus exponentes.

---

<sup>19</sup> Por solo citar a algunos, es debido nombrar al Conjunto de Música Antigua de la UC (1953) o los vínculos del director teatral Víctor Jara con la música (*Los Siete Estados*).

Figura 8. Banda Conmoción



Entonces, al no ser una actitud globalizada, sino más bien una adaptación crítica al mundo posmoderno, se permite abordar este imaginario como una “sensibilidad”, una sensibilidad que

(...) alimenta una actitud que permite la expansión de las posibles raíces tanto en el espacio como en el tiempo. Si por un lado tenemos el impacto internacional de la música gitana y del folclor de Europa del Este, por el otro tenemos el rescate de los años cincuenta (...) La restitución de prácticas performativas del pasado y la búsqueda de autenticidad e incorporación de alteridades culturales, se adscribe al revival histórico también presente en la world music, donde lo actual, entonces, es recurrir a lo que no lo es (González, 2013, p. 276)

Dentro de este rico y complejo acápite de orquestas, aparte de las ya citadas podemos nombrar a La Brígida Orquesta, Golosa La Orquesta, Décima Orquesta, La Molestar Orquesta, Flor de Orquesta, Bloque Depresivo, entre otras.

Las características que definen a una orquesta de sensibilidad globalizada son:

- Abierta fusión musical en el resultado performativo de su propuesta.
- Libertad al momento de definir el ensamble instrumental.
- Crítica performativa a lo referente a “identidad”, “globalización” y “territorio”.

#### d. Orquesta performática o ritual

Cuando nos sumergimos a realizar el presente estudio comprendimos de inmediato que este océano lleva consigo a un complejo ecosistema musical, en donde la materia prima —el sonido— es el único puente que unifica a un inmenso grupo de orquestas y agrupaciones afines que deciden llevar un camino profesional en el ámbito de la música popular.

En ese gran sistema denominado “música popular” conviven (y resisten) un número no menor de agrupaciones que llevan consigo el objetivo de estudiar, proteger y divulgar la música de los pueblos originarios, o al menos aproximarse de mayor manera al universo sonoro y performativo de una diversidad de grupos étnicos que —estando algunos extintos— poseen como valor inmaterial el legado de sus músicas y danzas.

Dentro del estudio, para que fuesen consideradas como parte del amplio bagaje de agrupaciones no doctas locales, consideramos fundamental la posición de “escenario” de estas agrupaciones, esto quiere decir que estas al menos deben tener 10 presentaciones al año ante un público masivo; y si bien muchas de estas conviven en una dualidad dentro de un panorama de rito (festividades religiosas, pasacalles, ritos mortuorios, etc.), también es posible reconocer en ellas a un número no menor que poseen todos los requisitos para ser considerados como orquestas populares: por una parte, diversas presentaciones al año; sumado a un número abultado de músicos dentro de cada agrupación; proponiendo en su repertorio una diversidad rítmica relevante; algunas veces integrando elementos que renuevan —o aculturán— su instrumentación; para finalmente develar una vasta trayectoria.

Una vez aclarado esto repasaremos a dos de los mayores representantes de las orquestas performáticas o rituales en Chile: las bandas de bronce y los *lakitas*.

##### i. Los Andes de bronce

Para hablar de bandas de bronce debemos remitirnos al Norte Grande chileno, y especialmente al periodo de la Guerra del Pacífico. Los bronces en el altiplano son el resultado de la aculturación impuesta por el sistema de conscripción militar chileno para con los hombres aymara.<sup>20</sup> Este hecho produjo que las musicalidades surgieran como respuesta o adaptación al sistema castrense (Díaz Araya, 2009). En la práctica, se deja el *siku* o la quena y se toma la trompeta o el barítono. En el estado del arte aparecen las marchas prusianas y de fondo las melodías de los huaynos serán las que resisten. En el fondo, y tomando el planteamiento de Turino, la ejecución musical que se escribe bajo líneas durante este periodo “deja de ser puramente una afirmación sobre identidad y

---

<sup>20</sup> Es debido considerar que dentro del canon cultural aymara, el hombre será el encargado de interpretar o soplar los instrumentos, y la mujer de cantar.

cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación” (Turino, 1993), cuestión que estilísticamente se acrecentó y solidificó de manera paralela en Perú, Chile y Bolivia, desde la Guerra del Pacífico hasta nuestros días.

Figura 9. Disco “Raza de bronce” de la Banda Santa Cecilia



Es así como con el pasar del tiempo las bandas de bronce han tomado un especial protagonismo dentro del imaginario sonoro del Norte Grande chileno —las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, como también a sus cuatro pisos ecológicos: costa, pampa, valles centrales y altiplano—. <sup>21</sup> Por una parte, los bronces reemplazarán la tradición musical de instrumentos vernáculos que no resistirán ante la intensidad y dinámica de los bronces; y también haciéndose parte de un espacio que extrapola al rito. Hoy es posible encontrar a bandas de bronce tocando en festivales, estadios, locales nocturnos, realizando giras a otras regiones, grabando discos, realizando colaboraciones con agrupaciones de otros géneros musicales, y renovando un repertorio que dentro de su lenguaje matriz del bronce expresa ritmos tan diversos como valeses, cuecas, huaynos, caporales, taquiraris, cumbias, música balcánica e incluso reggaetón.

Dentro de las orquestas o bandas de bronce de amplia trayectoria podemos nombrar a los Runaukas, Banda Wiracochas, Banda Santa Cecilia, Los Mallkus, entre tantas otras.

## ii. El sonido *lakita*

Los, *lakitas/laquitas* o *lakas/lacas* son una variación dentro de la gran familia de los

---

<sup>21</sup> Hoy también es posible encontrar bandas de bronces en la Zona Central, esto como un intento de homenajear, expandir y/o apropiarse positivamente las tradiciones musicales de los pueblos andinos pertenecientes al territorio local.

*sikus*<sup>22</sup> centro y sur andinos cuya principal característica está determinada en su construcción, la cual consta de dos hileras de tubos de policarbonato de vinilo (PVC) que distribuyen la melodía en base al uso de una escala musical occidental en diversos tonos (según la agrupación) e ingresando el uso de diversos ritmos andinos —taquiraris, huaynos, caporales, morenadas— y nacionales —valeses, marchas y cuecas— (Cornejo, 2015). Aparte de la variación de material organológico y de repertorio, los *lakas* se diferencian de los *sikus* tradicionales en la situación interpretativa, cuestión que Chacana y Díaz atienden: “junto con presentar cada siku todos los tonos (notas), cada instrumentista (*sikura*) ejecuta una melodía, la que se responde (medio tiempo tardío) por otro *sikura*, En cambio los *lakitas* poseen solo una parte del instrumento, con tonos distintos, dependiendo de la escala musical. Al intercalar los tonos (notas) se conforman las melodías, una especie de diálogo musical o conversación del instrumento” (Chacama Rodríguez & Díaz Araya, 2011). Junto a eso, una diversidad de variantes performativas, todas cautivantes de investigar, permiten que el mundo *lakita* chileno resulte identitario para una buena parte de la población local, que visualiza y escucha en ellos a una tradición viva, fiel representante de los pueblos andinos que resisten y coexisten en un panorama muy distinto al de hace 100 años.

Esto mismo, y al igual que las bandas de bronce, empuja a los conjuntos de *lakas* a reestructurar algunas de sus variantes identitarias. El instrumento se mantendrá, pero los ritmos cambiarán según las necesidades de un público cada vez más urbano; de igual forma se integrarán percusiones como las congas, timbaletas, platillos, etc.; el rito cambiará pasando la agrupación a ser una banda que tocará en escenarios, irá a encuentros, realizará giras, grabará discos, entre tantos otros tópicos propios de las orquestas populares chilenas del siglo XXI. Al igual que las bandas de bronce, es posible encontrar a conjuntos *lakitas*<sup>23</sup> en las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, incluyendo sus cuatro pisos ecológicos.

Dentro de las posibles características de una orquesta performática o ritual podemos reconocer a dos que tienen que ver con el presente estudio:

- Un vínculo dual entre la performática occidental del escenario (músico/oyente) y la performática ritual (fiestas religiosas, pasacalles, ritos mortuorios, etc.)
- Homogeneidad instrumental, más no rítmica. Serán los ritmos los responsables de situar a estas agrupaciones en un panorama en tiempo presente

---

<sup>22</sup> El *siku* es el instrumento andino por excelencia. Este aerófono es considerado como un instrumento prehispánico.

<sup>23</sup> También es posible encontrar agrupaciones *lakitas* en el Norte Chico (Coquimbo, La Serena, Valparaíso) y región Metropolitana. Esto como un intento de homenajear, expandir y/o apropiarse positivamente las tradiciones musicales de los pueblos andinos pertenecientes al territorio local.

- Vida musical mediática vigente. Constantes presentaciones a nivel regional y nacional, grabaciones de discos, fuerte presencia en redes sociales, Spotify, etc.

## 5. ¿OTRO TIPO DE ORQUESTA NO DOCTA?

Dentro del estudio realizado fue posible constatar un grupo de orquestas cuya finalidad se concentra en el aprendizaje musical. Aun cuando desde el comienzo es posible percibir disonancias con el canon de este estudio por la matriz de este tipo de agrupación (escuela formativa), sí es posible reconocer en ellas a una serie de similitudes que merecen ser atendidas para con estas agrupaciones, principalmente desde el ámbito de trayectoria, difusión y masividad que ellas alcanzan. Es por esto que dejamos una breve descripción de agrupaciones no doctas dedicadas al aprendizaje musical desde el escenario activo.

La evidencia nos permite reconocer en este tipo de no doctas a todas aquellas destinadas a obtener un objetivo educativo para el participante de esta, obteniendo de manera equitativa tanto aprendizajes musicales como extramusicales.

El bagaje teórico e interpretativo de un músico de este tipo de orquesta será sustantivo con la experiencia de estar en el escenario, de tocar constantemente en vivo, percibiendo la relación de músico/oyente, comprendiendo la experiencia de la puesta en escena, grabación y especialmente de performatividad inherente al imaginario identitario de una orquesta, agrupación o ensamble.

Existen tres características fundamentales que develan a una orquesta de aprendizaje profesional como parte del presente estudio ante una orquesta de aprendizaje convencional o “amateur”:

- El mantener una dinámica de agrupación musical vigente, con un buen número de presentaciones al año, con una trayectoria performativa reconocida en años y/o grabaciones de discos
- El uso de repertorio popular, ya sea recopilado, o de composiciones originales ligadas a la música popular no docta
- El uso de instrumentos musicales populares diversos que se alejan de la propuesta de la orquesta docta

Fig. 4. Ensamble Transatlántico de Folk Chileno



Si bien resulta evidente observar un número menor de este tipo de orquestas ante las otras agrupaciones estudiadas en el presente estudio, es necesario remarcar en ellas a una confluencia relevante de músicos que han logrado nutrirse del aprendizaje de este universo, dando como resultado un número no menor de intérpretes que hoy son parte del amplio catálogo de músicos chilenos populares. El auge de este tipo de orquestas comienza en la década de los 90 creándose diversas escuelas autónomas que funcionarán hasta el día de hoy.

Ejemplos de agrupaciones de este tipo son Conchalí Big Band, Ensamble Abya Yala, Los Andes Big Band, Ensamble Transatlántico de Folk Chileno, Valparaíso Big Band, Big Band UC, Ensamble Latinoamericano Víctor Jara, entre otras.

## 6. ALGUNAS REFLEXIONES

Como se ha constatado, el presente estudio pretende aglutinar de manera precisa y detallada a un amplio número de agrupaciones musicales vigentes que —bajo un canon común— se concentrarán bajo el nombre de “Orquestas no doctas”.

Son muchos los factores que permiten en el presente reconocer en el imaginario sonoro de las orquestas locales a un grupo heterogéneo, rico y diverso, resuelto a reconocerse a sí mismas como parte de un universo musical propio y sin ánimos de homogeneizarse entre sí. Finalmente, serán el sonido (como material primigenio) y la praxis no académica los principales hilos conductores entre todas estas agrupaciones.

El declive del salón y la chingana, la revolución industrial, la Guerra del Pacífico, la guerra fría, el sistema económico imperante, los avances tecnológicos, la



profesionalización del músico, la música como material de consumo, la globalización, la posmodernidad, entre otros tópicos, son los responsables de un presente creativo musical dispuesto a seguir escribiendo historia dentro del apartado de las orquestas populares chilenas.

Las contradicciones o sumas y restas también resultan interesantes. Hoy es posible posicionar a algunas de las orquestas estudiadas en más de algún acápite. ¿Es acaso la Orquesta Andina de Valparaíso una orquesta de tradición latinoamericanista o de aprendizaje performático musical? ¿Será Chico Trujillo una orquestaailable o de sensibilidad globalizada? Lo cierto es que pueden existir dobles militancias o al menos rasgos en común, pero en definitiva primará la evidencia performativa y, porque no decirlo, el sentido común de los encargados de situar a todas estas agrupaciones en el acápite que corresponda.

Finalmente, cabe agregar que hoy resulta imposible entender a la música actual sin conocer los procesos histórico sociales que aportaron a configurar el actual panorama de las orquestas populares, las mismas orquestas que funcionan como banda sonora para un universo humano gigantesco dispuesto a reconocerse en ellas a lo largo y ancho de nuestro territorio, y entendiendo implícitamente dos puntos; por una parte, la complejidad que cada una de estas tiene para consigo; y finalmente el aporte que estas le han legado a la historia cultural de nuestro territorio.

### III. LAS ORQUESTAS NO DOCTAS EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONALES

El presente apartado tiene como propósito explorar el abordaje de las políticas culturales del Estado de Chile dedicadas al apoyo de las orquestas no doctas.

Es importante en esta línea considerar que con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), a través de la Ley N° 19.891 del 2003, las políticas culturales adquieren autonomía al depender de una institucionalidad determinada abocada a su creación e implementación. De este modo, se plasman en documentos específicos de política cultural que sirven como mapa de navegación para el desarrollo de planes y programas por parte de los organismos públicos dedicados al desarrollo del campo cultural del país.

Asimismo, la creación del Consejo de Fomento de la Música Nacional (CFMN), por medio de la Ley N° 19.928 del 2004, constituye un hito en la coordinación de las diversas iniciativas existentes relativas a la promoción de la música nacional en Chile. Respecto del apoyo de las orquestas, entre las atribuciones y funciones que la Ley define para el CFMN se encuentra el “promover el desarrollo de la actividad coral y la formación de orquestas, especialmente a nivel infantil y juvenil, en el ámbito escolar y extraescolar, incluyendo en ellas bandas instrumentales” (Artículo 3° numeral 11).

Es relevante mencionar la Ley N° 21.045 que crea el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, que con su entrada en vigencia crea la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, la Subsecretaría del Patrimonio Cultural y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. A su vez se da origen a 16 Secretarías Regionales Ministeriales de las Culturas, las que trabajarán en diálogo y coordinación con las 16 Direcciones Regionales del Patrimonio.

Cabe tener presente además que la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI), en el 2001, corresponde también a una iniciativa de política pública desarrollada bajo el alero del Ministerio de Educación y la Dirección Sociocultural de la Presidencia de la República. En este sentido, la creación de este organismo efectivamente constituye una medida de política cultural orientada a “elevar el desarrollo social, cultural y educacional del país brindando oportunidades para que niños y jóvenes de todo Chile mejoren su calidad de vida integrando orquestas” (FOJI, s. f.). En este sentido, las políticas culturales entienden la labor de las orquestas juveniles e infantiles a partir de una doble dimensión: en primer lugar, se conciben como un aporte al desarrollo social de niños, niñas y jóvenes; y, en segundo lugar, como un espacio de formación introductoria tanto para futuros intérpretes como para la creación de nuevas audiencias.

Sobre la base de lo anterior, el presente capítulo entrega la visión general de las políticas culturales en la promoción de las orquestas no doctas. Para ello, se revisan los principales documentos de política cultural a nivel nacional, para analizar si y cómo se aborda la promoción o fomento de las orquestas no doctas en el país; ya sea de forma explícita, o bien mediante ciertas acciones que, aunque no directamente enfocadas en este tipo de agrupaciones, pudiesen de algún modo apoyarlas. Por lo mismo, y debido a la menor atención que, como se verá, ha tenido este tipo de orquestas, es que se caracteriza cómo se ha plasmado el fomento de todo tipo de orquestas desde las políticas nacionales.

## 1. DOCUMENTOS DE POLÍTICA CULTURAL

### a. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*

El foco en la formación tanto para la creación, así como para la recepción de obras constituye un interés fundamental y transversal entre los distintos documentos de política cultural en Chile. En el caso del documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*, lanzado durante la gestión del entonces Ministro Presidente del CNCA José Weinstein, se explicitan los principios que orientan el diseño de las propuestas de política cultural. De todos los principios formulados, los que tienen mayor vinculación con la promoción orquestal son los siguientes:

- Principio 3: Participación democrática y autónoma de la ciudadanía en el desarrollo cultural. Este principio apela al deber del Estado en garantizar procesos educativos que fomenten la creatividad y la apreciación de la cultura.
- Principio 5: Educar para la apreciación de la cultura y la formación del espíritu reflexivo y crítico. A partir de este principio se considera que el propósito final de todo proceso educativo es la cultura; lo que justifica la necesidad de promover la formación para la apreciación de la cultura y el desarrollo de la personalidad en toda su diversidad.

En efecto, según la formulación de *Chile quiere más cultura*, el desarrollo integral de las personas “(...) solo es posible si se estimula, tempranamente y a lo largo de toda la existencia, la creatividad, el espíritu reflexivo y crítico, y la capacidad innovadora de las personas” (CNCA, 2005, p. 13). En este sentido, la promoción de las orquestas, si bien no se expresa directamente, podría caber dentro de estos principios como parte del fomento a la creatividad y apreciación de la cultura, como parte de un proceso formativo integral.

Sobre la base de lo anterior, el documento propone algunos ámbitos de acción. Entre ellos, el asociado a la creación artística y cultural es el que tiene mayor vinculación con la promoción de orquestas.

– **Ámbito: Creación Artística y Cultural**

El objetivo en este ámbito es:

1.1. Apoyar al artista en la creación de sus obras, desarrollando instancias para una formación de excelencia, facilitando los medios para producir y difundir sus trabajos y mejorando las condiciones para una adecuada inserción en la sociedad.

- Medida 1: Incorporar la educación artística al sistema de acreditación de la educación superior y consolidar los objetivos fundamentales y contenidos mínimos en las escuelas artísticas.
- Medida 2: Desarrollar programas permanentes de estímulo, formación y apoyo a nuevos talentos artísticos, insertos tanto en el sistema de educación general como en la enseñanza artística especializada.

A partir de lo anterior, se aprecia que este primer documento programático no hace mención explícita a la promoción de las orquestas, en general, ni de las orquestas no doctas, en particular. Los principales lineamientos dentro de los cuales se puede inscribir la promoción de las orquestas refieren al ámbito educativo o formativo, reconociendo y valorando la participación cultural y apreciación artística.

## **b. Política Cultural 2011-2016**

Por su parte, el documento *Política Cultural 2011-2016*, elaborado durante la gestión como Ministro Presidente de Luciano Cruz-Coke, presenta una continuidad respecto de la importancia de la educación en el fortalecimiento del campo cultural y de la ciudadanía chilena en general, indicando que la educación integral y armónica debe respetar los principios constitucionales y fomentar “(...) la apreciación del arte y la cultura como motor de un espíritu crítico y reflexivo” (CNCA, 2011, p. 53).

Sin perjuicio de lo anterior, *Política Cultural 2011-2016* representa una profundización explícita de la promoción de la industria creativa (adelantada por *Chile quiere más cultura*), considerando el desarrollo de las instancias educacionales como instrumentos para la formación de nuevos consumidores. La dimensión educacional tiene una presencia transversal en los diversos objetivos y estrategias propuestas por el documento, siempre bajo la perspectiva de la economía creativa.

De este modo, la *Política Cultural 2011-2016* se plantea 14 objetivos, cada uno con sus consiguientes propósitos y estrategias respectivas, los que guiarán los planes, programas y acciones que se desarrollen para dar cumplimiento a la visión que se plantea en dicho documento.

De estos, es en los siguientes objetivos donde podría inscribirse la promoción de las orquestas no doctas, en los propósitos y estrategias que a continuación se señalan:

- Objetivo 1. Fortalecer la creación artístico-cultural
  - Propósito: 1.1 Se promueve la investigación y caracterización de los artistas profesionales.
    - \* Estrategias
      1. Se promueven acciones a favor de la capacitación formal e informal de los artistas.
      2. Se fomenta la asociatividad entre los creadores, productores, gestores e intermediarios.
      3. Se promueven estudios y revisión de los marcos regulatorios de las fases productivas.
  - Propósito: 1.2 Se fortalecen los diferentes componentes del campo artístico-cultural.
    - \* Estrategias
      4. Se promueven líneas de sustentabilidad para iniciativas artístico-culturales.
      5. Se incrementa el apoyo a la producción y creación artístico-cultural.
      6. Se promueve el acceso a canales de financiamiento.
      7. Se apoya la circulación de obras/productos/bienes y servicios artístico-culturales.
  - Propósito: 1.3 Se promueven alianzas estratégicas con sectores del ámbito cultural.
    - \* Estrategias
      8. Se apoyan alianzas institucionales para fortalecer las fases de la cadena productiva.
      9. Se promueven alianzas con el sector educativo alrededor de programas artístico-culturales.

- Objetivo 4. Contribuir a instalar los bienes y servicios artísticos culturales en el escenario internacional.
  - Propósito: 4.1 Se generan oportunidades para la presencia de artistas chilenos en los escenarios internacionales.
  - \* Estrategias
    - 29. Se identifican los circuitos internacionales pertinentes para estimular la participación de los creadores nacionales.
    - 30. Se promueve el apoyo a procesos creativos de alta calidad con estándar internacional.
    - 31. Se difunden oportunidades de proyección internacional para los artistas desde las regiones.
    - 32. Se impulsa la generación de alianzas estratégicas para la presencia de embajadas artísticos culturales.
    - 33. Se participa en circuitos internacionales artístico-culturales.
  
- Objetivo 5. Fortalecer el reconocimiento de los derechos de autor.
  - Propósito: 5.1 Se impulsa el fortalecimiento de la legislación vigente que resguarda los derechos de autor.
  - \* Estrategias
    - 42. Se promueven estudios sobre la legislación vigente de derechos de autor.
    - 43. Se impulsan proyectos e iniciativas legislativas en derechos de autor.
    - 44. Se fomenta el conocimiento y respeto de los derechos de autor.
    - 45. Se promueve la difusión de los derechos de autor.
    - 46. Se difunden y capacitan a los servicios públicos y sus funcionarios sobre los derechos de autor.
    - 47. Se realizan campañas educativas de capacitación y formación para el respeto de los derechos de autor.

Con lo anterior, se visualiza el fuerte compromiso en torno al carácter y potencial educativo del sector cultural, siendo este un énfasis importante en los documentos de política nacional. Asimismo, se avanza hacia objetivos, propósitos y estrategias que fomenten el desarrollo del sector creativo, en su particularidad. Sin embargo, tal como en el documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*, la *Política Cultural 2011-2017* no cuenta con objetivos, propósitos o estrategias explícitas que refieran a las orquestas no doctas en particular, o a las orquestas, en general.

### *c. Política Nacional de Cultura 2017-2022*

La *Política Nacional de Cultura 2017-2022* cuenta con diez orientaciones y 46 objetivos estratégicos. En su propuesta, se aprecia un nivel de detalle y concreción bastante más acabado que los anteriores documentos de política pública sectorial, y por lo mismo, hay orientaciones y objetivos estratégicos que pueden relacionarse de modo más directo con la promoción de las orquestas no doctas:

- Cultura como pilar del desarrollo sostenible, resguardando los derechos culturales de las generaciones por venir tanto a nivel local como nacional.
  - Fomentar la economía creativa como factor dinamizador de los territorios, de sus artistas, cultores, creadores y de identidades locales, partiendo de la identificación de las potencialidades y trayectorias territoriales y adoptando estrategias que consideren la participación equitativa de los creadores, creadoras y agentes culturales del territorio.
- Una creación libre y diversa, tanto individual como colectiva, socialmente valorada, respetando la propiedad intelectual y los derechos de autor.
  - Incentivar la creación diversa, ya sea tradicional, popular y contemporánea, de los artistas, creadores(as) y cultores(as) así como también la creación de los nueve pueblos indígenas, la comunidad afrodescendiente de Arica y Parinacota, y las familias Chango de la Caleta Chañaral de Aceituno de la región de Atacama, contribuyendo al dinamismo y a los procesos de revitalización de las culturas locales y a su valoración social.
  - Promover la formación en las artes, las culturas y el patrimonio para la profesionalización, reconocimiento, valoración y mantención de la vitalidad del campo artístico y cultural.
  - Favorecer la incorporación de nuevos lenguajes a la creación artística, mediante el acceso equitativo de artistas, cultores, creadores y creadoras al entorno digital y con resguardo de sus derechos autorales.
- Un campo artístico-cultural fortalecido, estable y sostenible que respete los derechos laborales de los trabajadores de la cultura.
  - Resguardar los derechos laborales y de autor para los/as trabajadores/as de la cultura, propiciando la articulación interministerial e intersectorial para el cumplimiento de la legislación laboral chilena.
  - Fortalecer los instrumentos de fomento para la visibilidad, circulación,

intercambio y protección de la producción artística y cultural y de los bienes patrimoniales a nivel nacional e internacional.

- Potenciar la internacionalización como el conjunto de intercambios artísticos, culturales y patrimoniales, en apoyo a la formación y profesionalización de los y las artistas y del fomento de las creaciones producidas en Chile.
- La interculturalidad y la diversidad cultural como fuente de riqueza para la sociedad en su conjunto.
- Promover la incorporación de artistas, cultores/as y expresiones de las comunidades migrantes, nueve pueblos indígenas y comunidad afrodescendiente en la programación cultural en todo el territorio.

Sin embargo, al igual que los documentos anteriores, no existe mención explícita respecto al fomento de orquestas (de ningún tipo).

#### ***d. Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010***

Además de los documentos de políticas culturales, se han elaborado documentos específicos que operacionalizan estos principios y objetivos en políticas culturales para cada región del país (políticas culturales regionales) y para diversas disciplinas apoyadas por CNCA y sus órganos dependientes (políticas culturales sectoriales).

El registro de la experiencia de elaboración de una *Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010*<sup>24</sup> (CFMN, 2007), elabora un diagnóstico específico del escenario de la música nacional del momento y adelanta eventuales medidas específicas para el apoyo del campo musical.

En el diagnóstico relativo a la formación musical, el documento reconoce la inexistencia de un sistema de formación estructurado, el que presentaría una diversidad de instancias de acuerdo a los distintos géneros musicales. En lo referente a la música docta, la formación artística elemental recaería en las escuelas artísticas o instancias privadas; mientras que la formación superior tendría lugar en las universidades o instituciones superiores privadas. El documento indica además que una proporción importante de las escuelas artísticas apunta a la formación artística como ejercicio creativo. No obstante, serían pocos los y las estudiantes que continuarían estudios

---

<sup>24</sup> Aprobada en sesión de Consejo N° 8/2007 del 19-10-2007.



profesionales, ilustrando de este modo una importante debilidad en la articulación de las instancias formativas como espacios de una progresiva profesionalización.

Es en este punto que las orquestas juveniles e infantiles cobran relevancia y se hace mención explícita y de forma continua a este tipo de agrupaciones. De acuerdo al documento, estas constituirían importantes espacios formativos. En efecto, las orquestas juveniles e infantiles serían en muchos casos el primer acercamiento entre niños y niñas y la música, siendo instancias para el desarrollo vocacional y el descubrimiento de talentos (CFMN, 2007, p. 8). Asimismo, las orquestas juveniles e infantiles contribuirían al desarrollo de las prácticas musicales amateur en tanto mecanismo de participación y consumo cultural para la ciudadanía en general y para la valorización del patrimonio musical del país y del mundo, especialmente respecto de las músicas tradicionales.

Las orquestas juveniles e infantiles son tratadas en el documento como un movimiento en constante crecimiento, y con presencia en todas las regiones del país. En su desarrollo, se releva la importancia de la Fundación de Orquestas Juveniles e infantiles, especialmente a través de programas de apoyo a las y los estudiantes tales como becas de apoyo, encuentros de capacitación, entre otras iniciativas.

El documento también reconoce como la principal debilidad del movimiento de orquestas juveniles e infantiles la disparidad de recursos y formación de las personas encargadas, lo que dificultaría las tareas de transmisión de conocimientos y la identificación de talentos, lo que repercutiría en dificultades para asegurar la continuidad de los estudios musicales en el nivel superior. Muchas de estas disparidades tendrían su origen en la dependencia administrativa de las orquestas juveniles e infantiles, las que se ven afectadas por los recursos destinados a su funcionamiento, siendo particularmente agudas en el caso de las municipalidades. Asimismo, el documento releva la necesidad de generar instancias de articulación y coordinación entre distintas instancias dedicadas al fomento de la música (especialmente elencos profesionales y juveniles junto a otros agentes de gestión cultural) a nivel regional.

Efectivamente, la coordinación de los distintos agentes dedicados a la promoción de la música en Chile es un área de particular relevancia especialmente a raíz de la diversificación de iniciativas y la consiguiente dispersión de recursos públicos, que ya en el 2007 era percibida como una debilidad por parte del campo musical. En este sentido, si bien se valora el crecimiento y diversidad de instancias de desarrollo musical, sobre todo a nivel territorial, el desarrollo de estos espacios sería disgregado y carente de una planificación integral (CNCA, 2007, p. 47).

En esta línea, el documento menciona a las orquestas infantiles y juveniles, y a las orquestas profesionales. Sin embargo, no hace mayor distinción respecto a orquestas

doctas o no doctas, aunque debido al tipo de consideraciones presentadas, se entiende que, al referirse a orquestas profesionales, estas son representantes del género clásico o docto.

Considerando este escenario, la *Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010* propone diversos objetivos y medidas. Entre aquellas dirigidas a promover (directa o indirectamente) el desarrollo y coordinación de las orquestas a nivel nacional, tanto en su vertiente infantil o juvenil, como profesional, se encuentran las siguientes:

- En relación a la creación artística:
  - Objetivo 1: Mejorar el sistema de formación artística musical procurando su descentralización y diversificación.
    - \* Medida b: Crear un sistema de apoyo y búsqueda de talentos que contemple, entre otras cosas, financiamiento directo para nuevos talentos (fundamentalmente en su etapa básica) e instancias de selección de talentos a nivel regional.
    - \* Medida c: Proponer que el Ministerio de Educación reconozca, como parte de las actividades extraprogramáticas, los estudios musicales que los alumnos desarrollen en instancias acreditadas.
    - \* Medida d: Fomentar el envío de profesionales a regiones en acciones de formación.
    - \* Medida e: Crear residencias de intérpretes y compositores nacionales en orquestas regionales.
  - Objetivo 2: Desarrollo de los distintos géneros musicales, procurando fomentar la diversidad.
    - \* Medida c: Desarrollar un programa de obras por encargo para la generación de un repertorio especial de música nacional para las orquestas juveniles y bandas.
- En relación a la inserción en la sociedad:
  - Objetivo 1: Fortalecer los espacios de difusión.
    - \* Medida f. Con el objeto de racionalizar los aportes del Estado al desarrollo de las orquestas profesionales, además de mejorar su gestión y levantar su nivel artístico se propone lo siguiente:
      - f1. Establecer polos de desarrollo en las ciudades que cuenten con las siguientes condiciones: poseer una orquesta estable, contar con el

- 
- apoyo de una institución universitaria, contar con a lo menos una orquesta juvenil en la región, contar con apoyos privados para obtener una parte del financiamiento total, contar con una infraestructura para desarrollar su labor y contar con un conservatorio o escuela de música de nivel superior en la región.
- f2. Para definir de un modo riguroso los lugares definitivos se propone enviar a un equipo de especialistas que haga un estudio de factibilidad y entregue un diagnóstico que permita elaborar un proyecto definitivo. Dicho investigador deberá informar acerca de la situación artística y administrativa de cada una de las orquestas propuestas y además hacer una prospección de las posibilidades de apoyo universitario y privado para la realización del proyecto.
  - f3. Para posibilitar la realización de este proyecto se propone que cada orquesta funcione con un presupuesto anual estable, de los cuales un tercio pueda ser entregado por el Estado, un tercio por la universidad correspondiente y un tercio por la empresa privada. Una determinación más precisa de este presupuesto deberá ser entregada por el especialista que haga el diagnóstico.
- Objetivo 4: Promover la formación de audiencias.
    - \* Medida d: Promover a través de los convenios que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes tiene con instituciones musicales, contra prestaciones que se manifiesten a través de acciones de formación de audiencias
  - Objetivo 5: Estimular la participación ciudadana.
    - \* Medida a: Continuar y reforzar el movimiento de orquestas juveniles y bandas, generando instancias de coordinación regionales, a través de incentivos a largo plazo.
    - \* Medida f: Fomentar la interacción a través de la creación de redes entre bandas, orquestas juveniles y coros.

Como es posible de advertir, las medidas apuntan fundamentalmente a generar espacios de interacción y coordinación entre los distintos organismos del campo musical que realizan actividades educativas o cumplen una función formadora, además de promover en términos generales, el funcionamiento de las orquestas, especialmente

aquellas infantiles y juveniles. Cabe remarcar, que no se refiere explícitamente a las orquestas no doctas.

#### ***e. Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022***

La *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*, por su parte detalla de forma bastante acuciosa el panorama y el contexto desde el cual se ha abordado la promoción de las orquestas. Aunque nuevamente se refiere de forma predominante a las orquestas infantiles y juveniles, y a las orquestas profesionales. Ambas, se identifican como componentes esenciales del ámbito de la música clásica a nivel nacional.

Dentro de las propuestas de este documento, si bien de forma transversal se promueve el desarrollo del campo musical nacional, hay ciertos objetivos y medidas que apuntan de forma más precisa al trabajo de promoción respecto a las orquestas. En general, es una alusión más bien indirecta, ya que existe una única medida que menciona directamente a las orquestas como su foco de acción (medida 5).

Es el eje de creación y producción donde se concentran los objetivos y propuestas que van en relación a la promoción de las orquestas, y que son los que se presentan a continuación:

- Objetivo: Fomentar la creación musical de manera descentralizada y desconcentrada en los géneros docto, popular y de raíz folclórica, reconociendo la diversidad de manifestaciones musicales existentes y sus necesidades locales.
  - Medidas:
    1. Diseñar instrumentos de financiamiento descentralizados que fomenten la creación musical desde un enfoque territorial, y adaptar a la realidad local los instrumentos existentes.
    2. Fomentar la creación musical regional asegurando la incorporación de artistas locales en ceremonias, eventos, festividades y otros hitos de carácter público.
    3. Organizar instancias de encuentro regionales entre creadores musicales y otros agentes de la cadena productiva de la música.
    4. Reconocer y fomentar el trabajo de los sellos discográficos nacionales como activadores de la creación musical local y el desarrollo de catálogo, con especial énfasis en la incorporación de las áreas de música docta y folclórica.
    5. Propender a la creación de orquestas regionales en aquellas regiones donde no existen.

- Objetivo: Abrir canales de acceso a la infraestructura básica que requiere la creación musical docta, popular y de raíz folclórica.
  - Medidas:
    6. Realizar un catastro de la infraestructura regional existente para la creación, práctica, registro y ejecución de la actividad musical, contemplando variables cualitativas respecto de sus condiciones técnicas.
    7. Fomentar la implementación y equipamiento de salas de ensayo y grabación, públicas y gratuitas, alojadas en infraestructura pública regional, tales como centros culturales comunales y establecimientos educacionales.
  
- Objetivo: Potenciar el desarrollo de técnicos de alta especialización en procesos de grabación y producción musical.
  - Medidas:
    8. Generar instancias de capacitación para técnicos y productores a nivel regional y comunal.
    9. Promover la colaboración de profesionales de reconocida trayectoria del ámbito de la producción musical con creadores locales.
    10. Generar bibliografía de acceso público para la nivelación de los métodos, prácticas y herramientas asociados a la grabación y producción musical.

De lo anterior se desprende un cambio respecto a los énfasis anteriores, estando este instrumento de política pública centrando en un desarrollo más integral del campo artístico, donde las orquestas (sin distinción) se inscriben como un actor más, si bien relevante, del panorama musical nacional.

## **2. OPERACIONALIZACIÓN DE LOS PRINCIPIOS DE POLÍTICA CULTURAL RELATIVOS A LAS ORQUESTAS**

Es posible identificar tres instrumentos de especial relevancia para el fomento operativo, en torno a las orquestas: el financiamiento entregado por el Fondo de Fomento de la Música Nacional (en dos de sus líneas) y los convenios establecidos entre el CFMN con orquestas profesionales.

### **a. Fondo de Fomento de la Música Nacional, Línea de Coros, Orquestas y Bandas Instrumentales**

El Fondo de Fomento de la Música Nacional fue creado junto con el CFMN mediante la Ley N° 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena, como un fondo destinado al cumplimiento de las funciones definidas para el organismo por parte de la mencionada ley. Cabe destacar que si bien la legislación establece que el cumplimiento de las funciones de apoyo a las orquestas, especialmente juveniles e infantiles (“promover el desarrollo de la actividad coral y la formación de orquestas, especialmente a nivel infantil y juvenil, en el ámbito escolar y extraescolar, incluyendo en ellas bandas instrumentales”, artículo 3° numeral 11) tendrá lugar a través de aportes directos a municipalidades, corporaciones o fundaciones sin fines de lucro (artículo 5°), el Fondo de Fomento de la Música Nacional contempla una línea de financiamiento para coros, orquestas y bandas instrumentales.

Esta línea, de modalidad única, se enmarca en el cumplimiento del numeral 11 del artículo 3° de la Ley sobre Fomento de la Música Chilena, y tiene como beneficiarios directos las corporaciones o asociaciones constituidas conforme al Título XXXIII del Libro I del Código Civil, además de fundaciones sin fines de lucro y las municipalidades, las que pueden postular de manera asociativa con otros beneficiarios indirectos tales como organizaciones no gubernamentales y otras entidades autónomas.

Para la convocatoria del año 2019, esta línea contó con un presupuesto total de \$132.000.000, y cada proyecto puede obtener un financiamiento máximo de \$10.000.000.

No existen criterios de evaluación y selección explícitos que prioricen en el financiamiento de proyectos aquellas iniciativas específicas orientadas a algún tipo de orquestas. Por ende, la adjudicación de presupuesto queda sometida a procesos de competencia entre orquestas profesionales, adultas, doctas y no doctas, infantiles y juveniles, y bajo criterios cualitativos del comité de especialistas y jurados.

### **b. Línea de Fomento a la Música Nacional de Raíz Folklórica y de Pueblos Originarios**

Esta línea de concurso, abierta a la postulación de personas naturales o jurídicas tiene por objeto el fomento a la producción de registro fonográfico, actividades presenciales, investigación, preservación y/o registro de la música nacional de raíz folklórica y de pueblos originarios.

Las modalidades comprendidas en esta línea son:

- Modalidad de Producción de Registro Fonográfico de Música Nacional de Raíz Folklórica y de Pueblos Originarios: entrega financiamiento total o parcial de

proyectos de producción de registro fonográfico y su fijación en algún soporte físico o digital en el género de música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios, pudiendo abordar una o más de las siguientes etapas: creación, producción, postproducción, duplicación, diseño, edición, impresión, difusión y distribución. La etapa de creación solo podrá financiarse en el caso que el proyecto incluya la realización de registro fonográfico. Los postulantes podrán presentar un máximo de un (1) proyecto. En caso que exceda el máximo de postulaciones, todos los proyectos presentados a la modalidad por un mismo titular serán considerados inadmisibles. No podrán postular quienes hayan sido financiados por esta modalidad en la convocatoria anterior.

- Modalidad de Actividades presenciales: música en vivo, ferias y festivales de música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios: aporta financiamiento total o parcial de proyectos de producción de festivales, certámenes, conciertos, temporadas de conciertos y ferias de industria, de la música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios. Los proyectos deberán ejecutarse dentro del territorio nacional y podrán ser de carácter de difusión o de competencia.
- Modalidad de Investigación, preservación y registro de la música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios: brinda financiamiento total o parcial de proyectos de investigación y su publicación o difusión; proyectos de registro, conservación, restauración, catastros y catalogación de la música y su difusión, que apunten al desarrollo de la música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios, para la generación y conservación de conocimientos y saberes, a nivel nacional y/o local, atendiendo a las necesidades de cada contexto. El soporte del contenido del producto final puede ser físico o digital.

En estos casos, aquellas orquestas enfocadas en el género de raíz folclórica o de pueblos originarios, podrían ser beneficiarias de este concurso.

### **c. Convenios directos con orquestas profesionales**

Como fue dicho, los convenios de colaboración con corporaciones, fundaciones y municipalidades son un mecanismo de financiamiento establecido en la Ley N° 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena.

El MINCAP a través del CFMN mantiene vigentes convenios con seis orquestas profesionales, todas provenientes de regiones distintas a la región Metropolitana, las que reciben presupuesto directo y estable de manera no concursable, incorporando mecanismos de planificación y ofreciendo determinadas prestaciones a partir de principios de desarrollo artístico, extensión y formación de intérpretes y nuevas

audiencias. Los convenios establecen detalles respecto de las actividades comprometidas por las orquestas profesionales participantes, además de introducir el requerimiento de construcción de indicadores para el monitoreo y seguimiento de las acciones realizadas.

Las orquestas con convenio vigente durante 2018 son las siguientes, todas ellas con un repertorio vinculado a composiciones clásicas o doctas.

- Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, región de Coquimbo.
- Orquesta Marga Marga, región de Valparaíso
- Orquesta Clásica del Maule, región del Maule.
- Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, región del Biobío.
- Orquesta Filarmónica de Temuco, región de La Araucanía.
- Orquesta de Cámara de Valdivia, región de Los Ríos.

Entre las distintas actividades estipuladas en los convenios, se encuentra la realización de actividades de formación tanto de músicos, así como de audiencias. Estas actividades por lo general pueden clasificarse del siguiente modo:

- Ciclos de conciertos educativos: Comprende presentaciones y conciertos realizados en distintos espacios (especializados, como salas de conciertos; o no especializados, como establecimientos educacionales, deportivos o comunitarios). Tienen como objetivo acercar las manifestaciones musicales doctas a la ciudadanía en general, especialmente niños, niñas y jóvenes, y de preferencia en localidades rurales o de difícil acceso. Se da especial énfasis a la participación de estudiantes y docentes de establecimientos educacionales de enseñanza básica y media. Las metodologías de trabajo, junto a la ejecución de conciertos, contemplan en ocasiones la realización de conversatorios y talleres de apreciación. De este modo, estos ciclos contribuyen a la formación de nuevas audiencias a través de transmisión de conocimiento respecto del lenguaje musical, su historia, obras emblemáticas, organología, entre otros.
- Programas de formación y capacitación de músicos: Consiste en iniciativas de formación especializada dirigidas a jóvenes estudiantes, músicos profesionales y músicos amateur. Contempla la realización de conversatorios e instancias de transferencias de conocimientos, así como también la implementación de mecanismos de apoyo al perfeccionamiento sistemático de jóvenes estudiantes, permitiendo una eventual articulación desde las instancias iniciales de formación musical hacia las instancias de formación superior y/o desempeño profesional.

### 3. POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO A LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

A partir de lo anterior, se puede observar que las orquestas no doctas no han sido un objeto explícito de la política pública nacional. Desde el primer documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*, hasta la reciente *Política Nacional de Cultura 2017-2020* se ha observado una mayor concreción en el tipo de objetivos, propósitos o estrategias que pudieran abarcar la promoción y fomento de las orquestas. Sin embargo, en todos ellos, la propuesta es más bien indirecta y no se alude de forma directa a las orquestas no doctas, en particular, ni a las orquestas de forma transversal.

En cuanto a los documentos de políticas sectoriales, el abordaje respecto a las orquestas no doctas tampoco ha sido explícito. Mayor relevancia han tenido las orquestas infantiles y juveniles y las orquestas profesionales, que refieren de forma predominante a las orquestas de música docta.

Es preciso señalar, que a pesar de la menor atención que han tenido las orquestas no doctas en su mención explícita dentro de los documentos de política pública, se aprecia el desarrollo de instrumentos programáticos que las promueven. En este caso, el Fondo de Fomento de la Música Nacional, mediante dos de sus líneas, apunta al apoyo de estas agrupaciones, aunque también de forma transversal, a la par con las orquestas doctas o con aquellas infantiles o juveniles.

#### IV. CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

A continuación, se presenta una caracterización general de las 51 orquestas no doctas participantes del estudio.<sup>25</sup>

Las orquestas participantes en la fase cuantitativa del estudio pertenecen en su mayoría a la región Metropolitana (29,4%), seguida de la región de Valparaíso (17,6%) y de la región del Biobío (13,7%). Cabe consignar que no se contó con la respuesta de ninguna orquesta con 13 o más integrantes en las regiones de Ñuble, de La Araucanía, de Los Ríos, Los Lagos y Aysén.

Tabla 5. Localización regional de las orquestas no doctas

Regiones	Porcentajes
Región de Arica y Parinacota	9,8%
Región de Tarapacá	7,8%
Región de Antofagasta	7,8%
Región de Atacama	2,0%
Región de Coquimbo	5,9%
Región de Valparaíso	17,6%
Región del Lib. Gral. Bdo. O`Higgins	2,0%
Región del Maule	2,0%
Región de Ñuble	0,0%
Región del Biobío	13,7%
Región de la Araucanía	0,0%
Región de Los Ríos	0,0%
Región de Los Lagos	0,0%
Región de Aysén	0,0%
Región de Magallanes y la Antártica Chilena	2,0%
Región Metropolitana	29,4%
Total	100%
N	51

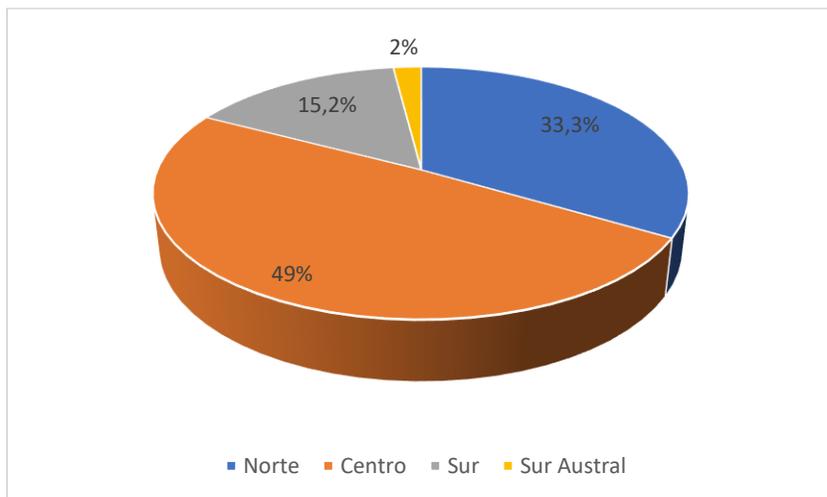
Al desglosar por zona geográfica, se aprecia que un 49% de las orquestas no doctas pertenecen a la Zona Centro; un 33,3% a la Zona Norte, un 15,2% a la Zona Sur, y un escaso 2% a la Zona Sur Austral.<sup>26</sup> Esta variable será utilizada a lo largo del documento

<sup>25</sup> Es preciso señalar que, en algunas preguntas, el N total puede variar, ya sea por alguna pregunta filtro, o por una menor tasa de respuesta.

<sup>26</sup> La Zona Norte comprende las regiones de: Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta, Atacama y Coquimbo. La Zona Centro considera a las regiones de: Valparaíso, Metropolitana y O`Higgins. La Zona

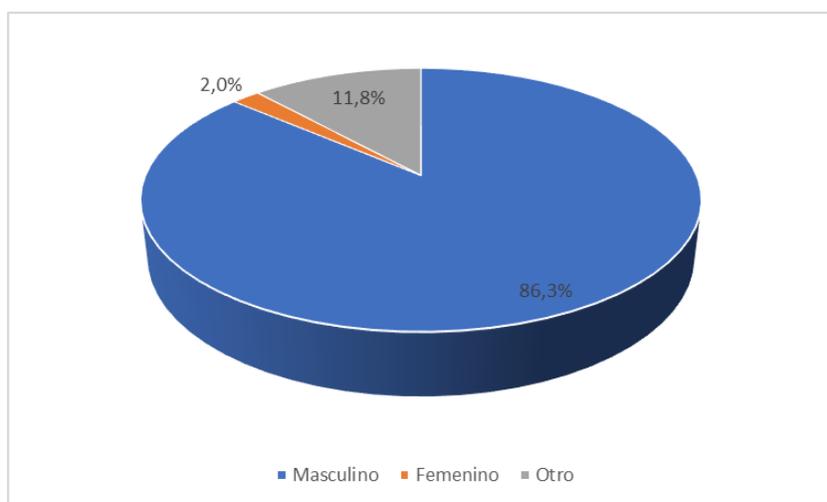
para presentar las diferencias por zonas geográficas, en los aspectos en que se evidencien estas diferencias.

Gráfico 1. Localización geográfica de orquestas no doctas. Porcentajes (N=51)



La encuesta fue respondida por representantes de las orquestas, ya fueran encargados(as) de orquesta, directores(as) de orquesta, músicos(as) de la orquesta o manager. En su mayoría, estos representantes son del género masculino, lo que da cuenta de una importante brecha de género a nivel directivo en las orquestas.

Gráfico 2. Género de quién responde la encuesta (N=51)

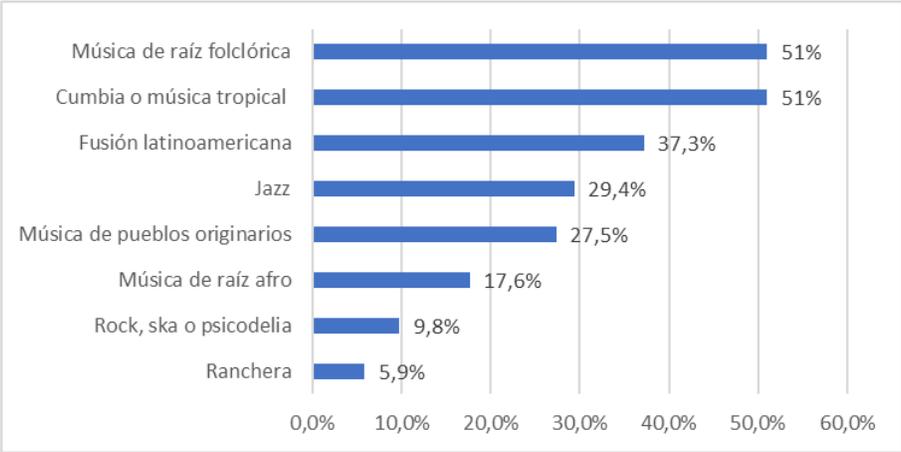


---

Sur abarca las regiones del Maule, Ñuble, Biobío, La Araucanía y de Los Ríos. La Zona Sur Austral se compone de las regiones de: Los Lagos, Aysén y Magallanes.

En cuanto al género musical, un 51% de las orquestas no doctas encuestadas declara poseer un estilo musical vinculado a la música de raíz folclórica, un porcentaje similar indica poseer un estilo musical asociado a cumbia o música tropical. En tercer lugar, un 37,3% menciona poseer un estilo de fusión latinoamericana, un 29,4% también se vincula al jazz, un 27,5% a la música de pueblos originarios. En menor medida, un 17,6% cuenta con un estilo de música de raíz afro, un 9,8% un estilo asociado al rock, ska o psicodelia, mientras que un 5,9% se vincula a la música ranchera.

Gráfico 3. Género musical de las orquestas no doctas. Respuesta múltiple (N=51)



## V. CARACTERIZACIÓN MUSICAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

La diversidad timbrística del uso de instrumentos en conjunto a su conformación dentro de las agrupaciones; las inclinaciones por un género musical u otro; la composición social de las agrupaciones musicales existentes y sus variantes; la carencia de profesionalización extramusical en muchos conjuntos, entre otros, son materia de análisis que permitirán dilucidar de mejor manera el ecosistema actual de la diversidad de orquestas no doctas existentes hasta el 2018, en donde la gestión y funcionamiento de estas se podrían ver beneficiadas o afectadas según lo defina el acápite.

Se presentan primeramente los aspectos musicales ligados a la organización estilística de las agrupaciones. Principales géneros musicales representados; instrumentación musical, modos de gestionar y definir el repertorio ya sea original o de otros autores; la periodicidad de ensayos; entre otros tópicos que ayudan a caracterizar a las orquestas.

Posteriormente, se indaga en la composición humana de los integrantes de las orquestas. Se analizan los evidentes desequilibrios de género, la poca inserción o identificación con los pueblos originarios, la escasa participación de músicos migrantes, entre otros.

Finalmente, se revisan los aspectos ligados a la profesionalización de las agrupaciones. Estos comprenden la subdivisión de tareas organizativas dentro de una agrupación musical tales como el acceso a manager o equipo técnico; el nivel de estudios de los integrantes y el acceso a posibilidades de permanente perfeccionamiento musical y extramusical; cuestiones fundamentales al momento de generar brechas de ascenso profesional en el sistema musical actual.

### 1. CARACTERIZACIÓN ESTILÍSTICA DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

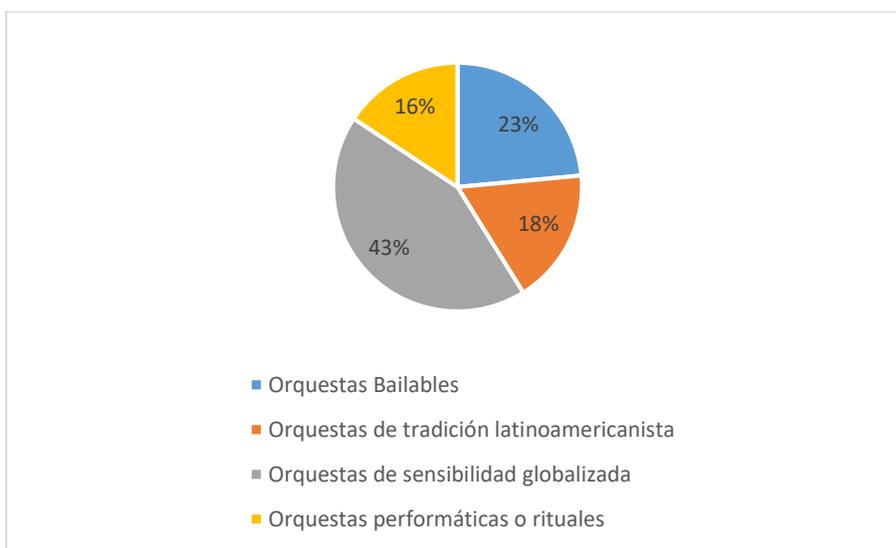
#### a. Géneros musicales

A partir de las encuestas aplicadas a los músicos y coordinadores de las orquestas, se puede transparentar el universo estilístico de las agrupaciones. En las agrupaciones de 13 o más integrantes, es posible determinar una hegemonía de algunos géneros musicales por sobre otros. Para ello, y a partir de la pregunta respecto al estilo musical de las orquestas, se construyó la tipología de orquestas, catalogando a estas como: orquestas bailables, orquesta de tradición latinoamericanista, orquesta de sensibilidad globalizada y orquesta performática o ritual. A lo largo del informe esta, además, será incorporada como variable de cruce (al igual de la variable zona geográfica), a fin de advertir posibles diferencias entre un tipo u otro de orquestas. Este dato será

presentado únicamente cuando se evidencien diferencias importantes de acuerdo a estas variables.

De acuerdo a la tipología, se observa que las orquestas de sensibilidad globalizada<sup>27</sup> concentran 43,1% por sobre otros tipos de orquesta tales como las orquestas de tipoailable<sup>28</sup> que les siguen con un segundo lugar (23,5%), de tradición latinoamericanista<sup>29</sup> (17,6%) y performáticas o rituales<sup>30</sup> (16%). La mayor cantidad de orquestas de sensibilidad globalizada se puede entender al considerar que este segmento agrupa una diversidad mayor de géneros y estilos musicales, respecto a las otras.<sup>31</sup>

Gráfico 4. Tipología de orquestas según estilo musical (N=51)



<sup>27</sup> Las orquestas de sensibilidad globalizada serán todas aquellas cuyo objetivo se concentre en el encuentro y mixtura de diversas músicas del mundo, generando un collage estilístico. Subgéneros agrupados: klezmer, gipsy o gitano, balcánico, ska, psicodelia, hip hop, punk, afro, funk, fusión étnica, tango, experimental, jazz, entre otros, así como la mixtura de los anteriores.

<sup>28</sup> Las orquestas de tipoailable serán todas aquellas cuyo objetivo se concentre en los gustos bailables y la fiesta local. Subgéneros agrupados: cumbia, bolero, bachata, chachacha, son, música tropical, salsa, ranchera, corrido, entre otros.

<sup>29</sup> Las orquestas de tradición latinoamericanista serán todas aquellas cuyo objetivo se concentre en la difusión de los principales ritmos y timbres del continente. Fuerte influencia de la Nueva Canción Chilena. Subgéneros agrupados: fusión latinoamericana, música de raíz folclórica, proyección folclórica, nueva canción chilena, canto nuevo.

<sup>30</sup> Las orquestas performáticas serán todas aquellas cuyo objetivo se concentre en reivindicar las tradiciones musicales de los pueblos originarios que representan. Subgéneros agrupados: pueblos originarios, folclor.

<sup>31</sup> Un caso llamativo lo constituye el jazz, que para el presente estudio siempre tomaba definición propia. Esta cuestión terminaba por delimitar la asignación de la orquesta de jazz dentro de alguno de estos cuatro macro géneros musicales. Es así como existirá jazz ligado al *latin*, a la experimentación, a la música afro, a la música de raíz, entre otros.

Atrás de las orquestas de sensibilidad globalizada aparecerán las orquestas bailables, comandadas principalmente por sus subgéneros “tropical” y “cumbia”.

Hablar de cumbia o música tropical en Chile comprende sumergirse en una mixtura de subgéneros combinados y entrelazados que, en el caso chileno, realzan ingredientes heredados de la salsa cubano estadounidense, la música costeña colombiana, el merengue caribeño, entre otros; que se fusionan con expresiones centro sur andinas, o directamente con reinterpretaciones de las músicas ya citadas pero expresadas desde una relectura local.

(...) nosotros mezclamos la músicaailable chilena, llámese cumbia o merengue chileno, un poco con el folclor nortino propio de nosotros, o sea, la cumbia viene de Colombia, pero es difícil denominar y encasillarlo en un término así concreto (...) eso se da con el tiempo (Músico de orquesta no docta, región Metropolitana).

(...) nosotros hemos como reflatado la cumbia que está como perdida *po*. Nosotros no estamos tocando la cumbia “chilombiana”, ni la cumbia urbana... hay tantos géneros de cumbia; como temas del polaco, temas de Damas Gratis, y eso lo actualizamos un poquito con temas de ahora, mezclamos un poquito (Director musical de orquesta no docta, región de Los Lagos).

Ahora bien, la diferencia de preferencia estilística de 20 puntos porcentuales entre estos dos tipos de orquestas se da principalmente porque las necesidades instrumentales de la orquestaailable se pueden completar con un número menor a 13 músicos. Para el caso de una orquesta de sensibilidad globalizada resulta mucho más necesario aproximarse a una conformación de más músicos, como por ejemplo una fanfarria de música *gipsy*.

Una orquesta tiene que tener la mayor gama de sonoridades posibles, (...) dos saxofones altos, dos tenores y un barítono, que además los altoistas y los tenoristas se alternan con flauta travesera y clarinete (...) cuatro trompetas que se alternan con el *Fingerhole horn* (...) cuatro trombones, esa es la gama de vientos. Y en la base tenemos contrabajo, piano, batería o percusiones dependiendo de la obra y guitarra. Esa es la formación de una orquesta, una big band, una gran orquesta, una gran banda (Director musical de orquesta de sensibilidad globalizada, región de Valparaíso)



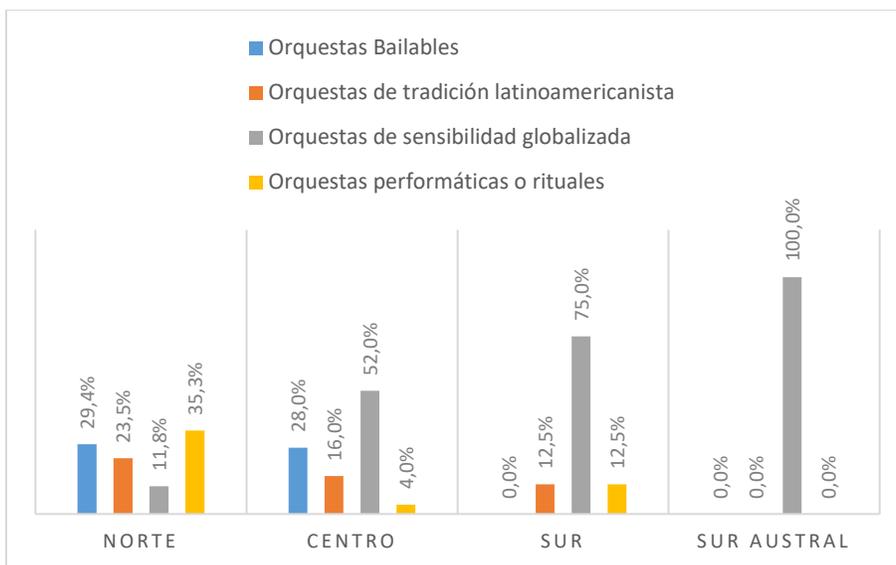
Ahora bien, en el caso de las orquestas de tipo latinoamericanista, por su compromiso con el mundo académico, estas intentarán aproximarse a la orquesta docta; en relación al correcto uso de registros que aporta la familia de la orquesta (más no en el tipo de instrumentos que serán 100% de raíz latinoamericana), lo que, a su vez, conlleva una mayor cantidad de integrantes. Esto se debe principalmente a que las orquestas de tipo latinoamericanista —herederas de la nueva canción chilena—, contienen en su ADN una compleja y nutrida diversidad tímbrica dentro de su performática musical, requiriendo de un mayor número de intérpretes al momento de montar las piezas musicales.

(...) no podría existir este tipo de orquestas si no hubiera existido la nueva canción chilena, como ha habido Violeta Parra, estos grupos Inti Illimani, Quilapayún, etcétera, no se puede desconectar de eso, y así otros procesos, por tanto, yo creo que son necesidades que en algún momento afloran y vas aprendiendo (Director musical de orquesta, región de Valparaíso).

Al distinguir por zona geográfica la ubicación de esta tipología de orquestas, se advierte que en el caso de las agrupaciones de tipo performáticas, estas se concentran principalmente en el Norte Grande del territorio local, de la mano de las voces protagónicas de las agrupaciones *lakitas* y las bandas de bronces, conjuntos que por lo menos concentran un número no menor a los 20 músicos (dentro de cada una de estas agrupaciones).

Si bien el número de estas agrupaciones no es menor, sí resulta interesante el reconocer que estas poseen una doble militancia en algunos casos, confundiendo o asumiendo su rol de orquesta performática como también de una agrupación de tipo folclórica. Ante eso se decidió agregar el subgénero folclórico como parte de orquestas de tipo performática o ritual con evidente sustrato indígena.

Gráfico 5. Tipología de orquestas, por zona geográfica (N=51)



La mirada músicos de orquestas performáticas, refuerza la idea del folclor como parte fundamental de su estilo y repertorio.

El estilo de nosotros, que nos marca, es el folclor del norte, el andino (...) Y a veces un poco de cumbia. Pero también es un estilo de folclor (Músico de orquesta de bronces, región de Antofagasta).

Folclor, del norte, andino, también un poco de "mediana" que es toda una mezcla acá, eso es lo que hacemos (Músico de orquesta de *lakitas*, región de Antofagasta).

El Gráfico 5 también refleja la presencia de orquestas bailables únicamente en la Zona Norte y Centro (con porcentajes bastantes similar); así como el decaimiento de orquestas de tradición latinoamericanista conforme se avanza hacia el sur del país, y el aumento, en cambio, de orquestas de sensibilidad globalizada. Cabe precisar que la única orquesta catastrada en la Zona Sur Austral es de este tipo.

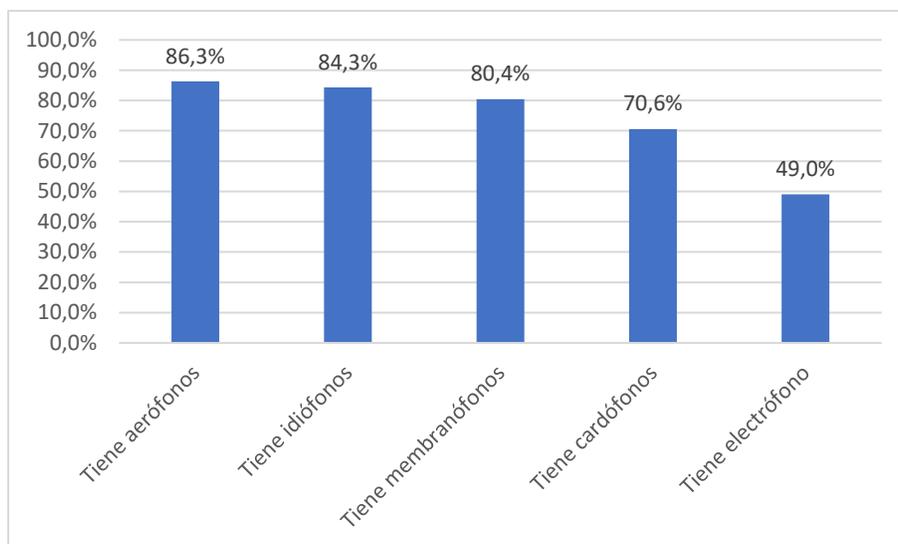
#### **b. Familias de instrumentos en orquestas no doctas**

En el Gráfico 6 es posible reconocer dentro de las orquestas un piso instrumental base

de aerófonos<sup>32</sup> (86,3%), idiófonos<sup>33</sup> (84,3%) y membranófonos<sup>34</sup> (80,4). Les siguen los cordófonos (70,6%), para finalizar con los electrófonos (49%).

Estas preferencias pueden explicarse de diversas formas, ya sea por el género musical que interpreten estas orquestas, como también por necesidades que requieran de una mayor intensidad sonora a la hora de interpretar sus músicas.

Gráfico 6. Familias de instrumentos en orquestas (N=51)



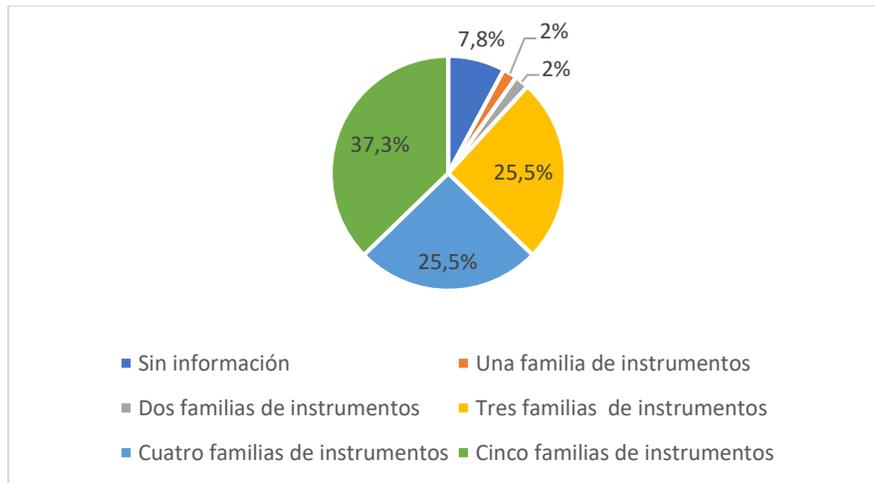
En el Gráfico 7, se puede confirmar la evidente preferencia por familias de tres o más instrumentos musicales al momento de conformar un resultado instrumental heterogéneo ante orquestas no doctas que requieran de una instrumentación más homogénea.

<sup>32</sup> Familia de maderas, bronces, aerófonos andinos, entre otros.

<sup>33</sup> Tales como cajón peruano, accesorios de percusión, platillos de banda, güiro, entre otros.

<sup>34</sup> Tales como batería, congas, bongo, bombo legüero, timbales, timbaletas, entre otros.

Gráfico 7. Diversidad de familias de instrumentos en orquestas (N=51)



Se mantiene la pauta del gráfico anterior al leer en este grupo una preferencia por una diversidad instrumental heterogénea ante una homogénea. Las orquestas de uno y dos familias de instrumentos representan mayoritariamente a orquestas performáticas o rituales.<sup>35</sup>

### c. Número mensual de ensayos

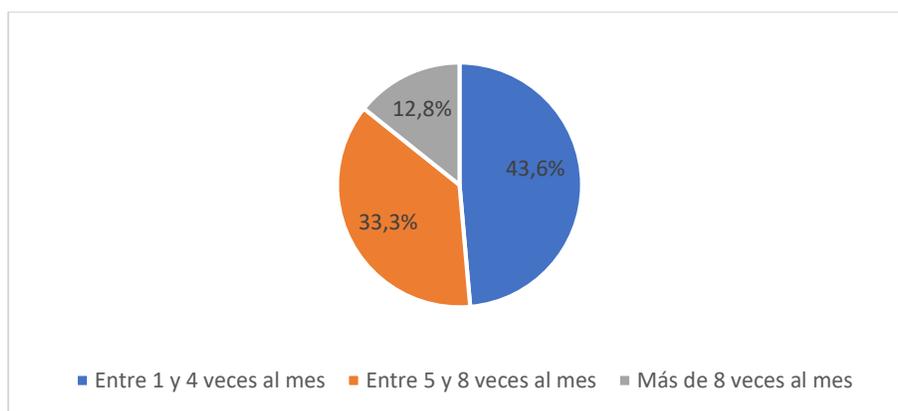
En cuanto al promedio de ensayos de las orquestas, se confirma una periodicidad de al menos uno por semana: las orquestas no doctas declaran ensayar en promedio seis veces al mes. El 53,8% ensaya entre una y cuatro veces al mes; mientras que un 12,8% ensaya entre 10 y 12 veces al mes.

Tabla 6. Número de ensayos al mes

	Número de ensayos al mes
Media	6
Mediana	4
Mínimo	1
Máximo	12

<sup>35</sup> Agrupaciones de *lakitas*, tarkeadas, bandas de bronces, bailes chinos, performática mapuche, entre otros.

Gráfico 8. Número de ensayos al mes (N= 39)<sup>36</sup>



Este dato muestra una pauta de trabajo constante y permanente, aun cuando las condiciones de los lugares de ensayo son muchas veces precarios o inexistentes.

Nosotros ya no tenemos horarios para ensayar, no tenemos sala para ensayar, ensayamos en la biblioteca y eso no junta ni pega. El año pasado teníamos una sala para ensayar (Entrevista a músico de orquesta, región de los Lagos).

Nosotros ensayamos abiertamente, detrás del supermercado Jumbo, la mayoría de las bandas ensayan ahí. En Calama cuesta mucho conseguir un lugar de ensayo (Entrevista a músico de orquesta, región de Antofagasta).

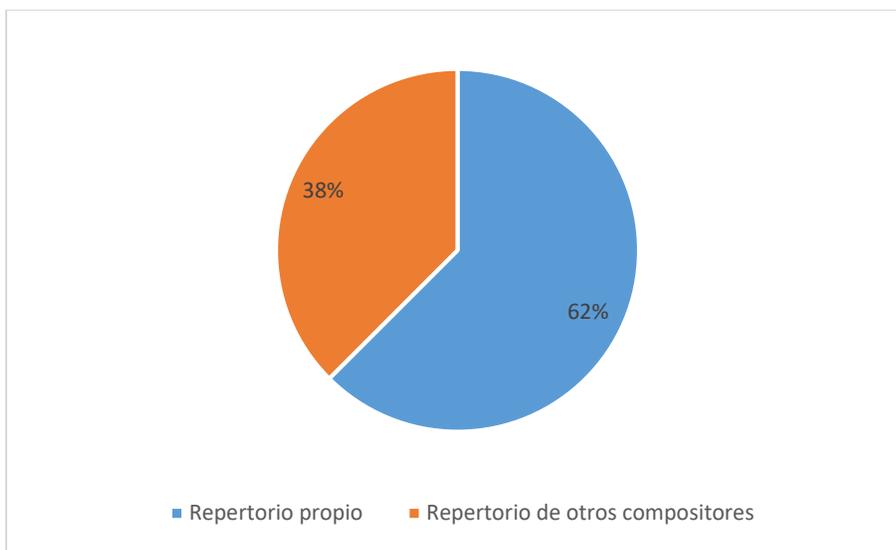
Las principales necesidades son de infraestructura yo creo, no tenemos un espacio fijo donde trabajar, salas de ensayo (Entrevista a músico de orquesta, región Metropolitana).

#### d. Selección de repertorio

El Gráfico 9 muestra la tendencia mayoritaria entre los conjuntos por seleccionar un repertorio propio (62,5%). En esta decisión de repertorio juega un rol fundamental el director musical de las orquestas, cuestión que demuestra roles similares a los de las orquestas doctas, en cuanto a la toma vertical de decisiones.

<sup>36</sup> Menor tasa de respuesta en pregunta.

Gráfico 9. Tipo de repertorio de orquestas no doctas (N= 51)

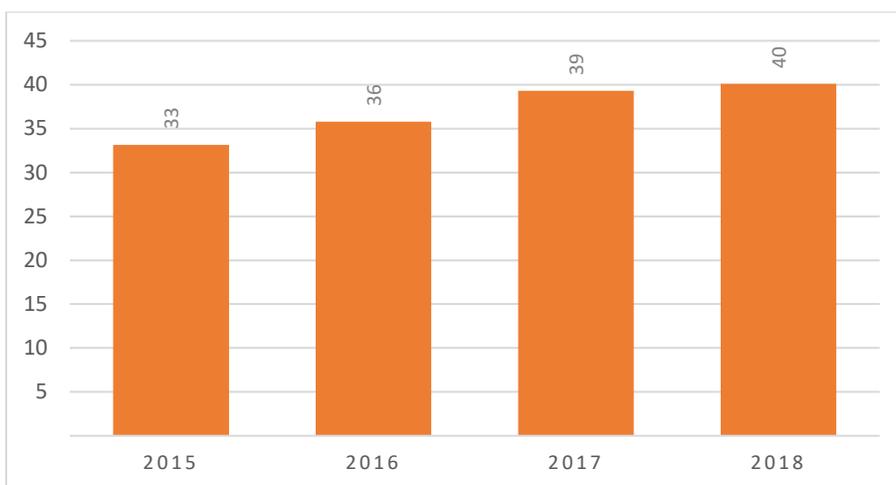


#### e. Cantidad de presentaciones

En cuanto a la cantidad de presentaciones entre 2015 y 2018,<sup>37</sup> es posible percibir una alza sostenida de 33 a 40 presentaciones en promedio en las orquestas de 13 o más músicos. Las variables de este ascenso pueden ser diversas, aunque es preciso reconocer que coincide con: a) la promulgación de la Ley N° 20.810, en el 2015, que modifica la Ley N° 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena, fijando porcentajes mínimos de difusión de música nacional en las radios, lo que ha permitido una mayor difusión de artistas locales; y b) el fondo de infraestructura público/privada del 2014 al 2018 (4 mil 521 millones de pesos destinados a aumentar la cobertura de infraestructura cultural en el territorio local) generando —entre otros espacios— salas de conciertos para diversos poblados del país; cuestiones que apuntan (entre otros) a resolver temas pendientes como la generación de audiencias y la difusión de propuestas artísticas.

<sup>37</sup> Considerando el año 2018 hasta la fecha de aplicación de la encuesta, durante el mes de noviembre.

Gráfico 10. Cantidad promedio de presentaciones realizadas entre 2015 y 2018



En el detalle de presentaciones se puede reconocer, en el caso del año 2017, un interesante dato. Las orquestas de 13 o más músicos participan menos en participaciones de tipo privada y se vinculan más con los eventos públicos. De esta manera, del promedio total de presentaciones realizadas durante el 2017, un 71,8% corresponde a presentaciones públicas, ya sea de acceso gratuito o pagado, mientras que un 28,2% corresponde a presentaciones privadas, como algún evento particular.

Tabla 7. Tipo de presentaciones realizadas por las orquestas no doctas durante el año 2017

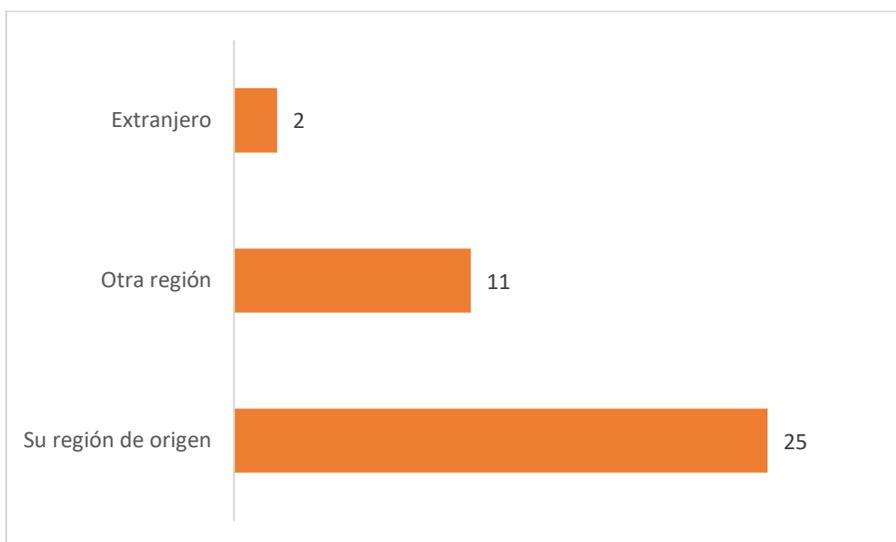
	Número promedio de presentaciones	Porcentaje respecto al total	N
Públicas (de acceso gratuito o pagado)	28	71,8%	47
Privadas (evento particular, ej. Matrimonio, empresa)	11	28,2%	43
Total	39	100%	-

Si bien existen presentaciones públicas que son remuneradas (contratos con municipios, Chilecompra, entre otros), las presentaciones de carácter privado poseen (por su carácter y finalidad) mejores retribuciones económicas. Esto hace deducir que, en el intento de abaratar costos, el mundo privado optará por orquestas con menor cantidad de músicos.

Otro dato relevante lo provee el Gráfico 11, en donde se evidencia la falta de movilidad territorial de las orquestas no doctas. Durante el 2017, la mayoría de estas concentra

su número de presentaciones en sus regiones de origen en contraste con algunas que han logrado salir a otras ciudades. La salida al extranjero, en cambio, es bastante menor.

Gráfico 11. Número promedio de presentaciones durante 2017, según destino



El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio cuenta con la plataforma concursable Ventanilla Abierta para artistas que necesiten financiar giras a otros territorios, tanto dentro como fuera de Chile. Este consiste en un fondo de postulación a través del cual se posibilita el acceso a pasajes y estadía para músicos (entre otros creadores) en un contexto de giras musicales. Esta resulta fundamental para un territorio vasto y extenso en donde entre Arica y Punta Arenas existen más de cinco mil kilómetros de distancia.

El problema está en la falta de información existente —y exigida— por los músicos al momento de querer postular a este tipo de plataformas.

No teníamos idea, tratamos de hacerlo, llegamos hasta un punto donde dijimos que nos cuesta bastante porque no teníamos conocimientos de cómo formular un proyecto y todo eso (Entrevista a músico de orquesta, región de Magallanes).

No hemos postulado a fondos porque no sabemos tampoco cuáles son los requisitos o esas cosas (Entrevista a músico de orquesta, región de Los Lagos).

No tengo información y porque no me suenan y aparte de verdad acá en Vicuña hay poca información sobre eso, es muy poco lo que uno tiene, como se dice hay que lucharla por uno no más, en buen chileno (Entrevista a músico de orquesta, región de Coquimbo).

## 2. COMPOSICIÓN HUMANA DE ORQUESTAS NO DOCTAS

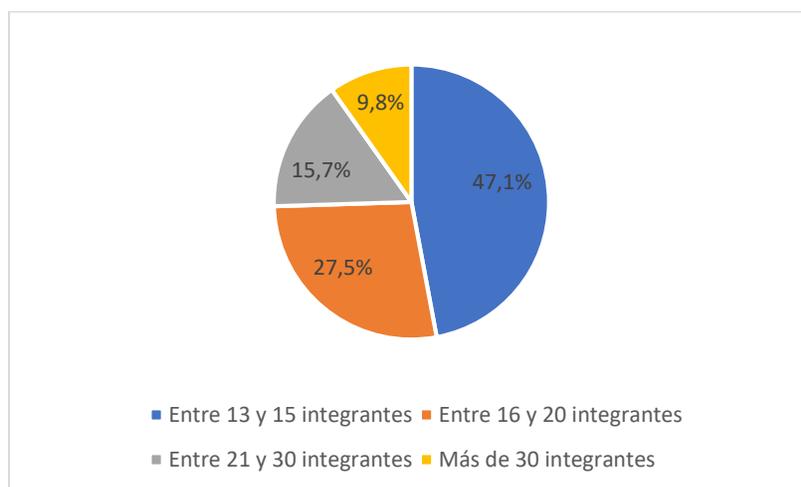
En promedio, las orquestas no doctas se componen de 19 integrantes. Un 50% de ellas cuenta con hasta 16 integrantes, mientras que el número máximo de integrantes es de 45 (una orquesta).

Tabla 8. Número de integrantes de orquestas no doctas. Estadísticos descriptivos (N=51)

	Número de integrantes
Media	19
Mediana	16
Mínimo	13
Máximo	45

Al analizar en detalle, se observa que, de forma mayoritaria, las orquestas no doctas se componen de entre 13 y 15 integrantes (47,1%). Le sigue un 27,5% de orquestas que cuenta con entre 16 y 20 integrantes, mientras que un 15,7% se conforma por entre 21 y 30 integrantes. Menos de un 10% cuenta con más de 30 integrantes.

Gráfico 12. Número de integrantes de orquestas no doctas (N=51)



Ahora, en el detalle, es posible apreciar que las orquestas de tradición latinoamericanista son quienes requieren de un mayor contingente de músicos.

Tabla 9. Promedio de integrantes por tipología musical de orquestas (N=51)

<b>Tipo de orquesta</b>	<b>Promedio</b>
Orquestaailable	16
Orquesta de tradición latinoamericanista	29
Orquesta de sensibilidad globalizada	18
Orquesta ritual o performática	17

Al desglosar en tramos la cantidad de integrantes se precisa que la totalidad de orquestas aailables cuenta con entre 13 y 20 integrantes. En las orquestas de tradición latinoamericanista, en cambio, predominan las agrupaciones con entre 21 y 30 integrantes (44,4%), secundadas por aquellas de más de 30 integrantes. Las orquestas de sensibilidad globalizada y performáticas o rituales concentran sus integrantes entre 13 y 15, siendo en ambos casos bastante menor el porcentaje de agrupaciones con más de 30 integrantes.

Tabla 10. Cantidad de integrantes por tipología de orquestas

	<b>Orquestas aailables</b>	<b>Orquestas de tradición latinoamericanista</b>	<b>Orquestas de sensibilidad globalizada</b>	<b>Orquestas performáticas o rituales</b>
Entre 13 y 15 integrantes	50%	11,1%	50%	75%
Entre 16 y 20 integrantes	50%	11,1%	27,3%	12,5%
Entre 21 y 30 integrantes	0%	44,4%	13,6%	12,5%
Más de 30 integrantes	0%	33,3%	9,1%	0%
Total	100%	100%	100%	100%
N	12	9	22	8

Al indagar en la composición por sexo de las orquestas no doctas, los datos revelan que, del promedio de 19 integrantes, 17 son hombres y solo 2 mujeres (solo un 10,5% del total de integrantes).

Tabla 11. Promedio de integrantes de orquestas no doctas, según sexo (N=51)

	Promedio de integrantes
Cuántos son hombres	17
Cuántas son mujeres	2

Al descomponer en el porcentaje de integrantes hombres y mujeres en las orquestas no doctas, se refuerza esta importante brecha. Así, de acuerdo a la tabla 12, se advierte que en un 79,2% de las orquestas no doctas, más de un 75% de sus integrantes son hombres. Por el contrario, un 35,4% de las orquestas no tiene presencia femenina entre sus integrantes, mientras un 45,8% tienen entre un 1% y 25% de presencia de mujeres entre sus integrantes.

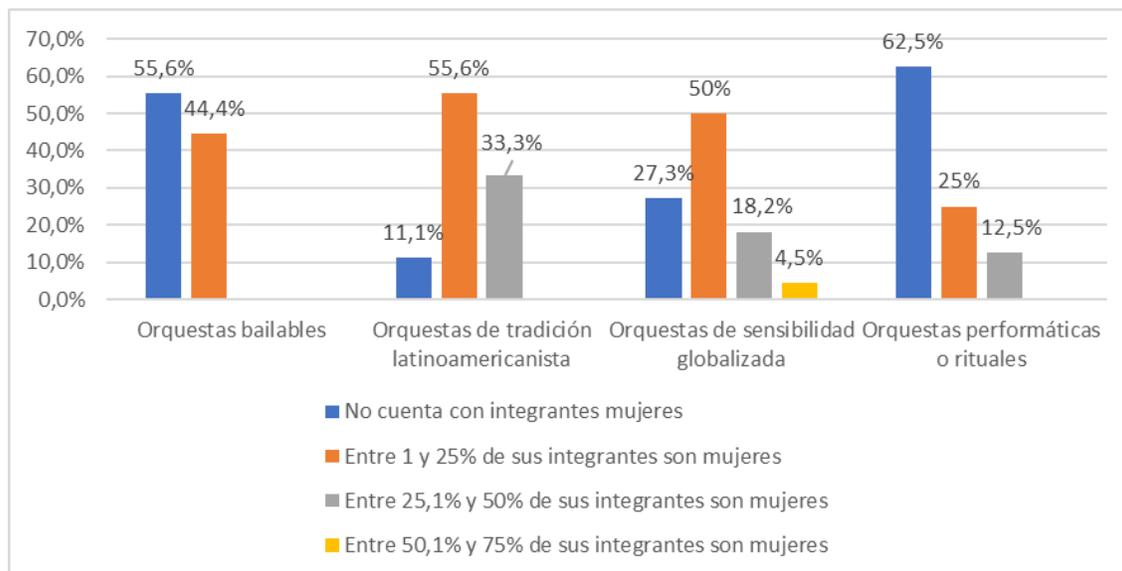
Tabla 12. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes hombres y mujeres (N=48)<sup>38</sup>

	Orquestas con integrantes hombres	Orquestas con integrantes mujeres
No cuenta con este tipo de integrantes	0%	35,4%
Entre 1% y 25% de sus integrantes son	2,1%	45,8%
Entre 25,1% y 50% de sus integrantes son	4,2%	16,7%
Entre 50,1% y 75% de sus integrantes son	14,6%	2,1%
Entre 75,1% y 100% de sus integrantes son	79,2%	0%
Total	100%	100%

El análisis por tipología de orquestas revela que son las orquestas de tradición latinoamericanistas quienes muestran una mayor presencia de mujeres entre las agrupaciones, al ser la tipología de orquestas que en menor porcentaje no cuenta con mujeres entre sus integrantes (11,1%) y al verificarse que en un 33,3% de las orquestas de este tipo las mujeres corresponden a entre un 25,1% y 50% del total de integrantes. Las orquestas performáticas o rituales, así como las bailables indican en mayor medida no contar con integrantes mujeres: 62,5% y 55,6%, respectivamente.

<sup>38</sup> N menor, debido a que solo 48 encuestados(as) respondieron la composición por sexo de sus agrupaciones.

Gráfico 13. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes mujeres que componen las orquestas, por tipología de orquestas (N=48)<sup>39</sup>



Esta situación remarca la escasa visualización de la mujer en este tipo de escena musical local, aun cuando su presencia se encuentre vigente por muchos casos individuales. Esta situación resulta atingente a los cambios sociales actuales que plantea Chile, en donde la lucha por igualdad de género se hace parte de todas las áreas, incluyendo la artístico musical.

Uno ahí se empieza a dar cuenta cuando pone la mirada de que en realidad no son pocas mujeres las que están trabajando en el tema, en la parte técnica o en términos de intérpretes de instrumentos específicos hay hartas, lo que pasa es que quizá no tienen tanta cabida o menos visibilidad (...) yo quisiera pensar que no existe una diferenciación, pero sin duda todavía la hay y yo creo que sí debiera ser un tema a abordar (Entrevista a agente clave de la industria musical, región Metropolitana).

Yo creo que esos son procesos naturales que cada vez están más abiertos y cada vez hay más mujeres, eso es natural. (...) no me cabe duda que de aquí a cinco o 10 años más va a haber lo más probable más mujeres que hombres, porque se ve que hay cada vez más interés y eso es natural (Entrevista a agente clave de la industria musical, región Metropolitana).

<sup>39</sup> Menor tasa de respuesta a pregunta.

Yo creo que hay diferencia de otro tipo con las mujeres, que a las mujeres les cuesta más el día a día, el oficio, porque tienen que estar funcionando en muchos planos y eso les pasa a las mujeres músicas hoy y nos pasa a otras mujeres que trabajamos en otras cosas, entonces no haría una diferencia. Además, que mujeres en la música han sido fundamentales siempre, en el folclor chileno y en otro montón de géneros que no se entienden sin las mujeres (Entrevista a agente clave de la industria musical, región Metropolitana).

Resulta complejo dilucidar las razones de esta disparidad entre músicas y músicos en la conformación de orquestas no doctas en Chile. Es probable que la cuestión cultural resulte preponderante en una conformación de agrupaciones que optará por los círculos de amistades y cercanos al momento de seleccionar e integrar músicos para sus orquestas, tal como lo muestra el que solo un 36,7% de las orquestas no doctas cuenta con una estrategia formal de reclutamiento de músicos, a través de audiciones abiertas, entrevistas, entre otros. Aun así, las vías alternativas de reclutamiento, sin selección propiamente musical, siguen predominando el ecosistema de orquestas no doctas en Chile, 63,3 %.

En cuanto a la presencia de personas de otras nacionalidades, la estadística revela la baja presencia de músicos de otro país dentro de la composición de agrupaciones orquestales, con independencia de su tamaño. De esta manera, un 75,6% no cuenta con miembros extranjeros, y un 22,2% tiene entre un 1% y 25% de integrantes extranjeros.

Tabla 13. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes extranjeros y de pueblos originarios (N=45)

	<b>Orquestas con integrantes extranjeros</b>
No cuenta con este tipo de integrantes	75,6%
Entre 1 y 25% de sus integrantes son	22,2%
Entre 25,1% y 50% de sus integrantes son	2,2%
Entre 50,1% y 75% de sus integrantes son	0%
Entre 75,1% y 100% de sus integrantes son	0%
Total	100%

En el caso de los pueblos originarios, un 52,4% de las agrupaciones no cuenta con integrantes pertenecientes a pueblos originarios, mientras un 31% posee entre un 1% y 25% de integrantes que pertenecen a pueblos originarios.

Tabla 14. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes extranjeros y de pueblos originarios (N=42)

	<b>Orquestas con integrantes pertenecientes a pueblos originarios</b>
No cuenta con este tipo de integrantes	52,4%
Entre 1% y 25% de sus integrantes son	31%
Entre 25,1% y 50% de sus integrantes son	4,8%
Entre 50,1% y 75% de sus integrantes son	7,1%
Entre 75,1% y 100% de sus integrantes son	4,8%
Total	100%

### 3. PROFESIONALIZACIÓN DE LA ORQUESTA NO DOCTA

A continuación, revisaremos aspectos ligados al ámbito de la profesionalización de las orquestas no doctas.

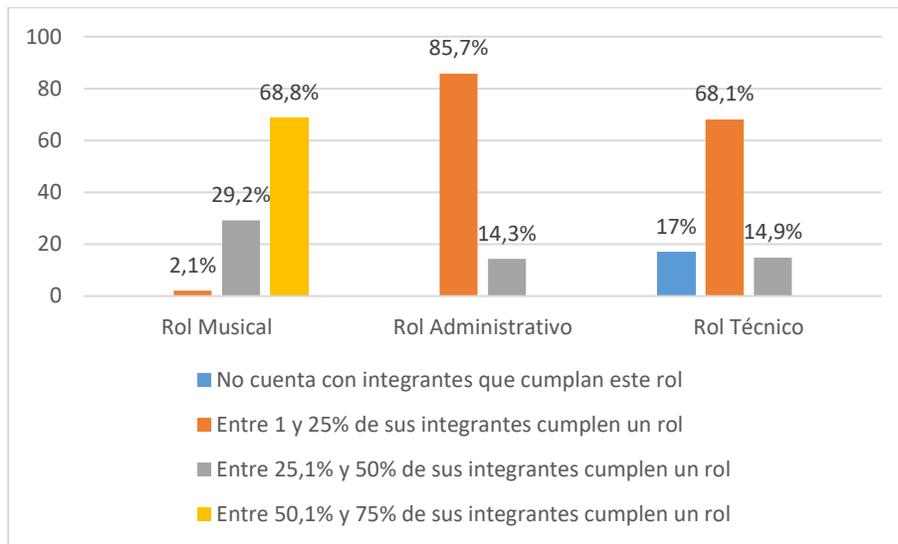
La tabla 15 indica que en promedio 17 de 19 integrantes (89,4%) cumplen un rol musical, tres un rol administrativo o de coordinación (15,8%) y dos (10,5%) un rol técnico.

Tabla 15. Número promedio de integrantes que asumen roles profesionales en las orquestas no doctas

	<b>Número promedio de integrantes</b>	<b>Porcentaje respecto al total</b>
De cuántas personas se compone la agrupación	19	-
Cuántos se desempeñan en un rol musical	17	89,4%
Cuántos desempeñan un rol administrativo o de coordinación	3	15,8%
Cuántos desempeñan un rol técnico	2	10,5%

Al profundizar en relación al porcentaje de integrantes (respecto del total de cada agrupación) que desempeña ciertos roles profesionales, se observa que un 68,8% de las orquestas no doctas posee entre un 50,1% y 75% de integrantes que cumplen un rol musical, mientras en un 29,2%, entre el 25,1% y 50% de sus integrantes cumplen un rol musical. Asimismo, se evidencia que en un 85,7% las orquestas no doctas poseen entre un 1% y 25% de integrantes que asumen un rol administrativo. Esta situación se da en un 68,1% de las agrupaciones respecto al rol técnico, aunque es necesario remarcar que un 17% de las orquestas no doctas no cuenta con integrantes que cumplan este rol.

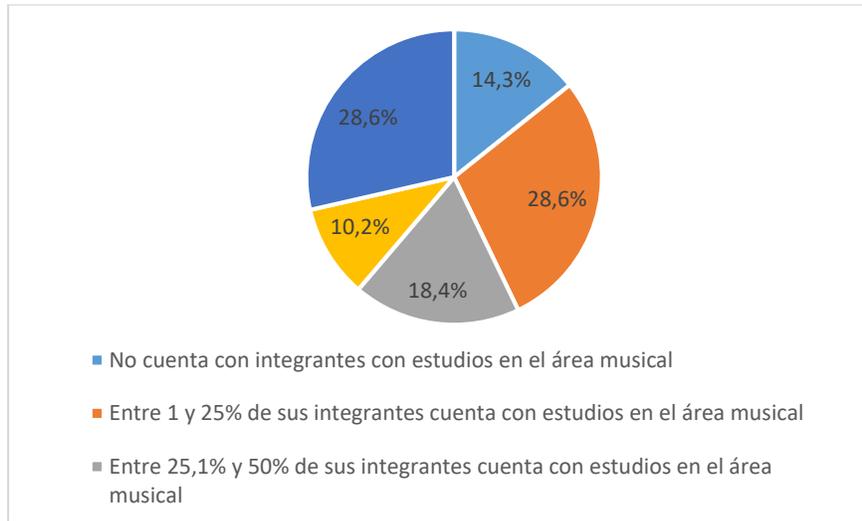
Gráfico 14. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes que asumen roles profesionales en las orquestas no doctas (N= 51, 51, 47)<sup>40</sup>



En general, el porcentaje de integrantes de orquestas no doctas que cuentan con estudios técnicos o profesionales es bastante alto, demostrando un elevado nivel de especialización. Destaca que solo un 14,3% de las agrupaciones no cuentan con integrantes con estudios en el área musical; en cambio, en un 28,6% entre el 1% y 25% de sus integrantes tiene estudios en el área, mismo porcentaje para las agrupaciones en que entre el 75,1% y el 100% de sus miembros cuenta con estudios en el área musical. En ambos casos, los estudios técnicos o profesionales ligados a la música se dan en su amplio espectro (interpretación, teoría, composición, pedagogía, producción musical, etc.)

<sup>40</sup> Menor cantidad de respuestas en relación a la cantidad de integrantes que asumen un rol técnico en la orquesta.

Gráfico 15. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes de que cuentan con estudios en el área musical.



Este dato revela diversas interpretaciones del músico que se hace parte de este formato musical. Por una parte, es posible apreciar a un músico autodidacta que estudia por sus propios medios, y otro que cumple un doble oficio ya que muchos de los entrevistados declararon tener estudios formales en otras profesiones. Esta situación se sostiene bajo la premisa de que la música como profesión es una carrera que tiene “fama” de no generar ingresos sustentables para quien decida vivir de ella.

Soy ingeniero en ejecución de administración de empresas, y mi especialidad es la mención finanzas. Desde que se fundó la banda que estoy a cargo de la parte musical, son alrededor de trece años que he estado a cargo del buque (Entrevista a director musical de orquesta no docta, región de Antofagasta).

Mi primera profesión universitaria es química, y soy músico de formación particular (Entrevista a músico de orquesta no docta, región Metropolitana).

Como trabajador social soy coordinador y director de un proyecto en infancia. Trabajo para el Sename (Entrevista a músico de orquesta no docta, región Metropolitana).

Aparte de trabajar en la agrupación, yo soy dueña de casa. Vendo cosas en internet, a vender en la feria, igual es mi sustento (Entrevista a músico de

orquesta no docta, región de Los Lagos).

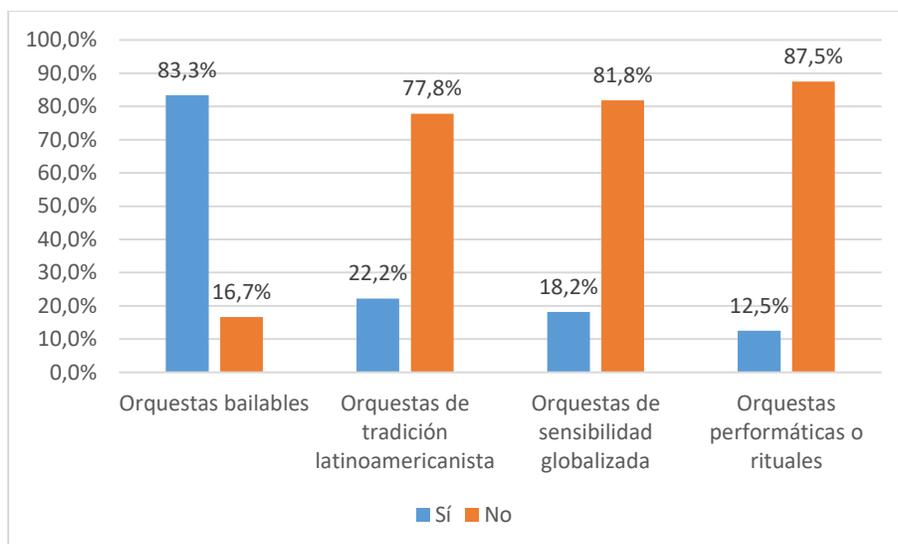
Yo soy administrador de empresas, a consecuencias de que, obviamente en una región como esta es muy difícil decir voy a ser músico y vivir de la música, entonces hay que buscar un poco de qué agarrarse (Entrevista a músico de orquesta no docta, región de Magallanes).

Uno de los aspectos que definen un real intento de profesionalización dentro de las orquestas no doctas en Chile, tiene relación con la inserción de profesionales que sostengan y extiendan las labores del músico hacia otros campos. El objetivo es que el intérprete se concentre en sus habilidades musicales dejando un cúmulo de tareas extramusicales en manos de profesionales debidamente competentes para desarrollar tales labores.

El caso del manager es crucial al momento de extender puentes con las diversas redes de contactos. Esta figura, será el encargado de representar a los artistas para vender sus fechas de presentación, incluyendo también en algunos casos labores de postulación a proyectos, ferias musicales, medios de comunicación, entre otros.

El gráfico siguiente da cuenta de la baja presencia del manager como ente activo de las orquestas no doctas en Chile, por cuanto solo un 34,7% cuenta con un manager. Son las orquestas de tipoailable las únicas familiarizadas con este rol.

Gráfico 16. Presencia de manager, por tipología de orquestas (N=51)





Este preocupante porcentaje devela la inexistencia en muchos casos de un sujeto fundamental al momento de expandir el discurso performático de la agrupación a círculos muchas veces lejanos. De igual manera, al develarse la inexistencia de este sujeto, se concluye que el músico es quien se hace cargo de este tipo de tareas, cuestión que muchas veces se realiza de manera incompleta o incorrecta, esto debido a la falta de herramientas técnicas que se alejan de la experticia de un intérprete musical, generando como consecuencia, una *amateurización* —en algunos casos— del resultado final de la propuesta musical.

Por último, sumando la opinión de expertos entrevistados para el presente estudio junto a publicaciones académicas<sup>41</sup> que han estudiado conceptos como “asociacionismo cultural” y “empresa musical” (vinculados a la cadena de valor de la música), es importante consignar que dentro del “equipo de trabajo” de una agrupación musical de carácter profesional, es recomendable que esta contenga como base (aparte de los músicos) a un manager, un encargado de redes sociales o medios de comunicación, un sonidista y uno o dos técnicos de escenario. En las agrupaciones aún más consolidadas se agrega un segundo sonidista (de escenario), iluminación, videista, entre otros; en un intento de horizontalizar las responsabilidades del músico, evidenciándose la necesidad de abarcar experiencias extramusicales en una realidad laboral profesional compleja y constantemente renovable.

---

<sup>41</sup> Ver: *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas*, de la Fundación Iberoamericana de las industrias creativas y culturales (FIBICC), 2018.

## VI. GESTIÓN ADMINISTRATIVA DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

El presente acápite comprende una panorámica general acerca de los parámetros de gestión administrativa existente dentro del catastro de orquestas no doctas caracterizadas en el territorio local, independiente del género estilístico que ellas posean dentro de un universo musical diverso.

### 1. ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL

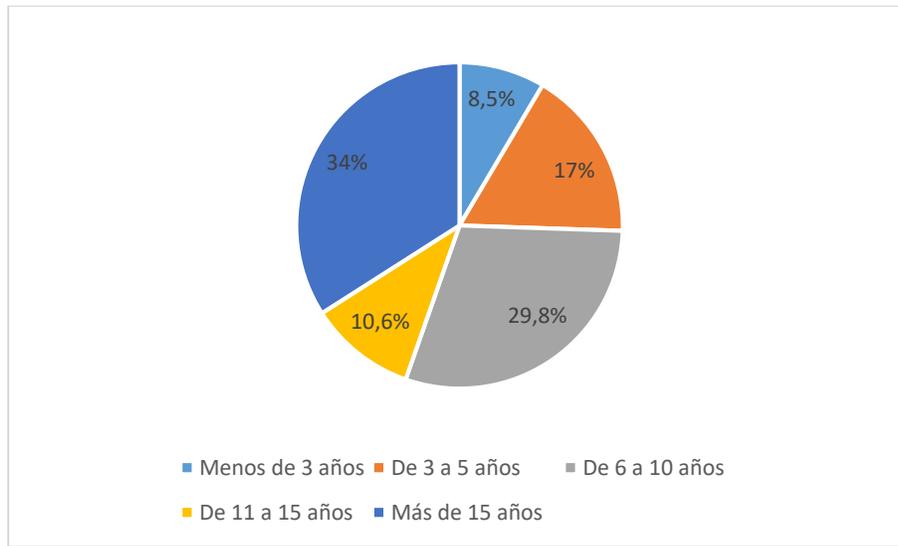
#### a. Antigüedad de la orquesta

Una primera variable a considerar, a partir de la información recopilada por medio de la encuesta, tiene relación con los años de funcionamiento de una orquesta no docta. Los datos revelan que en mayor proporción superan los 15 años de funcionamiento (34%). El segundo rango de antigüedad está entre los 6 a 10 años, seguido del rango que va entre los 3 a 5 años, superando ambos al de los 10 a 15 años (29%, 17% y 10% respectivamente). Esto apunta a dos elementos: entre los años 2008-2012 y 2015-2013 se conformaron en promedio, por cada periodo, más orquestas no doctas de 13 o más integrantes que en el periodo 2004-2008;<sup>42</sup> y esto permitiría pensar (como segundo elemento) que si bien es menos probable que una agrupación de este tipo supere los 10 años de funcionamiento, habiendo alcanzado el umbral de los 15 años las orquestas no doctas alcanza cierta estabilidad o sostenibilidad.

---

<sup>42</sup> Situación que está en concordancia con los lineamientos de políticas públicas, revisados anteriormente.

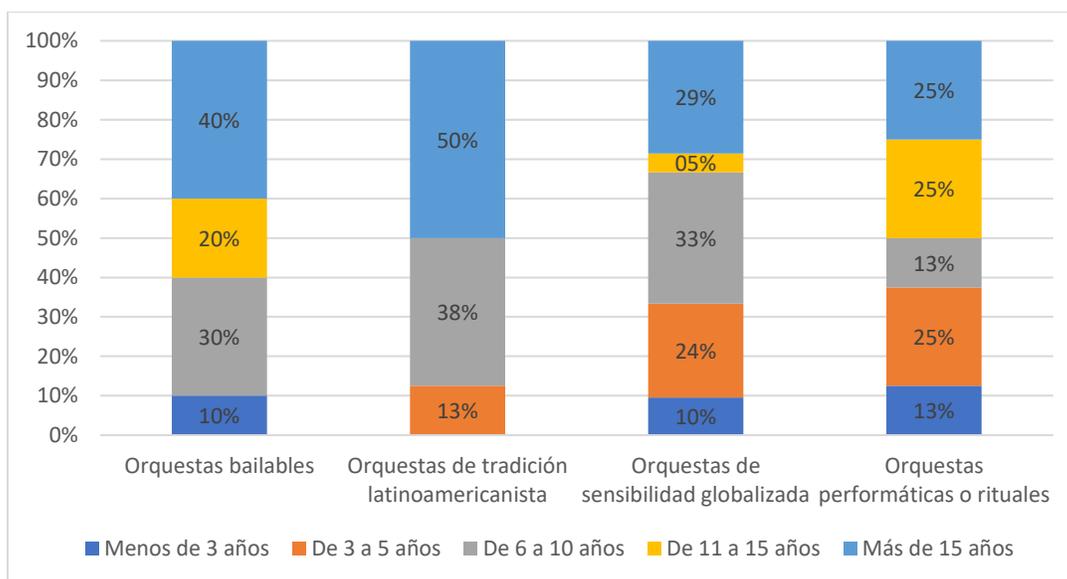
Gráfico 17. Antigüedad de las orquestas no doctas (N= 47)<sup>43</sup>



Al diferenciar según la tipología musical establecida para este estudio, pueden observarse algunas discrepancias de interés. Como se observa en el Gráfico 18, sobresale, por ejemplo, que en el caso de las orquestas bailables no se detectaron casos en el rango de los 3 a 5 años y que existe un porcentaje considerable de ellas en el rango de los 11 a los 15 años (20%). O también, que las orquestas de sensibilidad globalizada están mayoritariamente en el rango de los 6 a 10 años (y no sobre los 15 años, como sucede con los otros tipos de orquestas), luego en el de más de 15 y en tercer lugar en el de los 3 a 5 años. Cabría señalar, que a propósito de las orquestas performáticas o rituales, puede apreciarse una tendencia más o menos sostenida en su edad, salvo porque existen menos agrupaciones en los rangos de menos de 3 años y de 6 a 10 años que en los demás rangos establecidos.

<sup>43</sup> Menor tasa de respuesta en pregunta original respecto al año de formación de la orquesta, y que permite el cálculo de la antigüedad de la orquesta.

Gráfico 18. Antigüedad de la orquesta, por tipología musical (N= 47)<sup>44</sup>



## b. Personalidad jurídica

En cuanto al reconocimiento de actividades, así como de derechos y obligaciones con responsabilidades legales, por medio de la conformación de personas jurídicas, puede decirse que en la situación actual de las orquestas no doctas existe un equilibrio entre las que poseen y las que no. Aunque, como revelan las entrevistas, sí existe la percepción de que la reticencia a adquirir ese estatuto y forma puede ir en desmedro del cumplimiento de los objetivos y las actividades (económicos, profesionales, y socio-culturales) de estos colectivos.

Tabla 16. Condición de personalidad jurídica de la orquesta (N=4845)

	Porcentaje
No cuenta con personalidad jurídica	50,0%
Organización comunitaria territorial	10,4%
Otra entidad sin fines de lucro	10,4%
Organización funcional	8,3%
Corporación o Fundación	4,2%
Sociedad de responsabilidad limitada	4,2%
Sociedad por acciones	4,2%
Empresa individual de responsabilidad limitada	4,2%
Otro tipo de organización	4,2%
Total	100%

<sup>44</sup> Menor tasa de respuesta a pregunta.

Además del hecho de que las personalidades jurídicas más adquiridas son las de organización comunitaria territorial o de entidad sin fines de lucro (un 10% respectivamente), seguidas de la de organización funcional, pueden destacarse algunas variaciones cuando estos datos son considerados territorialmente (tabla 18). De esta manera, se aprecia que la tendencia a constituir personalidad jurídica es mayor en la Zona Norte que en las zonas Centro y Sur, y absoluta en la Zona Sur Austral, siendo que en esta última predomina completamente la formalización como organización comunitaria territorial. Luego, puede señalarse que en la Zona Centro se privilegia la constitución de sociedades y empresas, más que las corporaciones o entidades sin fines de lucro, siendo estas últimas formas más adoptadas en las regiones Norte y Sur. Todavía, resulta llamativo que la constitución como organización funcional sea la forma predominante en el Norte (25%) mientras que es inexistente en las otras zonas. Por último, podría señalarse que la forma corporación o fundación es adoptada más en la Zona Sur que en las demás y que allí existe una paridad (del 12,5%) en los tipos de personalidades jurídicas que adoptan las orquestas no doctas de 13 o más integrantes (corporación o fundación, organización comunitaria territorial, entidad sin fines de lucro y, finalmente, organizaciones de otro tipo).

Tabla 18. Condición de personalidad jurídica, por zona geográfica

	Norte	Centro	Sur	Sur Austral
No. No cuenta con personalidad jurídica	43,8%	56,5%	50%	0%
Sí. Corporación o Fundación	0%	4,3%	12,5%	0%
Sí. Organización comunitaria territorial	18,8%	0%	12,5%	100%
Sí. Organización funcional	25%	0%	0%	0%
Sí. Otra entidad sin fines de lucro	12,5%	8,7%	12,5%	0%
Sí. Sociedad de responsabilidad limitada	0%	8,7%	0%	0%
Sí. Sociedad por acciones	0%	8,7%	0%	0%
Sí. Empresa individual de responsabilidad limitada	0%	8,7%	0%	0%
Sí. Otro tipo de organización	0%	4,3%	12,5%	0%
Total	100%	100%	100%	100%
N	16	23	8	1

Por otra parte, como fue informado por los interlocutores en las entrevistas, se detectaron casos en los que, determinadas orquestas no doctas que no tienen personalidad jurídica, recurrían a otras organizaciones que sí poseen (como teatros o productoras) para, por ejemplo, poder postular a algunos fondos concursables. Además, se tuvo conocimiento de un caso en el que la necesidad de obtener personalidad jurídica para determinada orquesta se había convertido en la oportunidad

de conformar una Asociación Cultural, lo que permitió potenciar la capacidad de gestión de sus miembros más allá de las actividades musicales circunscritas al formato de orquesta.

Por último, la obtención de personalidad jurídica no es visualizada por todos los coordinadores de orquestas del mismo modo.

(...) me gustaría hacerlo, me gustaría poder realmente trabajar en ese aspecto, tener a los músicos con un contrato laboral, con sueldo, con imposiciones, que tengan un futuro y una salud, pero los chicos generalmente como son jóvenes no piensan en que los años pasan, entonces después cuando llegan a viejos miran hacia atrás y no tienen nada (Coordinador de orquesta no docta, región Metropolitana).

(...) ¿pero ustedes están interesados en formalizarse? al máximo! En el momento estamos buscando asesoría de un abogado laborista para poder llegar a pagar cotizaciones, y ordenarnos tributariamente (Coordinador de orquesta no docta, región Metropolitana).

### c. Delimitación de cargos

En cuanto a la delimitación de cargos y funciones asociadas a responsabilidades específicas más allá de la interpretación musical, es claro que existe la tendencia a la multiplicidad de funciones. Lo que se observa es que un 64,7% de los encuestados<sup>45</sup> declara tener el rol de director de orquesta, en segundo lugar un 54,9% tiene un rol de músico en la agrupación, un 49% un rol de manager y un 41,2% el rol de coordinador o encargado, lo que evidencia la superposición de funciones en quien asume la función de encargado(a) de la orquesta.

Tabla 19. Rol en la orquesta. Respuesta múltiple

	<b>Porcentaje</b>
Director	64,7%
Músico de la agrupación	54,9%
Manager	49,0%
Coordinador o encargado	41,2%
Otro	19,6%

<sup>45</sup> Es preciso recordar que la encuesta fue respondida por el encargado(a) de la orquesta.



Sin embargo, y como revela la información cualitativa obtenida en las entrevistas grupales y con los coordinadores de las orquestas no doctas, es preciso destacar que las orquestas no doctas de 13 o más integrantes suelen tener cierta división de labores administrativas, de producción, o comerciales (como la contabilidad, o la gestión de *booking* y *management*, las redes sociales, la difusión de las presentaciones, o técnicos de sonido y choferes dedicados específicamente a la orquesta) más clara y repartida bien entre dos o más integrantes, o bien, contar con personas o equipos de personas dedicadas a alguna de estas o todas las labores.

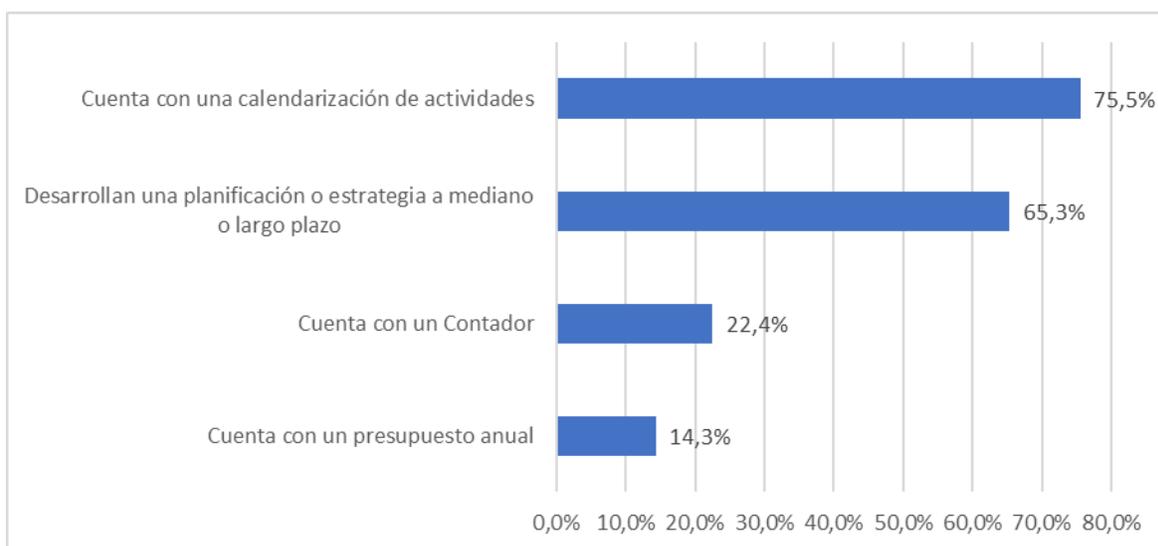
Además, las descripciones aportadas llevan a pensar que la delimitación o delegación de estas responsabilidades (al interior o exterior del cuerpo de músicos) genera una buena capacidad y estabilidad económica de la orquesta, porque produciría la “fidelización laboral” de sus integrantes (y tornaría posible dedicar más tiempo a esos aspectos del proyecto musical por parte de otros integrantes) y porque permitiría asumir los costos extra generados por los honorarios cobrados por personas externas dedicadas a esas funciones extramusicales.

## **2. POLÍTICAS Y PROCEDIMIENTOS DE PLANIFICACIÓN**

### **a. Estrategias de gestión administrativa de la orquesta**

Como se ha visto, un gran porcentaje de orquestas no doctas supera el umbral de los 15 años de funcionamiento, lo que puede relacionarse con el hecho de que entre ellas se siguen, elaboran y operan con algunas estrategias para la gestión de su administración. En específico, puede mencionarse que tres cuartas partes del total de orquestas que participaron de la encuesta cuenta con una calendarización de actividades, mientras que dos tercios de ellas posee un plan o estrategia de desarrollo a mediano o largo plazo.

Gráfico 19. Estrategias de gestión administrativa de la orquesta. Respuesta múltiple



Todavía, pueden hacerse algunas observaciones al analizar la relación entre, por ejemplo, contar con los servicios de un contador y los tipos de orquesta no docta o su distribución geográfica, a pesar de que se trata de una herramienta más bien inusual para la gestión administrativa de este tipo de proyectos.

Tabla 20. Uso de servicio de contador, por zona geográfica y tipología de orquestas.

	Zona Geográfica				Tipología de orquestas			
	Norte	Centro	Sur	Sur Austral	Orquestas bailables	Orquestas de tradición latinoamericanista	Orquestas de sensibilidad globalizada	Orquestas performáticas o rituales
Sí	11,8%	32,0%	12,5%	0%	58,3%	11,1%	13,6%	0%
No	88,2%	68,0%	87,5%	100%	41,7%	88,9%	86,4%	100%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
N	17	25	8	1	12	9	22	8

Como se observa, el servicio de contador es más recurrente en la Zona Centro del país, y nulumamente usado en el Sur Austral. El tipo de orquestas que está inserto más claramente en el circuito comercial, el de las orquestas bailables, es el segmento donde es más frecuente recurrir al servicio de un contador (más de la mitad de ellas lo hace). Y a la inversa, son las orquestas performáticas o rituales las que no cuentan en lo absoluto con este tipo de herramienta de gestión.

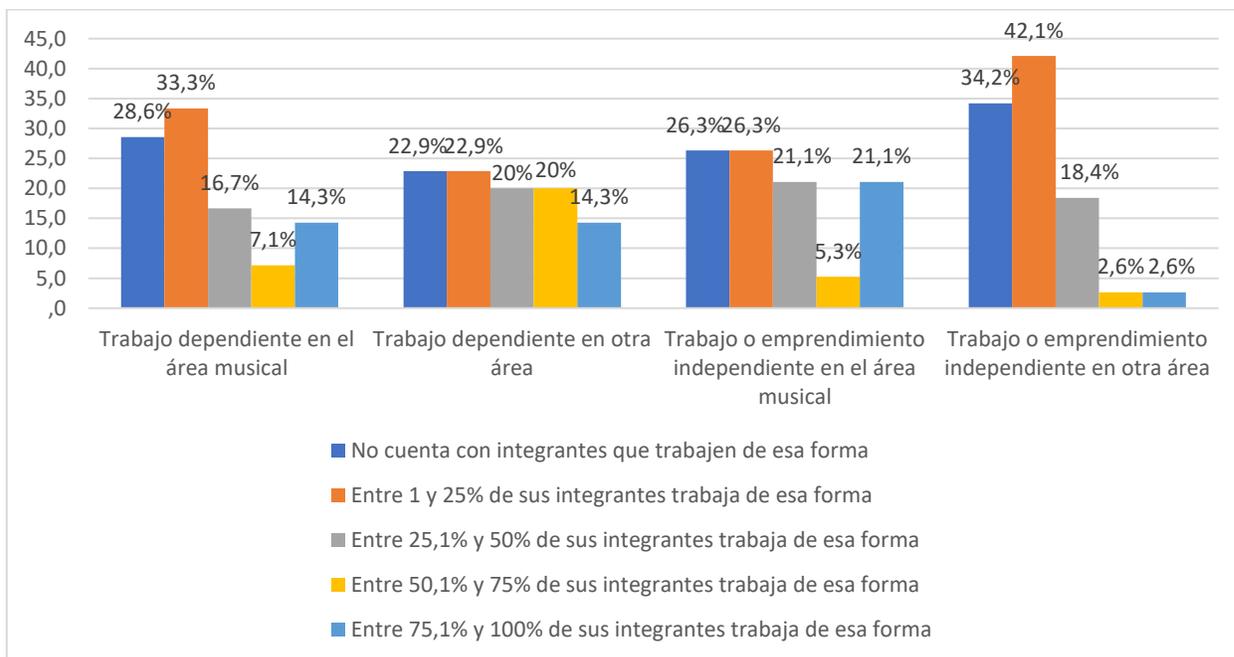
## **b. Condiciones laborales de miembros y equipo de trabajo de orquestas**

Los miembros de las orquestas no doctas objeto de este estudio, en general tienen un vínculo voluntario con el proyecto colectivo. Esto implica que los acuerdos de vinculación laboral a estas agrupaciones son estipulados de manera oral, basados en la confianza mutua, antes que en los términos escritos en un contrato; y que existe cierta diversidad en los tipos de relaciones laborales y las condiciones en las que se basan. No obstante, se distinguen condiciones laborales distintas para tres clases de participantes de las orquestas no doctas agrupadas así: la de los músicos, la de los cargos administrativos y de gestión, y la de los técnicos y creativos audiovisuales.

Aunque con ciertos matices, puede hacerse la generalización de que, de estas tres clases de trabajadores de una orquesta, solo en la tercera de ellas se acostumbra definir un monto más o menos fijo por las tareas o servicios desarrollados. Además, se detectó que, para la mayoría de los casos, el vínculo con una orquesta no docta era de no dedicación exclusiva y que es a propósito de los cargos administrativos y de gestión que los vínculos tomaban en mayor medida el carácter de exclusividad.

A partir de lo anterior, se visualiza que ninguna orquesta cuenta con dedicación exclusiva de sus integrantes a este proyecto. Al analizar el porcentaje de integrantes de las orquestas no doctas que trabajan de forma dependiente o independiente (o cuentan con un emprendimiento) tanto en el área musical como en otra área no artística o cultural, se observan situaciones importantes. En primer lugar, destaca que en un tercio de las orquestas no doctas entre un 1% y 25% de sus integrantes trabaja de forma dependiente en el área musical; mientras que en un 38,1% de ellas más del 25% de sus integrantes trabaja de este modo; y un 28,6% no cuenta con integrantes que lo hagan. Por otra parte, son elevados también los porcentajes de integrantes que se desempeña de forma dependiente en otra área, en tanto solo un 22,9% de las orquestas no doctas encuestadas indica no tener entre sus miembros a personas que además realicen este tipo de trabajo. En cuanto a la realización de trabajos o emprendimientos de forma independiente, es relevante que un 42,1% de las orquestas cuenta con entre 1% y 25% de integrantes que cuenten con un emprendimiento o se desempeñen de forma independiente en un área no artística o cultural, aunque a su vez, poco más de un tercio de las orquestas no cuentan con integrantes que lo hagan. La distribución de aquellos que realizan trabajo o emprendimientos independientes en el área de la música se observa más pareja, con un 26,3% de orquestas que no cuentan con integrantes que lo desempeñen, o misma cantidad para aquellas que tienen entre 1% y 25% de sus integrantes que trabajan de este modo. En este caso, es mayor el porcentaje de orquestas en que entre el 75,1% y 100% de sus miembros se desempeña laboralmente de este modo, llegando a un 21,1%.

Gráfico 20. Distribución porcentual de orquestas no doctas, respecto a porcentaje de integrantes que realizan un trabajo remunerado, además de su participación en la orquesta.



La dedicación exclusiva, como corroboran las entrevistas, es un caso poco frecuente y que refleja más bien la situación de quienes además de músicos son los fundadores, coordinadores, gestores o representantes, de las orquestas, y quienes terminan desempeñándose simultáneamente en las funciones administrativas, musicales y de gestión de las orquestas no doctas.

Otro punto sobre la situación laboral de los integrantes de las orquestas no doctas sensible desde las experiencias de los músicos, coordinadores, y expertos entrevistados es la muy alta volatilidad del vínculo laboral con las orquestas no doctas. De hecho, constituye una de las dificultades más importantes para el buen funcionamiento de este tipo de proyectos, pues en la medida en que no existen remuneraciones estables o números de contrataciones previsibles los músicos tienden a desvincularse de o dar menos preferencia laboral a este tipo de orquestas. La situación fue descrita como “interrupción por temas laborales de los integrantes”, “rotación de los integrantes” o “recambio de los integrantes que es muy continuo”.

La última persona que entró fue hace dos meses. Igual todos los años se va alguien, puede pasar. Me refiero a que en los primeros dos años de funcionamiento nunca había dos tocatas con la misma cantidad de integrantes, eran distintas porque era un proyecto más de rotación. En el momento en que nos quisimos convertir en profesionales nos dimos cuenta

que no podía haber tanta rotación porque no cierras ningún proceso, siempre estas abriendo nuevos procesos (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

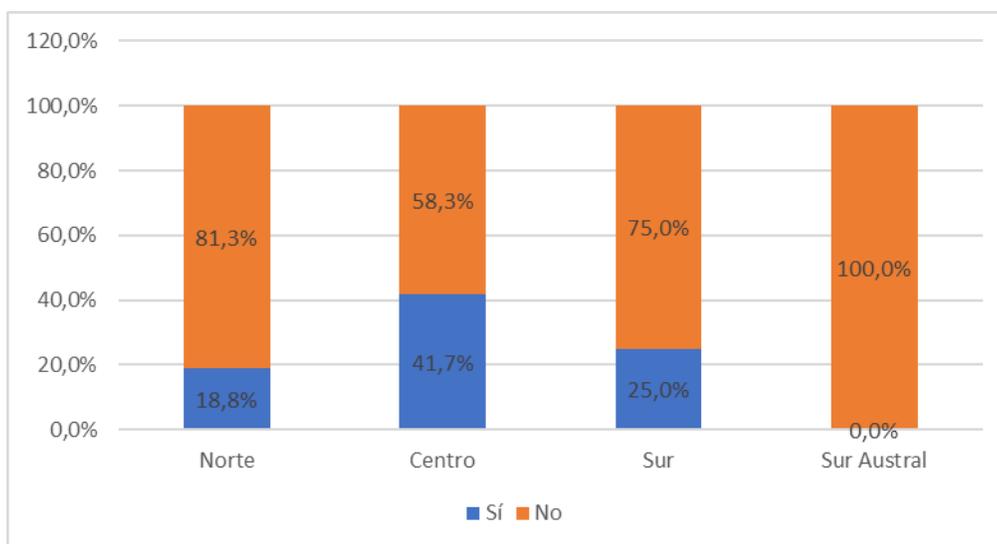
### 3. GESTIÓN DE RECURSOS

#### a. Actividades de perfeccionamiento o capacitación laboral

En cuanto a las actividades de perfeccionamiento o capacitación laboral, no existe una práctica o hábito generalizado de realizar actividades de perfeccionamiento de las habilidades propias del trabajo musical, más allá del ciclo de formación profesional, y tampoco en cuanto a la adquisición de nuevos conocimientos y herramientas para el desarrollo laboral. Solo un 30,6% de las orquestas no doctas ha participado en algún tipo de perfeccionamiento o capacitación.

Al distinguir por zona geográfica se observa que en la Zona Centro es mayor el porcentaje de agrupaciones que han participado en alguna instancia de perfeccionamiento o capacitación. En las zonas extremas, el porcentaje es menor: 18,8% en el caso de la Zona Norte, en tanto la orquesta catastrada en la Zona Sur Austral, no lo ha hecho.

Gráfico 21. Participación de la agrupación en alguna instancia de perfeccionamiento o capacitación, por zona geográfica (N=47)<sup>46</sup>



<sup>46</sup> Menor tasa de respuesta a la pregunta.

Sin embargo, se reconoce que la práctica musical como tal no solo requiere de una formación rigurosa sino que pide constantemente el perfeccionamiento profesional (como práctica metódica y de adquisición constante de nuevos conocimientos musicales), y que es algo que es emprendido esporádicamente mediante la participación de talleres o de *master class*, más como un emprendimiento personal (en esa medida individual o colectivo) que como uno que sea asumido conjuntamente en las orquestas no doctas (se visualizó un único caso que organiza talleres para sus integrantes y para músicos externos)

Es importante, además, destacar que la no participación en instancias de perfeccionamiento, sobre todo a propósito de la adquisición de conocimientos estratégicos asociados al desempeño laboral, es una debilidad y una dificultad que reconocen las mismas orquestas, como revelaron las mismas entrevistas. Pues no fueron pocas las ocasiones en que se lamentó la existen pocas instancias de perfeccionamiento (conocidas, y al alcance), dedicadas específicamente a el segmento:

(...) sería ideal de repente, contar con, por ejemplo, yo me estoy encargando de representar a la banda, a mí me encantaría tener una capacitación respecto de gestión en esto, no me interesa que me hagan capacitaciones de gestión en otras cosas, pero acerca cómo poder representar, cómo poder gestionar, yo soy medio avisado en estas cosas porque he tenido emprendimientos, pero lo específico, a lo mejor mi forma de hacer cotizaciones, presupuestos, no es la óptima [...]. Entonces me encantaría contar con algo de apoyo en eso, pero en este momento veo súper poco probable yo proponer sacar una parte de los ingresos de la banda para capacitarme en eso. [...] A estas alturas de mi vida no me interesa tomar capacitaciones generales, además estoy haciendo muchas cosas [...]. Y esta es una apreciación bien personal, me ha tocado ver mucha capacitación que se ofrece para emprendedores que lo único que ves es que alguien se ganó la licitación, se ganó las lucas y hacen cualquier tontera para rellenar y para poner que se hizo y eso da rabia porque es plata de todos nosotros. Yo no soy contra el sistema, yo creo que estas cosas podrían servir muy bien, pero cuando termina en eso da rabia (coordinador de Big-Band, región Metropolitana).

Se percibe en este tipo de señalamientos, que el interés de participar en estas capacitaciones es el de facilitar el proceso por el cual los músicos “también hemos tenido que convertir en vendedores, en hacer flujos de caja, en hacer FODA, en un montón de otras cosas que son propias de una empresa”, como declarara el coordinador de una de las dos orquestas que son la excepción a esta no participación en instancias

de capacitación (esta vez se trató de instancias de perfeccionamiento sobre el manejo de redes sociales impartidas por la SCD).

A parte de lo anterior, y señalan que sería deseable y muy apropiado que hubiese más iniciativas tendientes a entregar este tipo de conocimientos y habilidades; pero especialmente en cuanto a la preparación de proyectos para presentar en los distintos fondos concursables del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Por ejemplo, el coordinador de una de las orquestas señala que:

Debería, por ejemplo, haber, que es lo que creo yo en base a la formación musical que tengo, algún tipo de curso para poder postular a los fondos de cultura o de la música, porque después de varios intentos muchos grupos logran acceder al fondo. Porque es bastante complejo lo de los formularios.

#### **b. Captación de músicos y procesos de reclutamiento del personal**

Es notoriamente generalizado que el proceso de captación de músicos o reclutamiento de personal sea hecho de manera “intuitiva”. Esto es, a partir de las redes de contactos personales profesionales de los músicos, en las cuales se hace la búsqueda de interesados en participar en el proyecto o la recomendación de personas con la disposición y un nivel técnico deseable para integrar el equipo humano de las orquestas no doctas. En cuanto al segundo de estos aspectos, existen dos modalidades mediante las cuales se establece la inclusión o permanencia de los miembros de una orquesta no docta: por medio de audiciones abiertas o cerradas, lo que es más frecuente en aquellas agrupaciones que están vinculadas a alguna institución (educativa o cultural); y en la medida en que durante el trabajo en la agrupación determinada persona cumple o no con las exigencias o expectativas de desempeño musical impuestas por la orquesta (o su director).

Nosotros en el 2012 hicimos audiciones, una convocatoria abierta, hubo que generar audiciones, se evaluaron y había requisitos para pertenecer a la agrupación que es el dominio teórico y la escritura, la improvisación en forma y estilo, esos son tres atributos claves para desarrollar nuestro proyecto musical (Coordinador orquesta no docta, región de Antofagasta).

Sin embargo, todavía siguiendo los datos obtenidos en las entrevistas a los diferentes agentes, es frecuente que quienes fundaron, dirigen o coordinan las agrupaciones sean quienes tienen la atribución de decidir, impulsar, o controlar, el proceso de búsqueda y aceptación de músicos nuevos, o bien, que compongan el equipo de trabajo desde el inicio de sus actividades. Aunque existe también una tendencia a centralizar menos este

tipo de decisiones y procedimientos, justamente en las agrupaciones que se reconocen como “autogestionadas”.

En cuanto a los mecanismos de divulgación de los procesos de reclutamiento, para finalizar, habría que señalar que estos procesos se realizan por el boca a boca, mediante redes sociales (especialmente Facebook) o bien los canales institucionales a las que tienen acceso aquellas vinculadas a centros educativos (universidades o escuelas de música) o culturales (teatros).

(...) a través de un boca a boca, han llamado a amigos interesados, con buenos y malos resultados (Coordinar orquesta no docta, Valparaíso).

### **c. Remuneraciones**

En cuanto a las estrategias de gestión de las remuneraciones, puede señalarse la existencia de una práctica común en este tipo de agrupaciones, como es la definición de los montos percibidos por los músicos a partir de la partición en partes iguales del ingreso percibido con motivo de las diferentes contrataciones; o sea, por un porcentaje fijado de antemano, por acuerdo mutuo entre los participantes de las agrupaciones. Sobre este modo, sin embargo, se producen ciertas variaciones.

Pues también es usual que cuando la agrupación ha sido formada por un individuo, que además suele desenvolver funciones específicas y con responsabilidades especiales, este perciba un porcentaje mayor a aquellos que trabajan solo como intérpretes. Entre esas funciones se cuenta, por ejemplo, la de director, compositor, representante o mánager, y productor, o todas ellas. Por otra parte, es usual la práctica de que alguno o varios de los integrantes logre esporádicamente concretar tratos u ofertas de presentación de la orquesta a la cual pertenece, y que en ese caso reciba un porcentaje o bonus por haberlos gestionado y asumir esa responsabilidad en ese evento.

Por el total y ahí distribuyo y la distribución se hace de manera bastante equitativa por partes iguales, se deja una parte pensando para quien consiguió el trabajo, como estoy yo moviéndome soy yo el que se lleva esa parte y el director también se lleva una parte adicional, si se divide el total en 22, el director se lleva dos de 22. Tratamos de dejar aparte los costos de sala de ensayo y cualquier costo asociado de movilización y cosas así, no estamos siendo financiados de ninguna manera estable, por eso también es importante tener pega para poder tener eso, no es el flujo muy grande el que se requiere (Coordinador orquesta, región Metropolitana).

Sin embargo, los costos asociados a las presentaciones, así como el monto total del contrato, pueden incidir en la manera en que se gestionan las remuneraciones. En el

primer caso, existe la práctica —aunque no es generalizada— de que sea luego de haber cubierto los gastos incurridos para hacer una presentación (específicamente los de transporte), y a partir de allí, que se determinen el monto de dinero que recibirá cada integrante por la presentación. En el segundo caso, y sí de manera más bien usual, se encontró la práctica de que cuando el monto que recibiría cada músico por determinada contratación importa más bien un ingreso bajo, el total de las remuneraciones de los músicos era destinada a un fondo de ahorro para inversiones previstas a futuro (compra de insumos, e instrumental, proyectos de creación de material de difusión y comercialización, inversión en servicios de producción musical o de difusión), o el de pago de los servicios contratados que generan un gasto constante (arriendos) o mejoras en infraestructura. Una práctica que fue informada principalmente en los casos de orquestas que tienen un carácter más bien del tipo de un proyecto colectivo, pero no exclusiva a ellas.

Por último, cabe destacar que, como son un tipo de colectivo que logra mayor estabilidad y cuentan con una estructura orgánica más definida, o incluso con un poder económico mayor, las orquestas no doctas de 13 o más integrantes suelen definir remuneraciones por montos específicos para el personal técnico con el que realizan su trabajo (sonidistas, *roadies*, etc.). Sin embargo, ese monto, que además es habitual que sea entregado a este tipo de personal en toda ocasión que se percibe un ingreso, y se obtuvo conocimiento de un caso en el cual ese monto podía variar (hacia arriba), cuando se trata de presentaciones que demandan más trabajo o atención de ese personal y eso suele estar acompañado de una tarifa más alta de contratación (por ejemplo, en festivales grandes o en televisión).

#### **d. Fuentes de financiamiento**

La manera predominante en que las orquestas no doctas se financian es por medio de la venta de presentaciones públicas o a eventos privados. Siendo estas las modalidades de financiamiento de casi el 80% de las orquestas no doctas. A esta fuente de financiamiento le secunda la venta de entradas (o porcentaje de entradas) a presentaciones para un 52,3% de los casos. Y cabe destacar que la tercera fuente de financiamiento consiste en la adjudicación de fondos concursables (para casi la mitad de las orquestas no doctas de 13 o más integrantes que participaron de la encuesta); y esto por encima de la venta de discos o los auspicios y patrocinios y los ingresos por derecho de autor.

Tabla 21. Fuentes de financiamiento de la orquesta. Respuesta múltiple

Venta de presentaciones públicas	79,5%
Venta de presentaciones o eventos privados	77,3%
Venta de entradas (o porcentaje de entradas) a presentaciones	52,3%
Fondos concursables	45,5%
Venta de discos	38,6%
Auspicios o patrocinios	25,0%
Derechos de autor	13,6%

Una vez más, el cruce de la información sobre las fuentes de financiación con la tipología musical, devela aspectos importantes sobre las relaciones de las orquestas no doctas con las fuentes de financiamiento diferentes a la venta de presentaciones públicas o privadas.

Como se puede apreciar, es muy notorio que para las orquestas bailables la venta de entradas resulta ser la fuente de ingresos más importante (sin contar la venta de presentaciones, como ya se señaló); y no es menospreciable el ingreso por motivo de los derechos conexos a la obra musical. Por otra parte, llama la atención que, para las orquestas de tradición latinoamericanistas, tanto como para las de sensibilidad globalizada, sean casi igual de importantes los fondos concursables y la venta de entradas a presentaciones como fuente de financiamiento. Y también resulta destacable que esta fuente de financiamiento sea importante para la mayoría de las orquestas performáticas o rituales, seguida de la venta de material editado en la forma de disco.

Tabla 22. Fuentes de financiamiento, por tipología de orquestas

	<b>Orquestas bailables</b>	<b>Orquestas de tradición latinoamericanista</b>	<b>Orquestas de sensibilidad globalizada</b>	<b>Orquestas performáticas o rituales</b>
Venta de entradas	66,7%	33,3%	45,5%	25%
Venta de discos	58,3%	22,2%	22,7%	37,5%
Derechos de Autor	41,7%	0%	0%	12,5%
Fondos concursables	8,3%	44,4%	45,5%	62,5%

En cuanto a la participación en fondos concursables, la profundización cualitativa permite advertir que está condicionada por elementos como el conocimiento profundo de los procesos y las formas en que se estructuran este tipo de incentivos, y el no acceso a la información sobre estas modalidades de financiamiento a nivel local. Todavía, hubo casos en los que se manifestó que la adjudicación de los fondos no había sido exitosa por evaluaciones prejuiciosas del tipo de repertorios o estilos musicales. Y, además, existe la práctica de recurrir a una persona fuera de la agrupación, a la manera de

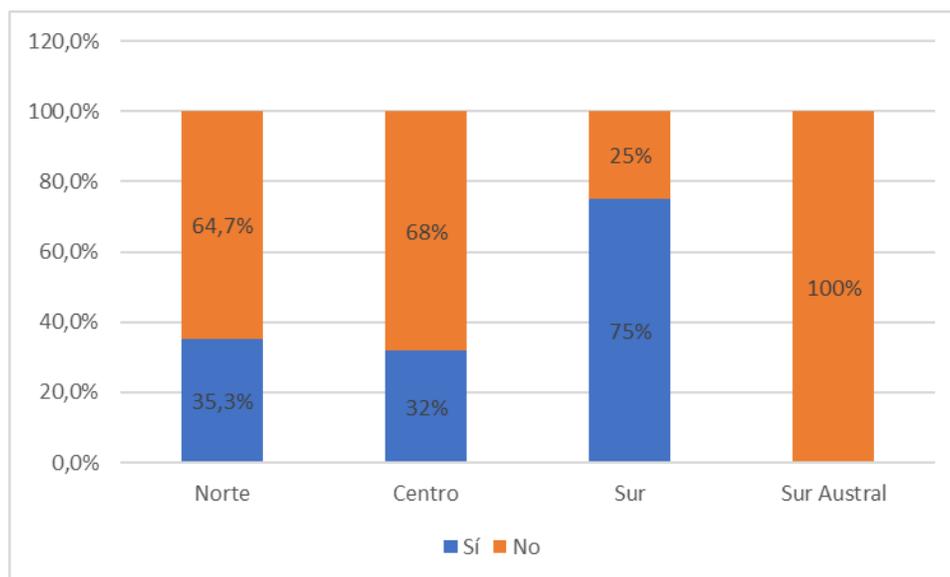


experta, que cuente con conocimientos y capacidades de gestión, conceptualización, o redacción, estratégicas para la preparación de los expedientes y proyectos presentados a concurso. En algunos casos, ni siquiera se contempla esta posibilidad.

Yo creo que es una pérdida de tiempo. La verdad es que llevo muchos años en esto y hay gente que le da muy buenos resultados, entrar a los concursos. Pero la verdad es que nosotros preferimos trabajar y llegar a la gente, estamos pensando en eso. No somos de los que hacen la cola, por ende, que cada uno en la banda tiene su trabajo a parte, que siempre es de música por lo demás, los profesores y los que no son profesores; la mayoría de los músicos estamos en esa mismo y no hacemos la fila de regalías que cosas que dan los gobiernos de turno porque creo que eso está bien para las personas que no tienen las posibilidades o no tiene muchas habilidades. Nosotros somos personas que nos buscamos si o si trabajo e inventamos cosas, hacemos talleres por todos lados y no tenemos tiempo de hacer estas filas que digo yo y llenar estos prospectos, que a la larga si no te lo adjudicas, te desanimas. Nosotros funcionamos así, trabajamos mejor, altiro. Si algo llega de arriba, súper bien, bienvenido sea, pero no, nuestra mentalidad como orquesta, no esperamos nada de nadie, solo entregar nuestro arte a la gente que le gusta (Coordinador orquesta, región de Los Lagos).

Con todo, los fondos concursables son una fuente de financiación con grados diferentes de importancia según las zonas geográficas en las que se ubican las orquestas no doctas de 13 o más integrantes. Es en la Zona Sur para las cuales resulta más frecuente el recurso a esta fuente de financiamiento. Mientras que no es una fuente de financiamiento para las que están en el Sur Austral. Para las zonas Centro y Sur, resultó se importante para cerca de la tercera parte de las orquestas no doctas de 13 o más integrantes.

Gráfico 22. Financiamiento mediante fondos concursables, por zona geográfica (N= 51)



Desglosado el detalle de la postulación a los fondos, se obtuvo que existe paridad en la postulación y la adjudicación de los fondos del antiguo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a pesar de que se trata de una tasa baja de participación porcentual (esto es, un poco más de una quinta parte del total de las orquestas no doctas que participaron de la encuesta, el 21%); siendo este, además, el tipo de concurso más presente en la financiación de las orquestas no doctas. Luego de estos concursos, son los fondos o recursos de otras instituciones públicas (Conace, Senda, Injuv, etc.) a los que más postulan las orquestas no doctas, aunque son menores las probabilidades de adjudicación de estos. También puede destacarse que, como en el caso de los fondos del antiguo CNCA, la participación en los fondos de los gobiernos municipales y regionales iguala la tasa de adjudicación de dichos recursos. Mientras tanto, las modalidades de financiamiento menos significativas, en orden sucesivo de importancia son los fondos Ibermúsica, el financiamiento colectivo (*crowdfunding*), fondos o concursos de entidades privadas y la Ley de Donaciones Culturales, en los que también existe menos probabilidades de adjudicación de los recursos.

Tabla 23. Postulación y adjudicación de fondos concursables. Respuesta múltiple

	Postulación a proyectos	Proyecto ganado
Fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes	21,6%	21,6%
Fondos del Gobierno Regional	5,9%	5,9%
Fondos Municipales	7,8%	7,8%

Fondos o recursos de otras instituciones públicas (Conace, Senda, Injuv, etc.)	11,8%	5,9%
Fondos o recursos de instituciones privadas	3,9%	2%
Ley de donaciones culturales	3,9%	2%
Financiamiento colectivo (crowdfunding)	5,9%	3,9%
Ibermúsica	7,8%	3,9%

### e. Principales gastos

Existe una congruencia notoria entre los datos recogidos en la encuesta y las informaciones proporcionadas por los coordinadores o representantes de las orquestas y los expertos en las entrevistas, y es que el gasto más importante para las orquestas no doctas objeto de estudio es el de la movilización o transporte de personas y equipamiento; ítems que fueron reconocidos como gasto principal por más del 70% de las orquestas no doctas que participaron del estudio (ver Tabla 24).

(...) en Chile es muy caro desplazarse y cubrir los gastos de transporte, por ser extremadamente centralizado, además de que por razones geográficas (Agente clave).

No sorprende que sea más o menos generalizado que (coordinadores y orquestas) estén preocupados por buscar modos de reducir el importe de esos gastos, bien sea con la consecución de un servicio o un medio de transporte propio; ora con la postulación a Ventanilla Abierta. Sobre esta, vale la pena decir que existe la queja transversal de que siendo los tiempos entre la adjudicación y la entrega de los recursos imprevisible y demasiado largo, en el límite de las fechas presupuestas para la movilización, disminuye considerablemente el impacto positivo sobre la reducción del monto de este gasto (especialmente cuando se trata de la compra de pasajes aéreos) o termina empujando hacia la adquisición imprevista de deudas con terceros, con tal de poder cubrir oportunamente este gasto y cumplir satisfactoriamente los compromisos y/o contrataciones por las cuales se ha proyectado tal gasto.

Tabla 24. Principales gastos que realiza la agrupación de forma permanente.  
Respuesta múltiple

	Porcentaje
Movilización y traslado de integrantes	75,5%
Movilización o traslados de instrumentos	73,5%
Pago de honorarios de miembros de la organización	65,3%
Adquisición de instrumentos y/o accesorios musicales	61,2%
Vestuario para sus integrantes	61,2%

Reparación de instrumentos	57,1%
Pago de otros servicios externos (registro fotográfico o audiovisual, masterización o remasterización, etc.)	55,1%
Arriendo de sala de ensayos	51,0%
Arriendo de estudio de grabación	42,9%
Producción	40,8%
Difusión	36,7%
Derechos de intérprete	6,1%
Derechos de autor	4,1%
Póliza de seguro para los instrumentos musicales	2,0%

Que el gasto en el pago de honorarios haya sido identificado como gasto principal en menor medida que la movilización, aunque es un gasto importante para una porción considerable de orquestas (el 65%), puede explicarse por la práctica señalada de suprimir los pagos de este ítem para convertirlo en capital (como indicó el coordinador de una orquesta de Valparaíso: “se reserva una parte de las remuneraciones de las tocatas para un fondo común”) para satisfacer gastos colectivos y efectuar inversiones. Sobre estas últimas, vale la pena señalar que, fue informado en las entrevistas, corresponden sobre todo a aquellos gastos que están entre el 50% y el 60% de frecuencia según la encuesta, siendo la inversión para producción de material audiovisual (o el gasto en pago a servicios externos) el más mencionado en las entrevistas.

Al considerar la zona geográfica y el tipo de orquesta no docta, se observan algunos contrastes para algunos gastos en específico.

Tabla 25. Diferencias en gastos principales, por zonas geográficas y tipología musical.

Gastos	Zona Geográfica			
	Norte	Centro	Sur	Sur Austral
Pago de Honorarios	52,9%	72%	62,5%	0%
Instrumentos y/o Accesorios musicales	76,5%	36%	87,5%	100%
Arriendo de Sala de Ensayo	35,3%	56%	50%	100%
Servicios Externos	35,3%	64%	62,5%	0%
Movilización de integrantes	70,6%	68%	87,5%	100%
Producción	29,4%	44%	50%	0%
Difusión	23,5%	48%	25%	0%
Vestuario	76,5%	36%	100%	0%
	Tipología de orquestas			
	Orquestas bailables	Orquestas de tradición latinoamericanista	Orquestas de sensibilidad globalizada	Orquestas performáticas o rituales

Pago de Honorarios	75,0%	55,6%	68,2%	37,5%
Arriendo de Sala de Ensayo	58,3%	33,3%	63,6%	12,5%
Arriendo de Estudio grabación	66,7%	33,3%	36,4%	25%
Servicios Externos	58,3%	44,4%	59,1%	37,5%
Difusión	58,3%	11,1%	36,4%	25%

En primer lugar, puede señalarse que, haciendo eco de las palabras de una de las expertas entrevistadas ya citada, el gasto de movilización es mucho más frecuente en las regiones extremas que para las orquestas de la Zona Centro del país. Y, al contrario, es la Zona Centro en donde se gasta más frecuentemente en el pago de honorarios, esto, quizá porque en las otras zonas se hace con mayor frecuencia el ahorro de estos para la inversión o (como muestra la tabla anterior) el gasto en, por ejemplo, instrumentos o vestuario. Además, es llamativo que sea en las zonas Centro y Sur las que más frecuentemente gastan en servicios externos, producción y difusión (o sea en los ámbitos de la industria musical y del entretenimiento que atañen a las fases de creación y comercialización).

En cuanto al gasto en salas de ensayo, es importante decir que fue mencionado en las entrevistas como uno de los gastos más importantes y difíciles de cubrir. Si bien observando la tabla es claro que este gasto no parece tan importante como el de movilización, no puede desestimarse el hecho de que lo es más para las orquestas de las zonas centrales del país (tal vez por la ausencia de espacios adecuados para este uso), y que es un gasto más recurrente más para las orquestas bailables y de sensibilidad globalizada (lo que podría explicarse por sus tamaños y requerimientos técnicos). No obstante, el hecho de que este gasto haya sido mencionado como uno de los más importantes para las orquestas no doctas, puede explicarse por el hecho de que se trata de un gasto en un bien fungible (el tiempo de uso de un lugar), y que además debe ser hecho obligatoria y periódicamente para el buen funcionamiento de las orquestas no doctas. Además, puede inferirse (de las mismas entrevistas) que los gastos en equipamiento o en insumos suelen ser vistos más bien una inversión segura, ya que corresponde o bien a la persona músico o al colectivo, y como un gasto “normal” de la profesión.

Luego, puede llamarse la atención al hecho de que son las orquestas bailables y las de sensibilidad globalizada, las que suelen gastar más en los ítems que tienen que ver más con las fases de comercialización (servicios externos y difusión), así como que son las que más frecuentemente hacen el pago de honorarios. Por último, puede señalarse el hecho que, de todos los tipos de orquestas, son las performáticas o rituales las que menos frecuentemente incurren en estos gastos (vale la pena recordar que se trata en esta parte solamente de los gastos en los que se perciben mayores diferencias entre los tipos de gastos).

## VII. EL CAMPO MUSICAL DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

La *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* describe a la música como “una poderosa herramienta de construcción de la vida comunitaria de un país, contribuyendo con su ejercicio y disfrute al bienestar colectivo, a la cohesión social y a la generación de identidades de alcance local, regional y nacional, así como al desarrollo psicosocial y cognitivo de las personas.” (CNCA, 2016, p. 21).

A partir de la ley N° 19.928 de Fomento de la Música Nacional, la música en Chile se divide en tres géneros: popular, música selecta o clásica y música de raíz folclórica o de tradición oral. Lo cual es objeto de debate al interior del Consejo de Fomento de la Música Nacional, por su carácter restrictivo (CNCA, 2016, p. 22). Las orquestas no doctas, consideradas en este estudio, engloban entonces los géneros popular y folclórico, abarcando distintos estilos, desde el tipo tropical, pop, rock, rancheras y música de raíz, entre otros.

El campo de la música en Chile consta de un sistema y ciclo cultural compuesto de cuatro fases o momentos del proceso de desarrollo de la música chilena. Los actores participantes se presentan agrupados según su área de actividad específica en Fase de Educación, Formación e Investigación, Fase de Creación y Producción, Fase de Edición y Promoción, Fase de Difusión, Distribución y Circulación, más actores transversales, que intervienen en diferentes niveles y momentos del proceso de la música.

Por lo tanto, los actores presentes son diversos, incluyendo: músicos, estudios de grabación, sellos discográficos, festivales, salas de conciertos, organizaciones, asociaciones, técnicos, docentes, alumnos, medios de comunicación, investigadores y productoras entre otros.

A continuación, se describirá el campo musical de las orquestas no doctas, organizados a partir de las distintas fases del ciclo cultural de la música en Chile y su contextualización.

### 1. FASE DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

Esta fase refiere a la modalidad y especificidades de desarrollo de la actividad musical en el contexto educacional en sus diferentes niveles. Lo que incluye, Educación preescolar y escolar, Formación Informal, Formación profesional e Investigación, recopilación y resguardo.

Con respecto a la formación profesional, durante el año 2017 se imparten carreras vinculadas a las artes musicales solo en 10 regiones del país, sin presencia en las

regiones de Arica y Parinacota, Atacama, Los Lagos, Aysén y Magallanes, es decir toda la Zona Sur Austral, se encuentra sin programas formales de estudios en música. Sin embargo, con relación a la carrera de pedagogía en música, existe en menor cantidad de regiones, pero abarca zonas donde no existe carreras asociadas al campo. Las regiones de Tarapacá, Coquimbo, Valparaíso, Metropolitana, Maule, Biobío, y Magallanes, tienen la oferta de carrera de pedagogía en música, por lo tanto, las regiones de Arica y Parinacota, Atacama, Los Lagos y Aysén no cuentan con ninguna carrera en relación a las artes musicales (MINCAP-INE, 2018).

Para el año 2017, los programas formativos en el ámbito musical son 113; de ellos, 52,2% corresponden al ámbito de composición/ interpretación; 38,9% al área de sonido, acústica y producción musical, y el 8,9% restante es integrado por programas del ámbito de dirección musical, investigación o mediación cultural. La matrícula total del 2017 fue de 6.532 estudiantes (MINCAP-INE, 2018).

Es relevante, sin embargo, constatar la centralización de los programas formativos, ubicados mayoritariamente en la región Metropolitana. Según datos de 2015, del Sistema de Información de Educación Superior del Ministerio de Educación (CNCA, 2016), existe una fuerte concentración en la región Metropolitana, que reúne el 72% del total de programas educativos y el 73% de la matrícula.

En relación con la educación básica y media, en los años 90 el Ministerio de Educación, decidió agrupar las asignaturas de música y artes visuales en un subsector llamado “educación artística”, el que ha sufrido reducción en sus horas pedagógicas. De esta forma, en la práctica, la mayoría de los colegios han debido optar entre una de las dos expresiones artísticas a la hora de diseñar sus mallas curriculares. En las instancias consultivas para la elaboración de la *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*, se manifiesta las graves falencias en la formación musical impartida en el sistema escolar, debido a la carencia de equipamientos, espacios físicos y un déficit de profesores especializados, además se cuestionó la pertinencia regional de los contenidos del currículum de las asignaturas de música. Uno de los aspectos más criticados es que dicha asignatura, no sea obligatoria en educación media.

Con el objetivo de fomentar y fortalecer las diversas experiencias de aprendizaje en artes, el Ministerio de Educación y el CNCA se encuentran implementando el Plan Nacional de Artes en Educación 2015-2018, siendo uno de sus ejes el fortalecimiento de la experiencia artística en horas de libre disposición.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> En este marco, el Ministerio de Educación ha desarrollado una línea de acción consistente en talleres artísticos que se desarrollan en 500 establecimientos educacionales públicos a lo largo del país. La música es la disciplina que tiene mayor participación en estas instancias educativas, representando un 41,8% del total, muy por encima de otras expresiones artísticas (CNCA, 2016).

Otras instancias de educación musical a nivel escolar son las escuelas artísticas y las orquestas formadas por la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, teniendo una amplia cobertura territorial a lo largo del país, ofreciendo formación artística especializada, sistemática y permanente a estudiantes.

#### **a. Formación especializada en orquestas no doctas**

Al indagar en la formación especializada en el ámbito musical, se observa que 42% de los integrantes de las orquestas no doctas cuentan con estudios técnicos o profesionales en música.

Por lo tanto, el ejercicio de la profesión musical es desarrollado por profesionales, pero en gran medida por personas formadas a través de otras vías, por su propia motivación, siendo autodidacta o a través de otras instancias informales como talleres, o programas de educación musical. Entre ellas destaca en la región Metropolitana, el proyecto educacional Conchalí Big Band, que ha formado músicos que se encuentran actualmente participando del panorama musical.

(...) desde la Conchalí Big Band se genera una plataforma de contacto con la que siempre estamos apoyándonos entre todos, entonces yo participo en otros proyectos donde están los mismos compañeros pero en diferentes contextos, la Mapocho Orquesta por ejemplo, es una orquesta que resultó, la formamos para los 20 años de la Conchalí Big Band, somos puros ex alumnos que armamos la Conchalí Big Band como orquesta juvenil, (...) está la Brígida Orquesta, que también son de la Conchalí, que tocó con Ana Tijoux también la mitad de la banda. En ese círculo de contactos se mueven la mayoría de los proyectos, entonces mis mismos compañeros de la Conchalí (...) esa plataforma se sustenta entre todos (Coordinador orquesta no docta, región Metropolitana).

#### **b. El rol docente del músico de orquestas no doctas**

Las orquestas no doctas mantienen permanente vinculación con instituciones académicas, tanto universidades, liceos y escuelas, llegando a un 82,4% de las respuestas entre las orquestas consultadas, que declaran mantener relación el año 2017 con estas instituciones educativas.

Esta vinculación puede corresponder a que las orquestas generan instancias de exhibición y de formación en las escuelas y liceos, realizando actividades como conciertos educacionales, charlas, presentación de instrumentos, entre otras. Además, esta relación se debe a que los músicos, desarrollan labores de docencia en instituciones de educación primaria, secundaria y superior.

Según lo levantado en este estudio, los músicos deben trabajar en distintas instancias para poder solventarse, desde trabajar en distintos proyectos musicales, en distintos trabajos de otras áreas, o practicando la docencia, tanto en instituciones formales como a través de clases particulares de instrumentos. Gran parte de los entrevistados en este estudio, o los integrantes de sus orquestas, desarrollan labores de docencia en distintas instancias.

Yo hice clases en universidades de formación musical y después ya emigré a la metodología de investigación. El trombonista, él participa en talleres con estudiantes, en su especialidad. El [se resguarda nombre] es profe de música (Coordinador orquesta no docta, región del Biobío).

(...) [la expectativa es] poder tocar, crear, colaborar con cierta tranquilidad en la cual, la docencia no nos coma el 80% de nuestro tiempo, que también es un círculo vicioso, porque estamos generando muchos músicos que quizá les va a tocar peor que a nosotros, quizá terminemos en el aula para siempre y nos quedemos a dormir ahí (Integrante orquesta no docta, región Metropolitana).

## 2. FASE DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

Esta fase refiere a los actores —personas, organismos e instituciones— que participan directamente en la génesis de obras musicales, se incluye por tanto a compositores, autores, intérpretes y profesionales del ámbito de la producción musical.

En Chile, la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD) es reconocida como la principal institución en el ámbito de la gestión de derechos de autor en materia musical. En 2016 se registra un total de 9.305 autores e intérpretes socios(as), la mayoría de quienes se concentra predominantemente en la región Metropolitana de Santiago (76,2%), seguida por las regiones de Valparaíso (7%) y Biobío (2,7%). Cabe destacar que la gran mayoría de los(as) socios(as) son hombres 8.086 y que el número de mujeres corresponde a 1.219 (CNCA-INE, 2017)

Según la clasificación de la SCD para los(as) artistas, la mayoría de quienes pertenecen a la organización son autores(as)/compositores(as) e intérpretes/ejecutantes (74%), mientras que un 20% son intérpretes/ejecutantes y un 6% son autores(as)/compositores(as).

Durante el año 2016 se inscribieron 7.291 obras musicales en la SCD, superando los años anteriores. Por otro lado, del total de autores(as) inscritos en el 2016, el 69,7% generó algún tipo de derecho. (CNCA-INE, 2017)

Con relación a los encuestados de las orquestas no doctas, el 47,1% declara haber tenido relación con la SCD durante el año 2017. Por lo cual, podríamos decir que la magnitud de esta institución no alcanza a cubrir la mitad de las orquestas no doctas del país, por lo menos durante el último año.

Tabla 26. Relación con SCD (N=4.448)

Relación con SCD	Porcentaje
Vinculación con SCD durante 2017	47,1%
Financiamiento mediante Derechos de autor	13,6%
Pago de Derechos de autor	4,1%

Por otra parte, al indagar en las principales vías de financiamiento de las orquestas no doctas, solo un 13,6% indica financiarse mediante derechos de autor. El pago de derechos de autor alcanza a un porcentaje menor, llegando solo a un 4,1%.

#### a. El músico participa de distintos proyectos musicales

El músico de las orquestas no doctas generalmente participa de más de un proyecto musical, siendo integrante de distintas bandas, de distintos estilos y con distintos músicos del panorama musical. Esta realidad emerge principalmente de las entrevistas realizadas, pero puede además complementarse con los resultados de la encuesta, donde el 84,3% de las orquestas señala haber tenido relación durante el año 2017 con agrupaciones musicales.

Como se mencionó anteriormente, en general los músicos necesitan distintas vías de financiamiento, por lo que desarrollan su profesión en distintas agrupaciones musicales, tanto por necesidad, como también por el gusto de poder desarrollar distintos estilos musicales.

De esta manera, se va tejiendo el circuito musical en Chile, manteniendo vínculos entre distintas orquestas, gracias a los músicos que se desempeñan profesionalmente en distintos proyectos, lo que va generando interrelación de forma inherente al desempeño musical.

Yo creo que es tan promiscuo el ambiente de la música, que en el fondo esa es la gracia que tiene también. A mí me ha pasado, como nos topamos nosotros en la vida, como la [se resguarda nombre] que toca en la

Conmoción o con Gepe o el mismo [se resguarda nombre] que toca ahora folclor, pero en algún minuto estuvo metido en el jazz, como que finalmente el camino de los músicos, independiente de su estilo, se van cruzando igual. También tiene que ver con que hay mucho de los intérpretes de instrumentos específicos que tampoco son tantos dentro del circuito, entonces básicamente se van repitiendo, a mí me ha pasado hartito con el chelo, con el contrabajo, con instrumentos de ese tipo, entonces yo siento que por ahí va más que todo la razón (Agente clave).

Me dedico a tocar en diferentes agrupaciones tanto en espectáculos en bares, también en eventos, matrimonios, fiestas bailables... con otras orquestas como interprete. Y soy director de otra orquesta (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

### 3. FASE DE EDICIÓN Y PROMOCIÓN

Esta fase comprende a los actores —personas, organismos e instituciones— que, con su actividad, intervienen en movilizar las obras musicales en sus diferentes géneros, para encaminarlas hacia los públicos destinatarios, se incluye medios de comunicación y otras plataformas de difusión, gestores del producto musical y productores fonográficos (autoedición y sellos).

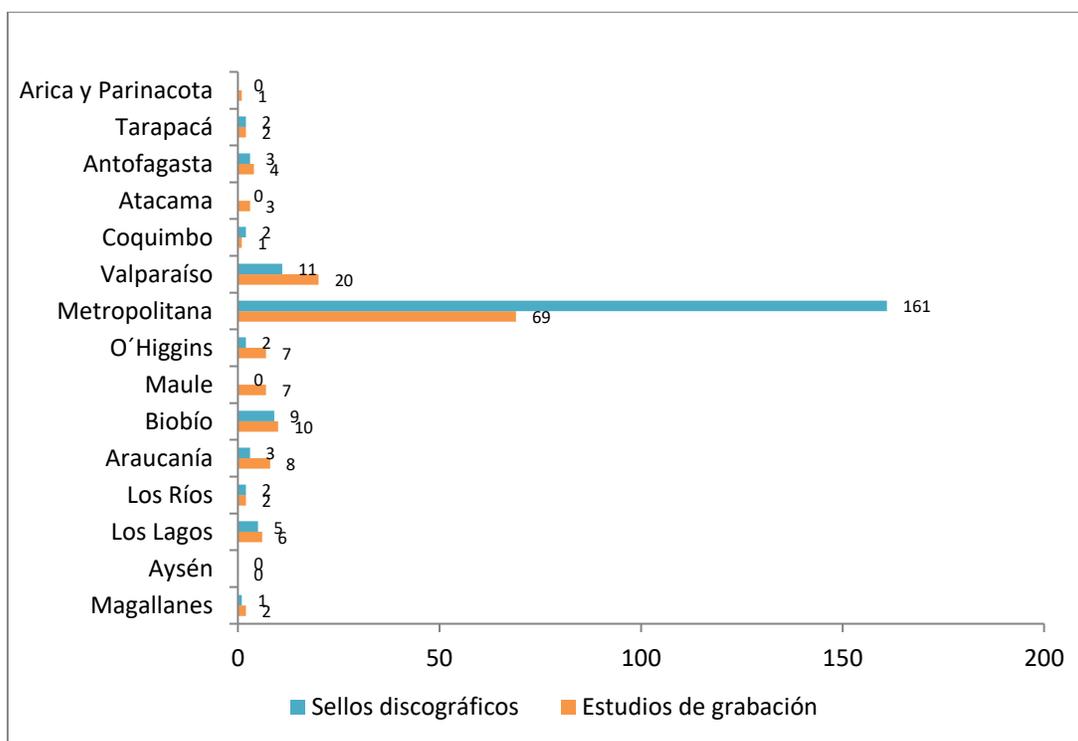
Según cifras del Consejo de Fomento de la Música, la producción discográfica en Chile en el 2014 fue de 1.021 discos, lo que significa un aumento de un 0,4% respecto a la producción del año 2013. Del total de discos producidos, 434 corresponden a producciones independientes, 38 a discos de sellos y 549 a discos producidos en coedición. De los discos producidos en el 2014, el 91,8% corresponde a música popular, el 5,5% a folclor y el 2,7% a música clásica. Un 77,9% de las producciones son inéditas, mientras que el porcentaje restante corresponde a compilaciones, grabaciones en vivo, reediciones o remix (CNCA-INE, 2015)

En 2014 se registraron 206 sellos discográficos, por otro lado, las productoras fonográficas en Chile asociadas a la Asociación de Productores Fonográficos de Chile son Emi Odeon, Sony Music, Universal Music, Warner Music, CNR, Leader, Música y Marketing y Plaza Independencia, que se incorpora en el 2014 (CNCA-INE, 2015)

Actualmente, el contexto de la música se ve caracterizado por el establecimiento de un nuevo modelo productivo, encabezado por la industria independiente. De esta manera, la gran mayoría de los sellos discográficos existentes en el país es de tipo independiente, siendo ellos los responsables de un 98% de los fonogramas elaborados en Chile (CNCA,

2016). Los estudios de grabación registrados el 2014, son 142, según el Directorio de Agentes Culturales de la Música (CNCA, 2015). La distribución territorial de los sellos discográficos y los estudios de grabación es ilustrativa del fenómeno de centralización de la industria musical chilena, concentrándose por lejos en la región Metropolitana, como se observa en el siguiente gráfico.<sup>48</sup>

Gráfico 23. Distribución territorial de sellos discográficos y estudios de grabación. 2014

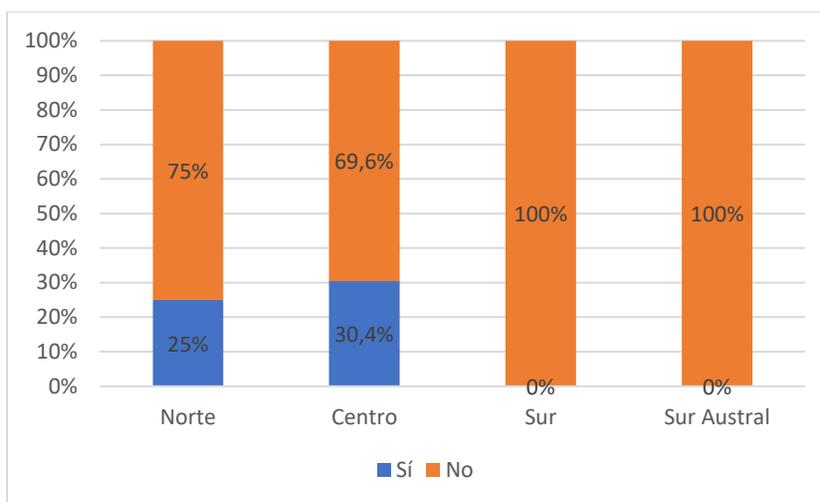


Fuente: Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022, CNCA, 2016.

En el campo particular de las orquestas no doctas, solo un 23,4% del total de encuestados señala poseer sello discográfico. Al analizar por zona geográfica esta información, observamos que en la Zona Sur no existe ningún caso que cuente con sello discográfico, como vemos en el siguiente gráfico.

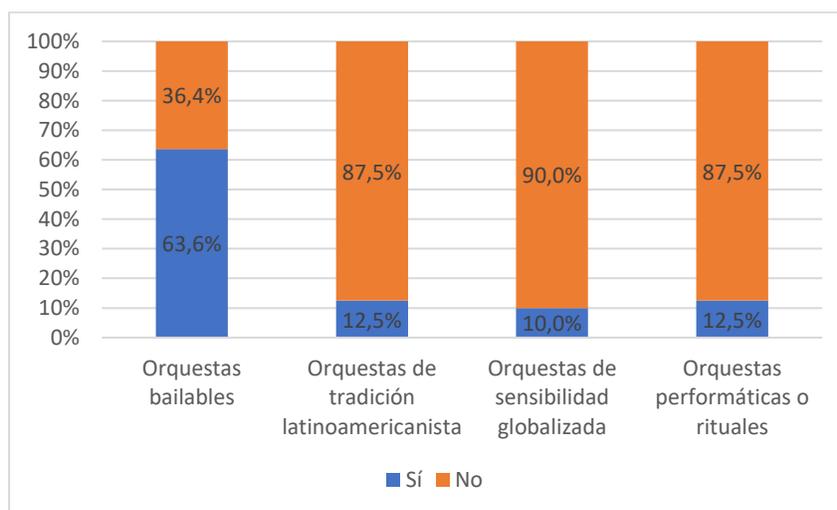
<sup>48</sup> El 49% del total de estudios de grabación se encuentran en la región Metropolitana y el 81% de los sellos discográficos se encuentra en Santiago (CNCA, 2016).

Gráfico 24. Orquestas que cuentan con sello discográfico, por zona geográfica (N= 47)



Al analizar la información por tipo de orquestas, observamos que las orquestas bailables, son las que tienen mayor posesión de sello, alcanzando un 63,6% de ellas. Los otros tipos de orquestas, solo alcanzan un porcentaje alrededor del 10%.

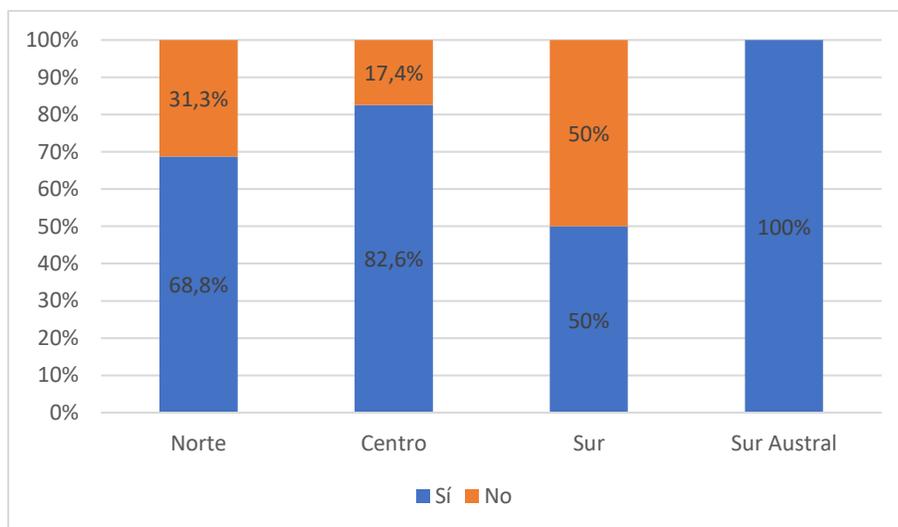
Gráfico 25. Orquestas que cuentan con sello discográfico, por tipología de orquestas (N=51)



Se visualiza la presencia de sellos independientes, siendo mencionados Aconcagua Records, Aguila Records, JCM Digital, Lichens Family, Manu Records, Master Media, Naranja Records, Sonido Estrella, entre otros.

Si bien es bajo el porcentaje de orquestas que señalan poseer sello discográfico, las respuestas positivas aumentan al consultarles por la edición de un EP y más aún por la edición de un disco. Un 41,3% de las orquestas no doctas consultadas señalan haber editado un EP y el porcentaje se eleva a un 72,9% de respuestas afirmativas en la edición de un disco.

Gráfico 26. Orquestas que han editado discos, por zona geográfica (N= 47)<sup>49</sup>



Llama la atención el alto porcentaje de orquestas no doctas que han editado discos, entendiendo que actualmente el formato digital es el preponderante y la mejor herramienta para la difusión, sin embargo, las agrupaciones se esfuerzan por producir discos, para lo cual buscan distintas vías de financiamiento, entre los que se encuentran los Fondos públicos como Fondart o de otras instituciones privadas, y también recursos propios, logrados a través de las presentaciones o del esfuerzo personal de los integrantes de las orquestas.

(...) grabar un disco autoproducido, autogestionado, aunque igual hubo algún financiamiento. Porque acá igual hay recursos en el Instituto (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

La edición de discos sigue siendo un hito relevante para las orquestas en Chile, es una manera de trascender, dejar un legado, materializar el trabajo musical desarrollado, plasmando en este formato las creaciones propias. Se puede entender su relevancia, además, considerando que el requisito para la vinculación con la SCD o que para la

<sup>49</sup> Menor tasa de respuesta a la pregunta.



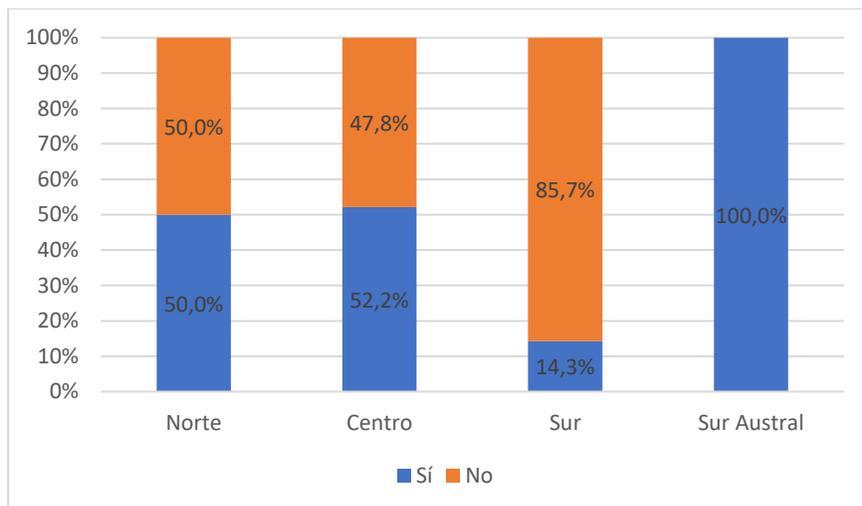
inclusión en musicapopular.cl, sitio relevante a nivel nacional, es requisito o criterio de selección la edición de un disco. Por ello, a pesar de las dificultades, se esfuerzan en conseguir editar un disco.

Lo que es la grabación de los discos, eso es muy difícil en estos momentos llevar la grabación de los discos porque cuesta mucho acá en Vicuña, más acá en Vicuña que no hay ningún sello y es muy caro grabar un disco, cobran hasta por canción yo creo, y más a nosotros que somos acá lejos y uno tampoco sabe los precios entonces es más caro todavía (Coordinador orquesta no docta, región de Coquimbo).

Cuando se consulta a las orquestas si han recibido algún premio o reconocimiento el 46,8% de las orquestas declara haber recibido alguno. Al revisar las respuestas abiertas, algunos declaran como premio o reconocimiento la obtención de discos de oro y de platino, mostrando la relevancia que tiene el disco y su venta, en el panorama musical chileno actual. Otros premios corresponden a galardones asociados a presentaciones o participación en festivales; destaca por ejemplo el Ñandú o el Ovejero, del Festival Folclórico en la Patagonia; premiaciones en el Festival del Huaso de Olmué, Festival de la Canción de Viña del Mar, el Copihue de Oro, la nominación o premiación en Pulsar, además de reconocimientos locales o municipales, entre otros.

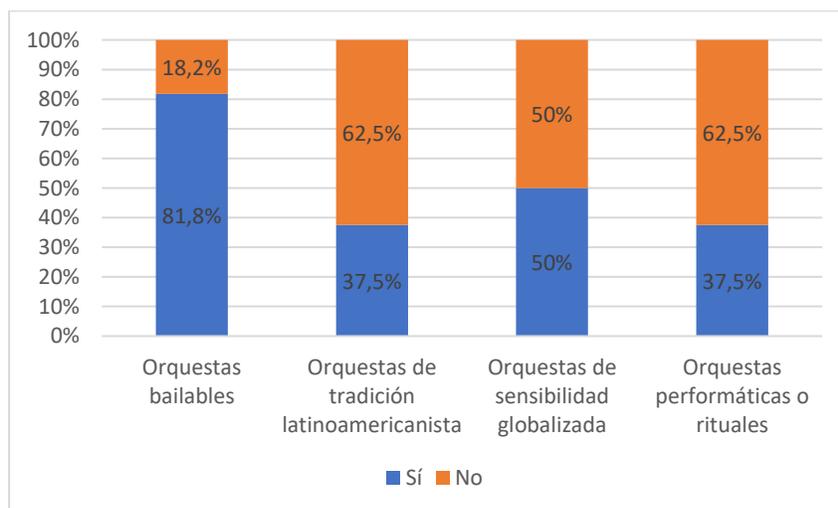
El análisis por zona geográfica muestra que, en la Zona Norte y Centro, la obtención de un premio o reconocimiento bordea el 50% de las orquestas pertenecientes a esos lugares, en la Zona Sur alcanza solo un 14,3% y el Sur Austral llega a la totalidad, sin embargo, solo es un caso.

Gráfico 27. Orquestas que han obtenido un premio o reconocimiento, por zona geográfica (N= 47)<sup>50</sup>



Otra plataforma de difusión es el videoclip, donde el 53,2% de las orquestas no doctas encuestadas, reconoce haber grabado alguno. Al analizar por tipología de orquestas, se vuelve a ver una mayor tendencia en las orquestas de tipoailable, donde el 81,8% de ellas señala haber realizado un video clip, seguida de las orquestas de sensibilidad globalizada que alcanza un 50%. Luego las orquestas de tradición latinoamericanista y performáticas o rituales, poseen cada una un 37,5% de respuesta afirmativa en la grabación de un videoclip.

Gráfico 28. Orquestas que han realizado un videoclip, por tipología (N= 51)



<sup>50</sup> Menor tasa de respuesta a la pregunta.

La realización de videoclip es un factor importante para la difusión a través de medios digitales, redes sociales, además con las tecnologías existentes actualmente, más programas de edición accesibles y de fácil uso, se mantiene esta práctica vigente para difundir la música en Chile.

(...) estamos produciendo videoclip, la idea es que cada tema nuevo que tengamos tenga un videoclip. Entonces si tenemos un disco con 15 temas, tener 15 videoclips (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

#### 4. FASE DE DIFUSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CIRCULACIÓN

Esta fase se refiere a los actores —institucionales y comerciales— que intervienen en el proceso de poner las obras musicales directamente al alcance de sus públicos o destinatarios finales. En estos se incluyen medios de comunicación y otras plataformas de difusión, gestores del producto musical, espacios de presentación en vivo y plataformas de distribución física y digital.

En la recaudación por derechos de autor, según los registros de la SCD el monto anual de recaudación ha aumentado gradual y significativamente entre 2009 y 2016. En 2016 esta organización recaudó un total de \$19.123.946.961. El origen de ese monto proviene en su mayoría de “usuarios permanentes”, “TV cable” y “espectáculos” (CNCA-INE, 2017).

Con respecto a la exhibición de espectáculos musicales, en el 2016 hubo 4.661 funciones de espectáculos musicales a lo largo del país: 3.168 conciertos de música popular (68%) y 1.493 conciertos de música docta (32%). El 40% de dichas funciones, se concentraron en la región Metropolitana (CNCA-INE, 2017).

La cantidad de asistentes a estos espectáculos asciende a 3.243.846, sumando tanto las entradas gratuitas y pagadas, siendo en su mayoría asistentes a conciertos de música popular con 2.690.600 personas, correspondiendo a un 83% del total de asistentes y solo 563.246 personas asistentes a espectáculos de música docta, lo que corresponde a un 17%. (Ibíd.) Esto demuestra el interés del público por la música popular, como también se evidencia en el listado de canciones más escuchadas el 2016, según la SCD (IBID), donde destaca canciones de estilos de cumbia, pop y balada. En un reciente estudio de GfK Adimark para la SCD, acerca de la Música chilena, destaca como los estilos preferidos de los encuestados la música tropical (24%), el rock latino (21%) y el reggaetón (21%) (SCD-GfK Adimark, 2018).

En el ámbito de internet y formatos digitales de producción discográfica, en el año 2014 el 78% de los discos editados cuenta con formato digital. El portal de descarga web de

música chilena PortalDisc registra 25.081 discos descargados en el 2014, la mayoría de las descargas se hicieron desde Chile con un 92,4%, especialmente en la región Metropolitana y un 7,6% desde el extranjero. Se muestra un explosivo aumento en este aspecto, aumentando la cantidad de discos descargados en seis años, realizándose en el 2009 1.566 descargas, pasando a 25.081 en el 2014, aumentando en más de 16 veces la cantidad de descargas. (CNCA-INE, 2015) Según datos del 2016, existe una baja en la descarga de discos por PortalDisc, siendo en el año 2015 19.621, y en el año 2016 (considerando solo descargas pagadas) 13.489. (CNCA-INE, 2017)

En la fase de distribución, los formatos digitales también cobran relevancia, según Industria Musical Independiente Chile (IMI Chile), a nivel nacional se observa una importante tendencia hacia la distribución digital, en el 2014 el 82,4% de los sellos que componen esta asociación gremial, que agrupa al sector independiente de la música chilena, utilizó este medio. En la etapa de la comercialización las ventas digitales del total de la industria aumentaron en un 167% en el periodo 2011-2014, en cambio, las que se realizan a través del formato CD disminuyeron en un 41% (CNCA, 2016).

En la fase de distribución, también se ubican las disquerías, donde el 47% se encuentran en la región Metropolitana y el 43% en el resto de las regiones del país. Además, en este escenario se encuentran las tiendas “virtuales”, que emplean las plataformas de internet para distribuir discos de formato físico, representando el 10% del total de las tiendas (CNCA, 2015).

#### **a. Salas y espacios de conciertos**

En la fase de difusión se encuentran las salas y espacios de conciertos, los cuales se pueden clasificar según las características de los recintos y el tipo de gestor responsable, de la siguiente manera:

- Bares, restaurantes, discotecas, clubes y otros espacios ligados al ocio y la vida nocturna.
- Teatros, auditorios, aulas magnas, recintos universitarios, centros culturales (no municipales) y otros escenarios afines y aptos para conciertos.
- Casas de la cultura municipales, teatros municipales, auditorios municipales, establecimientos educacionales municipalizados cuyas instalaciones (gimnasios, aulas, patios) son usadas para presentaciones musicales.
- Recintos deportivos: gimnasios, estadios y otros.
- Arenas, casinos y grandes centros de eventos.
- Parques, plazas, anfiteatros, balnearios y otros espacios abiertos (CNCA, 2015).

La distribución territorial de estos espacios, muestra una concentración en las regiones Metropolitana, de Valparaíso y Biobío. Así, de las salas registradas un 76% corresponde a regiones, fuera de la región Metropolitana. En ellas destaca los recintos municipales, centros culturales municipales (3), gimnasios y estadios (4) y espacios abiertos (6). El 83% de los espacios abiertos y el 79% de las salas municipales registradas están en regiones. En cambio, los porcentajes bajan a un 65% en teatros y a un 60,7% en bares, rubros que en la región Metropolitana tiene una presencia más importante. Por lo tanto, la capital cuenta con un número de recintos no municipales, bares y teatros, mayor que en otras regiones. Se ve una tendencia similar en las regiones de Biobío y en especial en Valparaíso, que muestran activos circuitos de ese tipo de recintos. En zonas menos urbanas la oferta musical suele organizarse en torno a la disponibilidad de escenarios deportivos y espacios públicos no necesariamente equipados para conciertos (CNCA, 2015).

Las orquestas no doctas encuestadas, señalan como lugares principales de presentación, los recintos deportivos con un 76,7%, seguido de las salas de conciertos con un 69,8% y en tercer lugar bares y clubes nocturnos con un 65,1%. Esta mayor tendencia de realizar presentaciones en recintos deportivos, puede deberse a la necesidad de espacio que tienen las orquestas de 13 integrantes o más, donde requieren de amplios escenarios donde poder instalarse con sus instrumentos y poder desempeñarse de mejor manera.

Tabla 27. Recintos en que se presentaron las orquestas durante el año 2017.  
Respuesta múltiple

Recintos	Porcentaje
Recintos deportivos: gimnasios, estadios y otros	76,7%
Salas de conciertos	69,8%
Bares, restaurantes, discotecas, clubes y otros espacios similares	65,1%
Aulas Magnas o recintos universitarios	62,8%
Establecimientos educativos municipales	55,8%
Teatros, centros o casas de la cultura municipales	51,2%
Teatros o centros culturales privados	44,2%
Espacios al aire libre (plazas, parques u otros)	41,9%
Arenas, casinos y grandes centros de eventos	39,5%

Después de estas tres preferencias, se encuentran aulas magnas o recintos universitarios con 62,8%, establecimientos educativos y municipales con 55,8% y teatros y centros culturales municipales con 51,2%, el resto de las categorías tiene menos de un 50% de las respuestas afirmativas. Esta preferencia puede producirse por la relación con las instituciones académicas como establecimientos educacionales

municipales y universitarios, que se señalaba anteriormente, donde la relación de los músicos con los espacios formativos es estrecha y por tanto pueden ser espacios aliados de presentación.

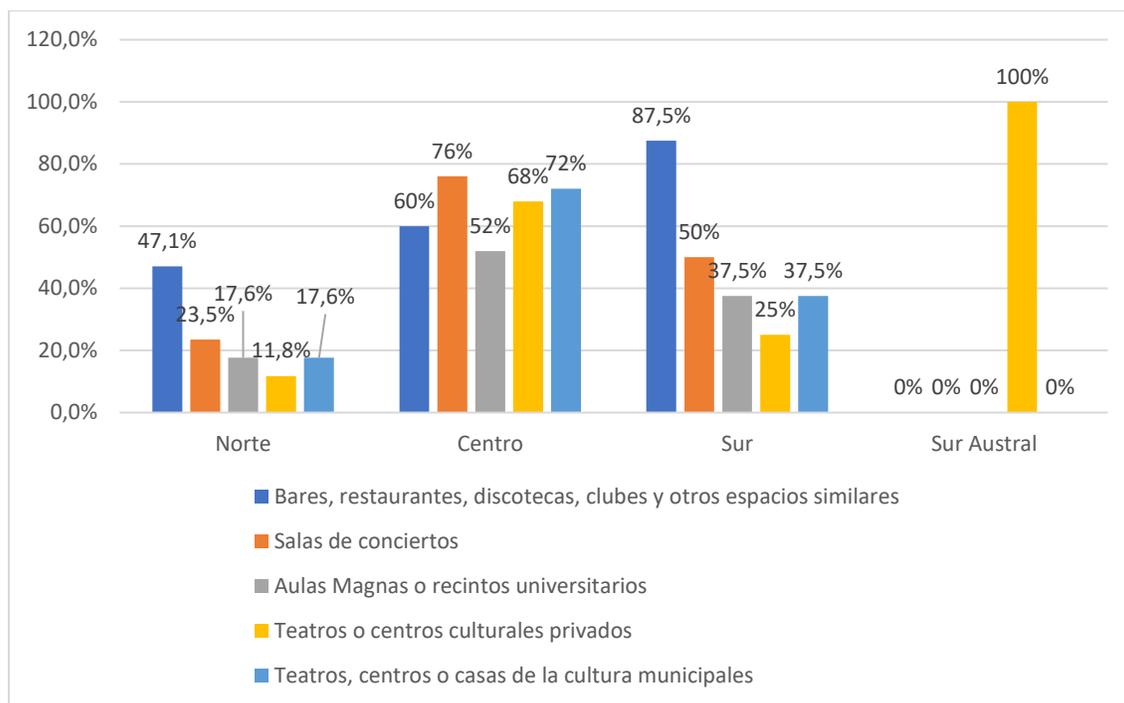
En las entrevistas realizadas, de manera transversal se señala que los bares o locales nocturnos son un recinto de exhibición de las orquestas no doctas, siendo ese el circuito básico de presentaciones, el cual también tiene sus dificultades. También en distintas zonas del país, es habitual realizar presentaciones en recintos educacionales.

(...) yo creo que el auge de la vida nocturna, en mi época se decía bohemia, pero hay una cantidad importante de pubs que tienen música en vivo y claro, la desventaja es que nosotros somos muchos; por ejemplo, el pianista que es uno de los mayores de la orquesta, anda pituteando en estos momentos con un saxofonista y un trompetista, él hace la base del piano y toca en varios locales acá en Concepción y como te digo, si de repente falta algún músico te llaman por teléfono y se da el contacto. La desventaja es que somos muchos (Coordinador orquesta no docta, región del Biobío).

(...) el año pasado fuimos a tocar a Piedra Feliz, donde cobramos porque son locales nocturnos. En teatros también, tocamos en DUOC también (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

Al realizar el análisis por zona geográfica, se puede observar que en general en la Zona Norte las orquestas han tenido una baja presentación en cada tipo de recinto, siendo la que alcanza mayor porcentaje los bares y clubes nocturnos con un 47,1% de las respuestas afirmativas, seguido de la sala de conciertos solo con un 23,5%. En cambio, en la Zona Centro, cada recinto tiene sobre el 50% de las respuestas afirmativas, lo que puede corresponder a que en la región metropolitana es donde se concentran en mayor medida los espacios de exhibición para las orquestas musicales. Las salas de conciertos son los espacios con mayor respuesta afirmativa obteniendo un 76%, seguido de teatros y centros culturales municipales y privados.

Gráfico 29. Recintos en que se presentaron las orquestas durante el año 2017, por zona geográfica. Respuesta múltiple

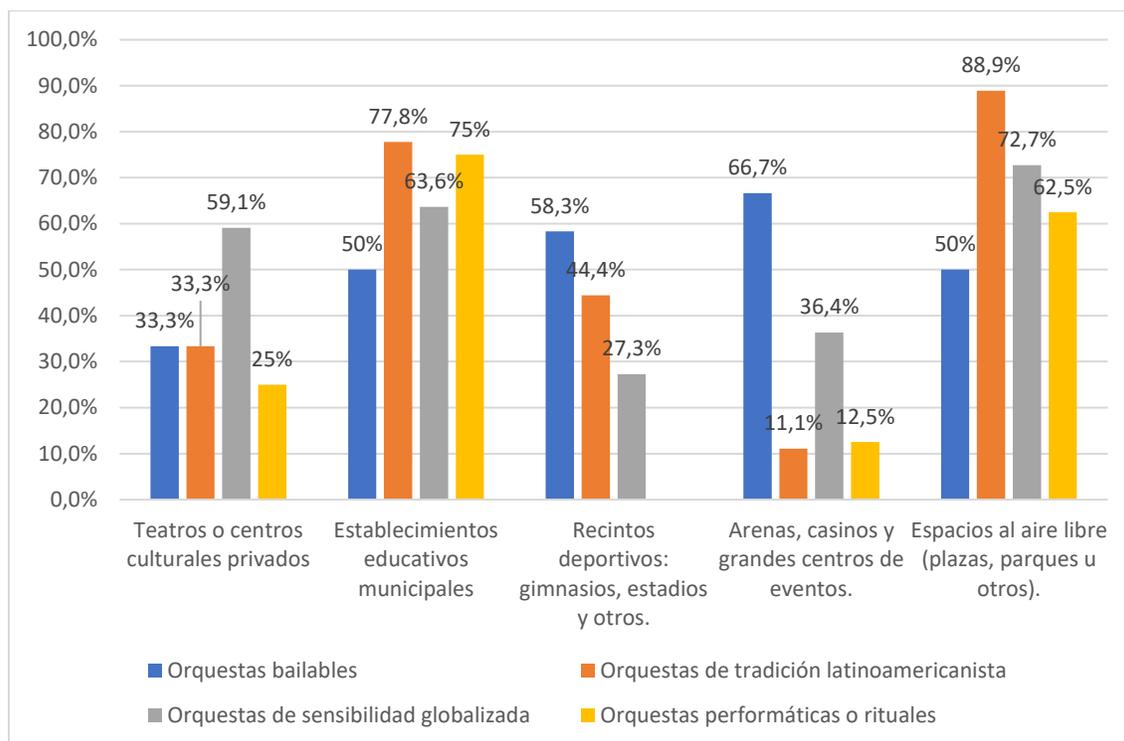


En la Zona Sur se puede advertir una mayor tendencia en los bares y clubes nocturnos con un 87,5% de respuestas afirmativas, superando significativamente los otros espacios, seguido por salas de concierto con un 50%. Por último, la Zona Sur Austral muestra que su único lugar de presentaciones son los teatros o centros culturales privados, pero como sabemos solo corresponde a un caso.

En relación con el tipo de orquestas, podemos observar que las orquestas bailables se presentan principalmente en Arenas, casino y grandes centros de eventos con un 66,7% de las respuestas afirmativas, superando de gran manera a los otros tipos de orquestas, seguido de los recintos deportivos con un 58,3% y en tercer lugar espacios al aire libre con un 50%.

Las orquestas de tradición latinoamericanista se presentan especialmente en espacios al aire libre con un 88,9%, seguido de establecimientos educativos municipales con un 77,8%, al igual que las orquestas de sensibilidad globalizada, con 72,7% y 63,3% respectivamente. Por último, las orquestas performáticas o rituales, tiene su mayor preferencia en establecimientos educativos municipales con un 75% seguido de espacios al aire libre con un 62,5%, sin ninguna presentación en recintos deportivos.

Gráfico 30. Recintos donde se presentaron las orquestas durante el año 2017, por tipología de orquesta. Respuesta múltiple.



## b. Festivales y fiestas costumbristas

En la fase de difusión, aparte de las salas y espacios de conciertos se encuentran también los festivales y semanas costumbristas, las cuales son la “expresión más descentralizada de la actividad musical en el país” (CNCA, 2015, p. 14). Los festivales producen un espectáculo escénico en un recinto específico y las semanas o fiestas costumbristas buscan la participación de la comunidad en encuentros tradicionales celebrados en localidades a menudo rurales, y las semanas comunales suelen ser organizadas con motivo de las fechas de aniversario de las distintas ciudades y localidades.

Existe una concentración de estas actividades en los meses estivales, el 55% de los festivales y el 40% de semanas comunales y fiestas costumbristas ocurren en enero y febrero. En la distribución territorial es notoria la presencia en las zonas central y sur del país, que son las que incluyen un mayor número de comunas y densidad poblacional. El 82% de los festivales y el 80% de las fiestas costumbristas y semanas comunales registradas se encuentran fuera de la región Metropolitana (CNCA, 2015)

Además, destacan festivales de carácter internacional, celebrados en la región Metropolitana, es un ciclo que parte con el festival Lollapalooza, realizado entre marzo

y abril, hasta espectáculos como Creamfields, Primavera Fauna, Pulsar, Maquinaria, Rockout y Mysteryland que se realiza en los últimos meses del año (CNCA, 2015)

El circuito de festivales, es un lugar de presentación que en general las orquestas no doctas se proyectan; se comienza por el circuito de clubes nocturnos, para darse a conocer, y después de ese primer circuito, se busca llegar a los distintos festivales del país, para difundir por todo Chile el proyecto musical.

A partir de los datos de los encuestados, se puede decir que en su mayoría se han presentado en festivales, ferias costumbristas y carnavales. En los festivales municipales destaca la participación de orquestas no doctas, llegando a un 73,8% de las respuestas afirmativas que señalan haber realizado alguna presentación en el año 2017 en ese espacio. A esto le sigue festivales o encuentros musicales con un 69% y en tercer lugar la participación en ferias costumbristas con un 61,9%.

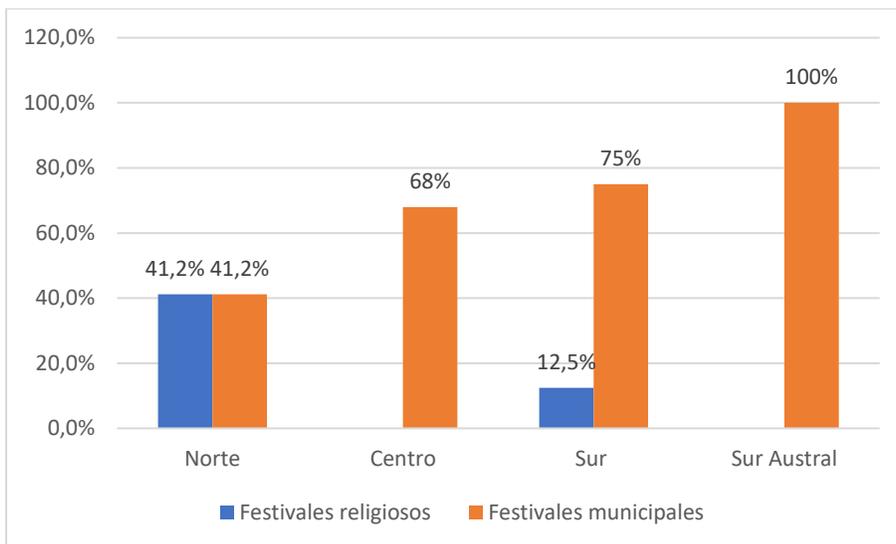
Otra instancia de presentación son los carnavales, alcanzando un 50% de las respuestas afirmativas, que señalan haber realizado alguna presentación en el año 2017 en ese espacio. Otros lugares de participación tienen una respuesta baja, como se puede ver en la siguiente tabla.

Tabla 28. Participación de orquestas en festivales y otras instancias durante el año 2017. Respuesta múltiple

<b>Festivales</b>	<b>Porcentaje</b>
Festivales municipales	73,8%
Festivales o encuentros musicales	69%
Fiestas costumbristas	61,9%
Carnavales	50%
Fondas o ramadas	38,1%
Celebración del Día de la Música chilena	21,4%
Festivales religiosos	19%
Ferias internacionales de música	4,8%
Concurso de música	2,4%
Feria de la música Pulsar 2017	2,4%

Al analizar por zona geográfica con respecto a los festivales municipales, los cuales son los con mayor tendencia, se puede visualizar su alta preferencia tanto en la Zona Sur Austral, Sur y Centro, al contrario de lo que ocurre en la Zona Norte, donde la preferencia se ve equilibrada en comparación a los festivales religiosos, con 41,2% en cada caso. Esto puede deberse a la presencia de *lakitas* en el Norte, que corresponden a orquestas performáticas o rituales.

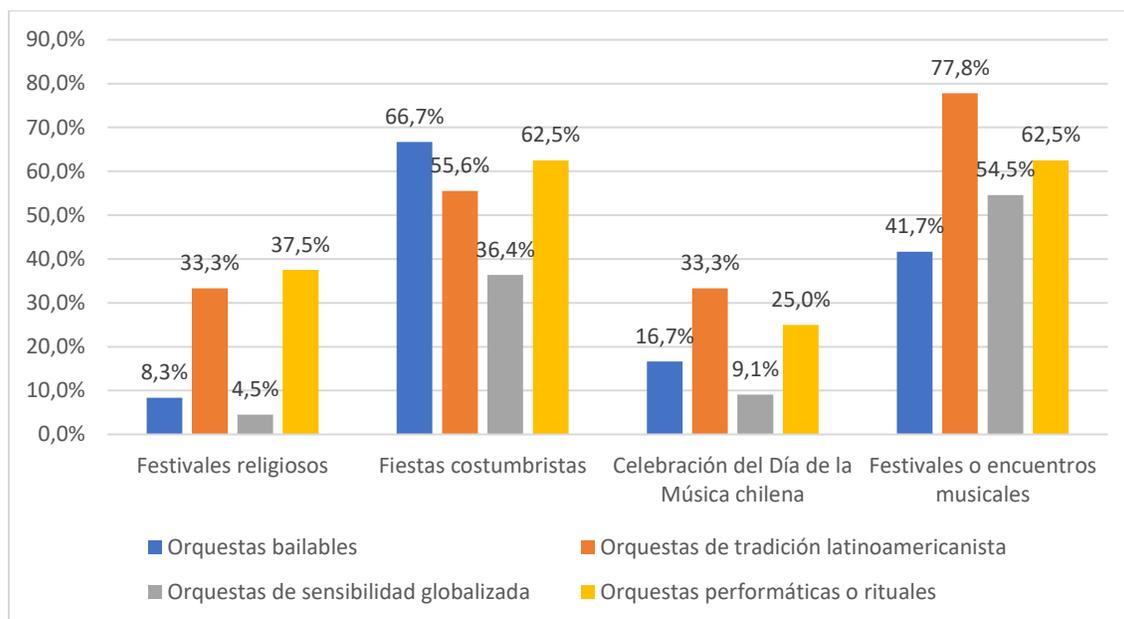
Gráfico 31. Participación de orquestas en festivales municipales y religiosos durante el año 2017, por zona geográfica. Respuesta múltiple



Al analizar por tipología de orquestas, los datos indican que las orquestas bailables se presentan de manera preponderante en las fiestas costumbristas con un 66,7%, en cambio las orquestas de tradición latinoamericanista se presentan mayoritariamente en festivales o encuentros musicales con un 77,8% de las respuestas afirmativas en ese espacio, al igual que las orquestas de sensibilidad globalizada, que alcanza un 54,5% de las respuestas, siendo la con mayor tendencia en su tipo.

Las orquestas performáticas o rituales se presentan en fiestas costumbristas y festivales o encuentros musicales con una igual tendencia, con 62,5% de las respuestas afirmativas cada espacio, a esto le sigue los festivales religiosos con un 37,5% de las preferencias. Si bien este porcentaje no es alto supera al de los otros tipos de orquestas.

Gráfico 32. Participación de orquestas durante el año 2017, por tipología de orquesta.  
Respuesta múltiple



En las entrevistas realizadas en las distintas regiones del país, también destaca las presentaciones realizadas en festivales, y la circulación nacional que implica participar de ellos. Se resalta, además, que la época estival es el momento de mayor circulación a través de festivales y fiestas costumbristas.

(...) participación a nivel local en todos los festivales importantes de la región desde los preparados por la municipalidad o instituciones particulares, también la participación directa en muchas fiestas de pueblos, fiestas tradicionales. También hemos participado, en diferentes festivales hechos a nivel nacional, lo más lejos que llegamos es a Osorno, al primer festival de música indígena en la San Juan de la Costa, hace cuatro años (Coordinador orquesta no docta, región de Antofagasta).

(...) en eventos más grandes, municipales, somos hartos de ferias y eventos musicales en esta fecha de verano. Esta vendría siendo la temporada alta de nosotros, empiezan a salir las fiestas municipales, Chile es un país muy largo y tiene muchas provincias, muchas comunas y festividades de verano. Entonces la fiesta de la leche y la carne en el sur, la fiesta del mimbre acá, la fiesta de la pera, la sandía, la longaniza... nosotros vamos a todas esas fiestas, nos encanta porque vamos conociendo a la gente de nuestras regiones, de nuestras provincias, de dónde venimos varios de nosotros. También nos

encontramos con nuestras familias; es bonito, llevamos nuestra música y nos ha servido mucho para ir enterándonos del cariño que nos tiene la gente en regiones que no alcanzamos a ver porque estamos acá en Santiago trabajando, pero sonamos mucho en la radio (Coordinador orquesta no docta, región Metropolitana).

Hemos estado en Punta Arenas, en Chañaral, en varios festivales, Festival de la Aceituna, el Valle de Elqui lo hemos recorrido entero, hemos trabajado en todo el valle, para arriba (...) Cochiguaz, Pisco Elqui y hemos estado en muchos festivales gracias a Dios, tuvimos una gira en Punta Arenas que tampoco fue como que nunca lo pensamos... (Coordinador orquesta no docta, región de Coquimbo).

La presencia activa en festivales de las orquestas no doctas, también se manifiesta al consultarles por la obtención de un premio o reconocimiento, donde el 46,8% de las orquestas declara haber recibido alguno. Al revisar las respuestas abiertas podemos observar la gran presencia de reconocimientos entregados a lo largo del país, o de premiación de esos festivales.

### *c. Booking y management*

En el último tiempo, ha habido un surgimiento de agentes especializados en la representación de músicos y gestión de espectáculos en vivo, llamadas *booking* (programación de shows) y *management* (representación de artistas). Esta labor era asumida por los músicos a través de la autogestión, pero recientemente se ha perfeccionado a través de estas agencias. Actualmente se encuentran concentradas en la región Metropolitana, donde se encuentran 21 de las 27 en total que existen en el país (CNCA, 2016).

Las orquestas no doctas, aún siguen realizando estas labores de representación y gestión de espectáculos de manera autogestionada, son pocas las agrupaciones ligadas con un mánager o con una agencia de booking y management. Entre los encuestados solo un 34,7% señala poseer un mánager.

Las agrupaciones que ya han alcanzado una fama y reconocimiento en los medios de comunicación y a nivel nacional, trabajan a través de estas agencias, pero son la minoría, siendo identificados únicamente un par de casos dentro del levantamiento cualitativo realizado para este estudio.

#### d. Medios de difusión

Con respecto a los medios de difusión, se pueden identificar a revistas, radios *online* y sitios web, que actualmente son los canales que cubren la música chilena. Existen 126 sitios web, 40 radios *online* y 11 revistas, sumando en total 177 medios.

Con el objetivo de aumentar la participación de la música nacional en la parrilla programática de las radios, el Congreso aprobó en marzo de 2015 la llamada Ley del 20%, que fue impulsada por el Consejo de Fomento de la Música Nacional y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, buscando asegurar un piso mínimo de presencia de la música nacional en el principal medio de difusión de esta disciplina (Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022, CNCA, 2016). Con respecto a esta ley, el *Estudio de Música Chilena 2018* (SCD-GfK Adimark, 2018), estima que un 70% de los encuestados está de acuerdo o muy de acuerdo con la ley vigente del 20%.

En particular, los canales de comunicación y promoción que usan principalmente las orquestas no doctas, encuestadas en este estudio, son las redes sociales: el 100% contestó utilizarlas, esto demuestra lo relevante que es actualmente este medio de comunicación para la difusión de la música chilena, como se aprecia en la Tabla 29.

Tabla 29. Canales de comunicación utilizados por las orquestas. Respuesta múltiple

Canales	Porcentaje
Redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp)	100%
Personalmente (de boca en boca)	78,3%
Canal de Youtube	71,7%
Avisos en medios locales (prensa, revistas, radio o tv local/ regional)	56,5%
Plataformas de distribución de audio en línea (Soundcloud, Spotify, etc.)	45,7%
Página web propia	39,1%
Papelería impresa (Volantes, afiches, trípticos, boletines, etc.)	37%
Avisos en medios nacionales (prensa, revistas, radio o tv nacional)	26,1%
Envío masivo de mail	21,7%

Seguido de las redes sociales, se encuentra el boca en boca, con un 78,3% de respuestas, que afirma utilizarlo como canal de comunicación. En tercer lugar, se ubica el canal de Youtube con 71,7% de respuestas afirmativas, siendo este medio digital de gran relevancia actualmente, por su fácil acceso de creadores y de la audiencia en general. Por último, destacan los avisos en medios locales, con 56,5% de las orquestas que señalan usar ese canal de comunicación.

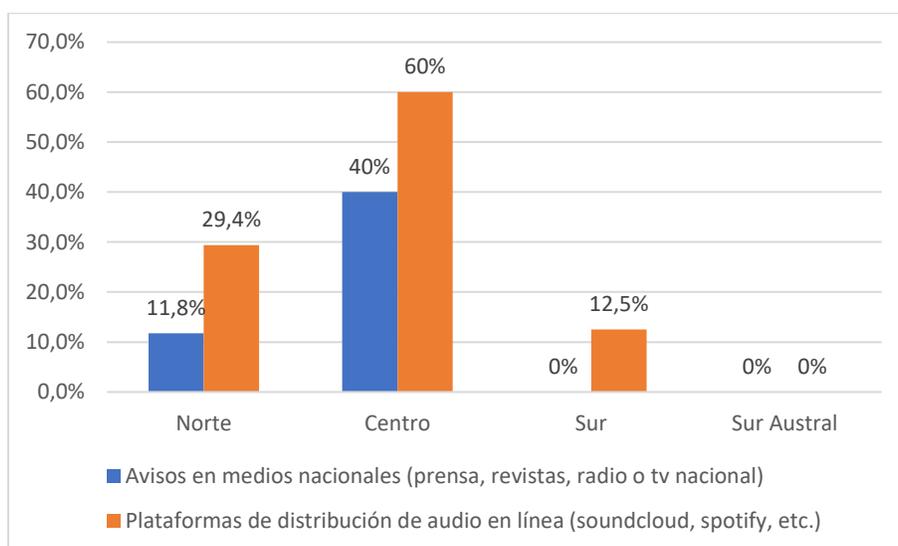
Plataformas digitales importantes actualmente para la difusión de la música, como Spotify o Soundcloud, aún no logran ser utilizadas en mayor medida por las orquestas no doctas encuestadas, llegando solo a un 45,7% de las preferencias.

En las entrevistas con coordinadores de orquestas no doctas, lo que más sobresale, coincidiendo con lo levantado en la encuesta, es la difusión y relación con la audiencia a través de las redes sociales.

Siempre estamos pendientes de cultivar nuestra relación con los fans, si alguien nos escribe por Facebook o Instagram que le gustó el concierto le respondemos, tratamos de invitarlo a los nuevos conciertos. Tenemos más de ocho mil fans en Facebook, ya vamos para nueve mil y siempre estamos tratando de sacar cosa para ellos (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

Al analizar la información obtenida por zona geográfica, se evidencia que en la Zona Centro se ocupa en mayor medida las plataformas de distribución de audio en línea como Soundcloud o Spotify con un 60%, al igual que los avisos en medios nacionales con un 40%. Esto puede deberse que en la región metropolitana existe más medios y además mayores conocimientos con respecto a la utilización de las plataformas digitales. En la Zona Norte solo un 29,4% utiliza plataformas de audio en línea y 12,5% en el Sur. Los avisos en medios nacionales además de la Zona Centro, solo tienen presencia en el Norte con un 11,8% de las respuestas afirmativas para este canal de comunicación. La Zona Sur Austral se encuentra ajena de los medios nacionales y plataformas de audio en línea.

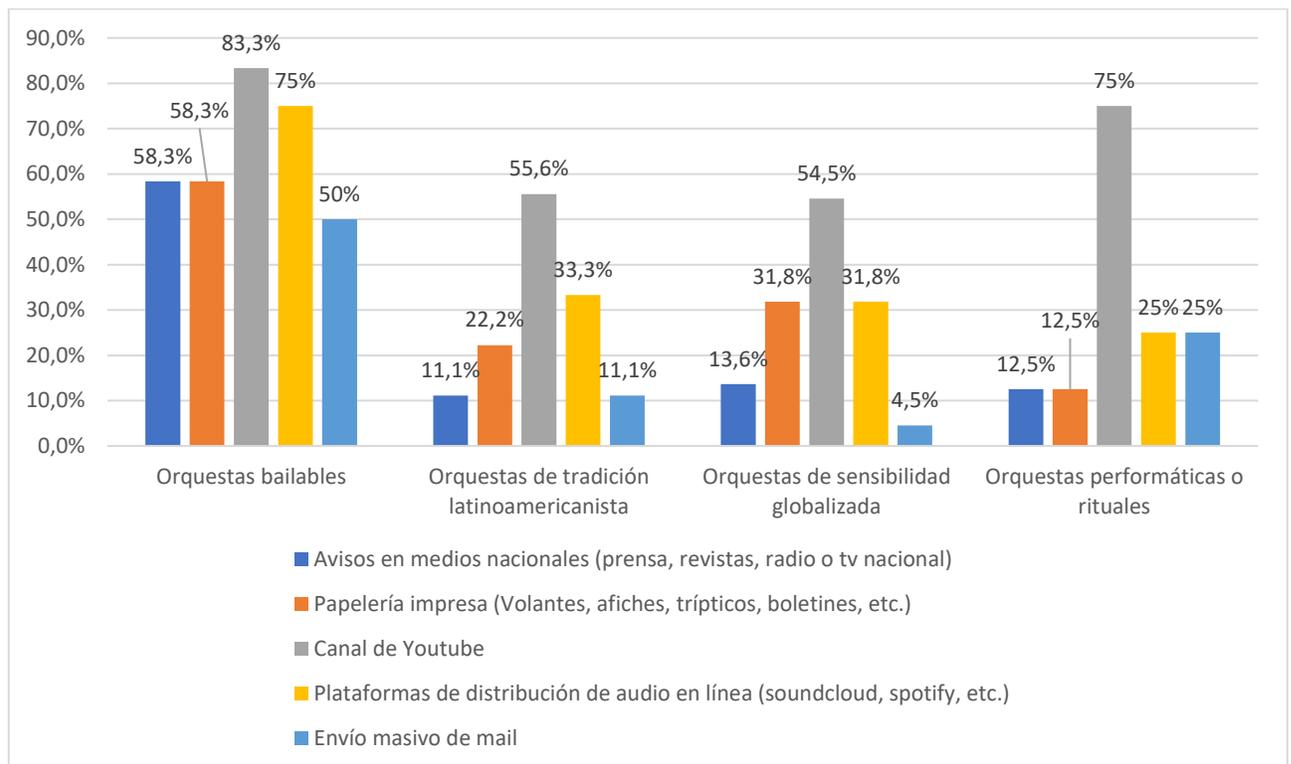
Gráfico 33. Difusión mediante medios nacionales y plataformas de audio en línea, por zona geográfica (N= 51)



Con respecto al tipo de orquesta, podemos ver que, en cada una de ellas, destaca la presencia del canal Youtube como medio de comunicación, llegando a un 83,3% en las orquestas bailables, un 75% en las orquestas performáticas o rituales, 55,6% en las orquestas de tradición latinoamericanista y 54,5% en orquestas de sensibilidad globalizada.

Otro aspecto que destaca, es la alta tendencia de respuestas afirmativas en los diversos canales de comunicación, en las orquestas bailables, en comparación a los demás tipos de orquestas, en todos ellos alcanza una respuesta igual o superior al 50%, en cambio las otras orquestas tienen porcentajes menores al 40% de respuestas, a excepción del canal Youtube, que se menciona anteriormente. Las orquestas bailables alcanzan un 75% de respuestas afirmativas en plataformas de distribución de audio en línea como Soundcloud o Spotify, 58,3% en avisos en medios nacionales y papelería impresa y un 50% en envío masivo de mail. Por lo tanto, utilizan en mayor medida diversos medios de comunicación, a diferencia de las otras orquestas.

Gráfico 34. Canales de comunicación utilizados por orquestas, por tipología de orquestas. Respuesta múltiple (N= 51)



### e. Actores transversales

Como actores transversales se consideran los actores institucionales, gremiales y prestadores de servicios, que intervienen en diferentes niveles y momentos, en el proceso de la música en nuestro país. En este punto, por tanto, se incluirá la asociatividad del sector de la música, más la acción del CNCA a través del Fondo de la Música.

Existen a nivel país 57 organizaciones de músicos, las cuales son muy diversas, desde agrupaciones gestadas en torno a oficios, como el cantor callejero o de instrumento, como el arpa o guitarrón chileno, hasta asociaciones sindicales y gremiales. Al analizar estas organizaciones en función de los géneros musicales, los folcloristas son los que más se organizan con un 64%, seguido por los músicos de rock con 16% y los poetas populares y cantores a lo divino con un 12% (CNCA, 2015)

Al analizar las agrupaciones desde un punto de vista territorial, existen agrupaciones con enfoque nacional, como la Asociación Nacional del Folklore de Chile, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de Chile, la Asociación Nacional de Compositores de Chile, y el Sindicato de Folkloristas y Guitarras de Chile, todas ellas circunscritas en la región Metropolitana. Otras son de carácter regional o provincial, como los Músicos Independientes de Tarapacá, la Asociación de Músicos Independientes de la región de Coquimbo, la Asociación de Músicos de Quilpué y del Marga Marga, la Asociación de Músicos del Maule y la Agrupación de Músicos Independientes de la Patagonia. De acuerdo a este criterio, la mayor parte de los casos corresponde a organizaciones de músicos de una ciudad, como la Asociación de Bandas de Rock de Arica, Mujeres Músicos de Antofagasta, Unión de Músicos Independientes de Valparaíso, Agrupación de Cantores de Canto Campesino de Linares, Asociación de Folkloristas de Angol, Asociación de Músicos Independientes de Concepción, o por comuna específica como la Asociación Comunal de Folkloristas de Panguipulli, la Agrupación Folklórica de Paine, la Agrupación de Músicos de Maipú, la Agrupación de Poetas y Cantores a lo Divino de Putaendo y Asociación de Músicos de Chimbarongo (CNCA, 2015).

También existen organizaciones con interés gremiales, con el objetivo de preservar o promover objetivos comunes. Aquí encontramos al Sindicato de Cantores Urbanos de Chile, vinculado a los cantantes callejeros, la Sociedad Chilena de Autor, y agrupaciones gremiales multidisciplinarias como la asociación Industria Creativa de Concepción y la Unión Nacional de Artistas (UNA), donde los músicos estrechan filas con exponentes de otras expresiones artísticas (CNCA, 2015).

Además, en Chile operan organizaciones de carácter empresarial, como la Asociación de Productores Fonográficos, compuesta por las compañías discográficas multinacionales; IMI Chile, que reúne a sellos, promotores y distribuidores independientes; y la Asociación Gremial de Empresas Productoras de Entretenimiento

y Cultura (AGEPEC), que agrupa a las principales productoras de espectáculos musicales masivos (CNCA, 2016).

El trabajo de campo del presente estudio, releva la existencia de la organización COLCHI, Corporación de Orquestas Latinoamericanas en Chile, donde actualmente hay 12 orquestas participando, con siete años de historia, y realizando anualmente el Encuentro Nacional de Orquestas Latinoamericanas. Esta organización es a nivel nacional y las orquestas participantes en ella son más bien de carácter formativo, vinculadas establecimientos educacionales. Esta organización ya formalizada, busca fomentarse y fortalecerse, para lo cual insta el apoyo del Estado para esto.

(...) Corporación de Orquestas Latinoamericanas en Chile (COLCHI) y en el cual yo también soy presidente y esa es a nivel nacional. Organizamos encuentros una vez al año, la otra semana de hecho es el encuentro aquí en Osorno, vienen tres orquestas de afuera y estamos generando un movimiento a nivel nacional... que el Estado diga, pero sí ya existe una figura a nivel nacional que es la Corporación de Orquestas Latinoamericanas Chilenas, entonces cómo complementarlo, cómo apoyarlo, cómo consolidar el proyecto, entonces ahí yo creo que hecho un poco de menos al Estado (Coordinador orquesta no docta, región de Los Lagos).

Además, en las entrevistas, también aparece la mención a una organización sin fines de lucro, una fundación de músicos y músicas, llamada Músicos por Chile, la cual fue formada hace poco más de un año y busca generar más espacios para la música chilena.

Con respecto al Fondo de Fomento para la Música Nacional, el principal instrumento de transferencia de recurso hacia el sector musical, el 2016 se financiaron 359 proyectos en todas las regiones del país, con un total de \$2.112 millones de pesos.

Es relevante constatar que la postulación a Fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, durante el 2017 fue baja entre las orquestas no doctas, llegando solo a un 21,6% de las respuestas afirmativas, sin embargo, de la totalidad de postulaciones, todas obtuvieron el fondo requerido.

Tabla 30. Postulación a Fondos del CNCA, durante 2017 (N=51)

<b>Fondo</b>	<b>Postulación a proyectos</b>	<b>Proyecto ganado</b>
Fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes	21,6%	21,6%

Los actores institucionales con los que se vincularon las orquestas no doctas durante el 2017 son principalmente los municipios, con un 86,3% de las respuestas afirmativas.

Esto se condice con la alta cantidad de presentaciones realizadas por las orquestas en el marco de festivales municipales.

[Vinculación con municipios] Generalmente se maneja por medio del departamento de cultura cuando hay un enfoque más cultural, de repente cuando es más show se maneja con los departamentos de eventos, pero cuando hay una instancia más cultural y formativa, de repente un show acompañado y después vamos a hacer clínicas para la comunidad educativa del colegio. Se puede buscar, hacer el ajuste y buscar las variables para que sea más concreto el intercambio (Coordinador orquesta no docta, región de Magallanes).

Además, tienen alta vinculación con las agrupaciones artísticas o culturales, agrupaciones musicales, centros culturales, que puede deberse a la coordinación con estas entidades para el desarrollo de presentaciones. Existe una alta vinculación con instituciones académicas, que como anteriormente se señaló, puede ser resultado del rol docente que desempeñan numerosos músicos de las orquestas no doctas.

Tabla 31. Instituciones con las que las orquestas no doctas se relacionaron durante 2017. Respuesta múltiple

Institución	Porcentaje
Municipios	86,3%
Agrupaciones musicales	84,3%
Instituciones académicas (universidades, liceos, escuelas)	82,4%
Agrupaciones artísticas o culturales	78,4%
Centros Culturales	78,4%
Otras entidades o instituciones públicas	68,6%
Instituciones privadas sin fines de lucro	62,7%
Empresas	60,8%
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes	58,8%
Gobierno regional	52,9%
SCD	47,1%

Por otro lado, la vinculación con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y con el Gobierno regional, se debe principalmente en la búsqueda de fondos para desarrollar su proyecto musical, o para participar en actividades organizadas por las direcciones regionales.

Nos ganamos un fondo de la música para grabar el primer disco que era el “Volumen 1” que ya lo grabamos, luego nos ganamos otro fondo de la música



para sacarlo en físico, porque con el primero lo sacamos por Spotify y YouTube. Ahora estamos postulando a otro para sacar el segundo... Los proyectos que hemos ganado son ventanillas abiertas del Consejo, del Fondo de la Música, [de la] Dirac, la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, han sido para viajar (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

Con el Consejo de la Cultura que nos ha ido tomando más en cuenta, han servido los catastros que han hecho para sondear a la gente que sí está trabajando de forma seria y que lleva un tiempo trabajando para empezar a decir “oye, están disponibles”. Y sí, el Consejo tiene bastante consideración con el grupo y el hecho de incorporarnos a sus actividades significa que nos tienen en cuenta dentro de su desarrollo o desarrollo que quieran para la región (Coordinador orquesta no docta, región de Magallanes).

Sin embargo, hay un grupo importante de entrevistados, que señala estar decepcionados de postular a fondos públicos, les resulta engorroso, ajeno, un gasto de tiempo, ya que lo han intentado, pero finalmente no se han ganado las postulaciones, por lo cual desertan y no vuelven a intentarlo. Además, señalan que las convocatorias actuales no están dirigidas a este sector, de orquestas no doctas, lo que se eleva como una demanda, más desde el discurso los expertos que desde los propios integrantes de las agrupaciones.

Dejamos de postular hace mucho tiempo, quedamos un poco decepcionados, porque siempre postulamos para difundir, me acuerdo hicimos proyectos respecto de comunas, respecto de colegios y claro, a lo mejor, el hecho que hagamos una música que no tiene una raíz coterránea, hace que no aparezca como tan importante así que desistimos (Coordinador orquesta no docta, región del Biobío).

Espero que el estudio llegue a buen puerto y que el Ministerio se dé cuenta de la importancia de esto, el valor de que se esté haciendo esto porque nosotros revisamos las convocatorias que se hacían para orquestas y nos dimos cuenta que no calzábamos por ningún lado, y hemos estado actuando como un organismo promotor de la cultura chilena de forma no oficial, y nos gustaría que en algún momento sea una instancia más oficial porque para eso nos hemos estado preparando todos estos años con mucha



seriedad. Representando a Chile en todos los países que mencione y van a ser muchas más (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

(...) ojalá el fondo de la música pudiera tener una línea dirigida a ese tipo de orquestas porque faltan y hemos percatado acá que hay esa necesidad, porque este chico del grupo que llegó de Miami para instalarse acá y no encuentra los espacios, eso es súper raro (Agente clave).

La vinculación con empresas en orquestas no doctas llega a un 60,8% de las respuestas afirmativas. Entre las empresas mencionadas en el levantamiento cualitativo destacan líneas aéreas, bancos, Esva, entre otras. Si bien hay un alto porcentaje de vinculación, se contradice con las entrevistas con coordinadores donde se señala que existe una carencia en este aspecto, porque falta la capacidad de gestión para vincularse con empresas privadas.

(...) este es un gran tema. Todas las orquestas en las que he participado, la gran falencia que tiene es un gestor, un buen gestor que se involucre con la empresa privada, busque auspicio, gane proyectos, ahí la parte musical está en deuda. Yo me he conseguido auspicios para otros proyectos, en bancos, empresas, pero uno como artista es fome ir a tocar las puertas de los privados, se necesita un nexo, un profesional que esté entre los privados y los artistas (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

## VIII. IMAGINARIOS SOCIALES EN TORNO A ORQUESTAS NO DOCTAS

### 1. CONCEPTUALIZACIÓN RESPECTO A LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

Si hay algo que puede decirse sobre las maneras de pensar lo que es una orquesta no docta, y como se ha podido observar a lo largo del documento, es que ellas distan de ser unívocas, monolíticas o reducidas. Aun cuando esto pueda ser efecto del hecho de que se ha partido de una denominación segregada (*no docta*), y que por ello denota un universo vasto de estilos, géneros y repertorios musicales (todo lo que no es docto), las orquestas objeto de este estudio son pensadas así porque, en efecto, si hay algo común a este tipo de agrupaciones es su naturaleza diversa: en el tipo de estilos que interpretan, el tipo de actuación que realizan, los repertorios que ejecutan, sus composiciones humanas y timbrísticas, y en sus propósitos como proyectos colectivos (artísticos, festivos, económicos, por ejemplo).

Sin embargo, a partir de las entrevistas con agentes clave y con los(as) participantes de este tipo de colectivos, puede aprehenderse un tema transversal. Esto es, que cuando se habla de “orquestas no doctas” se están connotando colectivos musicales (de más de una docena de integrantes) que, por los géneros, estilos, repertorios e instrumentación, así como por los tipos de situaciones en las que —por lo general— hacen sus actuaciones, están “enraizadas” en las formas festivas propias de sociedades locales (regionales, nacionales, e internacionales).

Este elemento, así como se conecta con el carácter extremadamente diverso de este tipo de organización musical, las desmarca radicalmente de las orquestas de música “docta”. Pues estas últimas, como señalaron varios expertos consultados, generalmente se centran en un tipo de repertorio que tiende a recuperar un linaje de compositores canónicos, y a colocar como referentes universales estilos y géneros musicales desarrollados específicamente en las maneras de pensar y hacer música propias de la tradición académico-artística europea. Pues, como señaló una de las expertas consultadas, estas agrupaciones:

(...) trabajan música con raíces populares, ya sea populares con base en el folclor o populares con base en la música pop con influencias de todas partes, desde la música pop anglosajona hasta lo que se pueda llamar pop latino o como más identificado con la música popular de habla hispana (Agente clave).

Hay dos elementos, además, que hacen que estas agrupaciones sean consideradas orquesta. La primera es que están compuestas por subconjuntos de instrumentos de un mismo tipo, que suelen ser definidos como “filas” o —menos frecuentemente—, “secciones” (p. ej.: fila de bronces, fila de percusiones, sección rítmica, etc.). Y la segunda, si bien es un criterio que, según las comunicaciones personales, es más bien propio de los proyectos que pueden tipificarse como de sensibilidad globalizada o de tradición latinoamericanista, es que tienen una alta preocupación por resultados complejos y cuidadosamente trabajados en términos artístico-estéticos (esto no permite ni equivale a decir que las orquestas bailables o performático-rituales, por el contrario, no tienen preocupación por los resultados musicales o la búsqueda creativa). El punto es que el propósito de una orquesta es, como afirmó un experto:

(...) trabajar arduamente en el trabajo de una inmaterialidad, que es el arte, de darle cuerpo a esa obra y entregarle esa obra al público (Agente clave).

Otra dimensión importante que aparece en las maneras de conceptualizar a las orquestas objeto de este estudio, por parte de los agentes clave, como de sus integrantes, es que ellas tienen una aceptación entre diferentes segmentos de público. Pues suelen interactuar con personas de distintos rangos etarios como de distintos grupos socio-económicos. Lo que, si bien está relacionado con el hecho de que sus músicas están estrechamente vinculadas con lo local, también puede relacionarse con que son proyectos que (como ha sido dicho) trabajan arduamente en lo musical a partir de lo festivo, colocándose así en una especie de zona mixta:

Es un grupo lo suficientemente serio para poder ser parte de una ceremonia formal, es una orquesta dentro de todo; pero lo suficientemente chacotera para que la gente [...] no se siente tan empaquetada y siente que fue una instancia casi informal, que los invitaron a disfrutar de una manera más activa y menos empaquetada (Coordinador de orquesta, región de Valparaíso).

Por último, aun cuando es deseable definir el tipo de orquestas objeto de este estudio positiva o autónomamente, vale añadir que, en la entrevista con uno de los expertos consultados, se reveló una característica contrastante entre estos dos tipos de colectivos musicales, que se desprende de la importancia social y cultural de las orquestas no doctas en la vida musical nacional, y que no conviene pasar por alto. Pues como sus contenidos musicales están íntimamente vinculadas a las festividades y las maneras y prácticas locales de festejo o “entretenimiento”, las orquestas no doctas alcanzan un grado alto de movilidad territorial. Y esta debe ser entendida en dos escalas: tanto en cuanto a los tipos de lugares en los que actúan (plazas, colegios, teatros, bares, etc.) como en

cuanto a que realizan desplazamientos por diferentes ciudades y localidades del país (o fuera de él), y que lo hacen en una medida mucho mayor que las orquestas doctas. Algo que, no obstante, podría estar determinado también por el hecho de que estas últimas suelen estar ligadas más estrecha, estable y fijamente a una institución o entidad que las apoya financieramente. Con todo, esta alta movilidad es un elemento clave en la situación actual de las orquestas que han sido objeto y motivo de este estudio.

## 2. VALORACIÓN DE LA SITUACIÓN LABORAL ACTUAL

En general los músicos y coordinadores de orquestas no doctas coinciden en señalar que la situación laboral en la que se encuentran se caracteriza por la inestabilidad. Y es común el sentimiento de deseo de una mayor estabilidad en términos económicos y profesionales a partir de la participación en la orquesta. Esa estabilidad, por otra parte, es directamente relacionada a un mayor número de presentaciones, algo que además también es deseado por las agrupaciones que no tienen un carácter tan marcadamente lucrativo o las que declaran que “no tocamos por vivir de tocar”. Esa inestabilidad o inconstancia, como informan los participantes del estudio, es acompañada o compensada por los integrantes de las agrupaciones mediante la participación en otras actividades remuneradas vinculadas a la actividad musical (en otras agrupaciones, en pedagogía, etc.) o en ámbitos económicos distintos (servicios de transporte, oficios mecánicos, pedagogía en otras disciplinas, etc.). Pero también se manifestó que, a la vez, la dedicación a distintos empleos suele afectar la estabilidad de los proyectos musicales pues puede ir en contra del compromiso de los músicos con el proyecto (o su necesidad de participar en él).

Por otra parte, vale la pena señalar que el circuito de las orquestas no doctas es considerado como muy centralizado, pues se percibe que es en Santiago donde hay más lugares para tocar, más contactos para la producción y gestión de las agrupaciones, en fin, en donde se percibe que hay un mercado más fuerte y estable. Relacionado con esto está el hecho de que en las regiones del sur del país existen más bien locales pequeños para tocar, para los cuales es muy difícil cumplir con las tarifas o expectativas de ingreso de las agrupaciones de más de 12 integrantes. Y el circuito de festivales, ámbito relevante para la gran mayoría de las orquestas no doctas, se restringe a la época estival, concentrando en un corto periodo de tiempo, una mayor cantidad de presentaciones.

Otro aspecto importante a señalar es la percepción de que esa inestabilidad (o incluso vulnerabilidad) que se reconoce en el medio tiene relación con la falta de preparación y conocimiento profundo de la manera de funcionar el negocio, o por la falta de cierto nivel de estandarización de las prácticas y criterios laborales; pero también con el hecho

de que la falta de opciones y alternativas que permitan hacer de la música una profesión genera un tipo de compromiso menos exclusivo con el oficio.

Ese es nuestro problema, de todas las orquestas en Chile, de todos, acá no se trata, incluso hasta la falta de profesionalismo se podría respetar si el tipo ve que tiene opciones, pero el tipo está tocando y lo ve como *hobbie*, no lo ve como trabajo, no lo ve ni lo va a ver como trabajo, ese es el grave problema (Coordinador de orquesta no docta, región Metropolitana).

No son 100% dedicadas, está como *hobbie*, una afición porque no se dan los espacios para profesionalizarse (Agente clave).

No obstante, y a pesar de esto, existe la percepción de un “circuito” o de redes más o menos conectadas de orquestas no doctas y de personas vinculadas a ellas administrativamente (esto es, de manager y productores), que tiende a estabilizar y fomentar el aspecto laboral de las orquestas no doctas.

### 3. SATISFACCIÓN RESPECTO A LA SITUACIÓN DE LA ORQUESTA

A partir de lo ponderado en la variable anterior, es claro que en términos económicos no hay una alta satisfacción con la situación actual de las orquestas. Pues es generalizada la idea de que es deseable mejorar considerablemente el rendimiento económico-profesional de los proyectos, sobre todo con el aseguramiento de la estabilidad en la participación de los integrantes mediante un nivel salarial estable; algo que podría alcanzarse bien por el aumento de las opciones de contratación, como por algún modelo de gestión que garantice un salario constante a partir de la vinculación con entidades estatales o por adjudicación de fondos públicos sostenidos en el tiempo.

Otros parámetros de valoración de la situación de la orquesta tienen que ver con lo creativo y con los circuitos de difusión y circulación de las orquestas. En cuanto al primero, hay consenso en cuanto a que las orquestas no doctas son valorables desde el punto de vista creativo y musical porque resultan más interesantes que las doctas, en la medida que trabajan con repertorios “más abiertos” y muchas veces lo hacen con piezas compuestas específicamente para este tipo de agrupaciones. Además, sobre esto, existe la satisfacción de que como se involucran con estilos, géneros y repertorios próximos a las vidas y la cultura de las personas, resultan mejor recibidos por el público y entregando mayor contenido emocional y cultural pertinente para la sociedad local.

#### 4. HITOS EN LA HISTORIA DE LA ORQUESTA

La noción de hito suele traer a la luz situaciones de muy diverso tipo que son consideradas importantes en la vida de las orquestas no doctas. Y si bien son los logros profesionales o comerciales los que son mayoritariamente tenidos como tales, situaciones como el deceso de integrantes también son consideradas puntos clave en la historia de algunas orquestas.

Claro, mira, respecto de la agrupación, partió el año 58, de los integrantes originales se mantiene el pianista, [se resguarda el nombre] que en esa época debió haber tenido 15 años, ahora tiene 75 y sigue tocando el viejo y está [se resguarda el nombre] y [se resguarda el nombre] y otros que ya se fueron muriendo, si es una cuestión bien natural; hay un médico, un arquitecto que no recuerdo el apellido, hay un biólogo marino que falleció fue guitarrista y falleció en un accidente siendo integrante, hay un baterista que también falleció tocando, le vino un paro cardíaco y no se recuperó, la anécdota es que se lo llevaron y la orquesta siguió tocando, se sintió mal el "guatón" y después avisaron que había partido (Coordinador orquesta no docta, región del Biobío).

En cuanto a los acontecimientos que son vistos como objetivos o logros alcanzados, puede decirse que se trata sobre todo de la realización de presentaciones en espacios icónicos de la industria musical (el Movistar Arena, el Caupolicán, o los Teatros Municipales) o la inclusión en la programación de festivales y fiestas organizados por las administraciones municipales (como las fiestas costumbristas o los festivales de verano en diferentes ciudades), siendo especialmente destacados aquellos que cuentan con cobertura mediática. Vale la pena mencionar también que se consideran hitos las presentaciones hechas en televisión o compartiendo escenario (simultánea o alternadamente) con músicos y agrupaciones que tienen una trayectoria y reconocimiento público de larga data (por ejemplo, Los Jaivas, Inti Illimani)

El momento más importante yo creo que es cuando fuimos a la tele el año pasado, estuvimos en el Buenos Días a Todos, fue un llamado que estábamos esperando, me llamaron del Buenos Días a Todos y yo pensaba que era una broma, pero era verdad, yo creo que es el paso más importante que hemos dado. Y el año pasado tuvimos una gira en Argentina y este año igual vamos a Argentina si Dios quiere el otro mes (Coordinador orquesta no docta, región de Coquimbo).

Tenemos hartas giras por Chile, encuentros folclóricos con varias agrupaciones. Yo creo que las más relevantes son dos. Una que fue con el grupo Illapu en el Estadio Regional cuando llegaron acá, a Chile, de vuelta. (...). Y la última, que fue con Los Jaivas. Fue un concierto aquí en la región por los 50 años de Los Jaivas (Coordinador orquesta no docta, región de Antofagasta).

Otros hitos profesionales de las orquestas tienen que ver con la realización de dos tipos de acciones. Primero, los proyectos creativos, como por ejemplo la producción y edición de CDs o videos cuando han sido con la adjudicación de fondos concursables, pues estos han servido para la gestión de más presentaciones al fortalecer la difusión y circulación de la orquesta. Y, después, la concreción de giras internacionales o de presentaciones en diferentes lugares del país, también a veces con apoyo de fondos concursables.

## 5. EXPECTATIVAS RESPECTO A LA ORQUESTA

Las expectativas con respecto al desarrollo o gestión de las orquestas populares están también relacionadas con el ámbito artístico-estilístico, por un lado, con el ámbito laboral-profesional por otro, y con expectativas socio-culturales. No obstante, el rasgo común en las expectativas sobre estos ámbitos es el de propender por la continuidad y duración de las orquestas no doctas como proyectos culturales y laborales, algo que es expresado en ideas como: “Llegar a 50 años y celebrarlo tocando en Teatro Municipal” o simplemente “mantener la orquesta”, al “conseguir continuidad generacional”; o “seguir tocando, con renuevo e invitando músicos jóvenes”. O mejor: “es súper caro mantenerse y yo creo que todos soñamos con seguir presentándonos, seguir tocando y que por último nos hagan bolsa, pero que nos hagan bolsa escuchándonos”.

En cuanto a las expectativas sobre el estilo y la creación, ellas tienen que ver con difundir o ampliar los públicos de los distintos géneros que interpretan las orquestas no doctas (folclor, jazz, música tropical, música latinoamericana, “masificar la cumbia”). Pero también es notorio el interés por la creación de productos artístico musicales que incorporen otras artes, como la danza, o que resulten en, por ejemplo, un “montaje escénico” integrador de diferentes medios expresivos. Y como es de esperar, existe la expectativa de que las propuestas de las orquestas no doctas también puedan ser tenidas como proyecto musical-estético, y no exclusivamente de tipo festivo.

Por su parte, las expectativas sobre la profesión tienen que ver con la potencialidad de las orquestas no doctas de funcionar como instituciones de formación, es decir con que se logren mantener como oportunidades para el desarrollo personal y del oficio de

músico. Esto, además con la expectativa de formalizar o dar mayor definición del carácter profesional de las orquestas a partir de una mayor instrucción musical lograda en el seno de la agrupación, mediante la realización de actividades de formación como seminarios y clases con músicos e investigadores especializados, o incluso de festivales temáticos. Existe la percepción de que además eso redundaría en una mayor estabilidad laboral de los miembros de las orquestas no doctas, según señalan los colaboradores.

Otras expectativas profesionales, están en, por ejemplo, tener más registros de la actividad de las orquestas —como este estudio— o a partir de la edición de materiales y productos con los registros de archivo de las mismas orquestas.

Por último, pero no menos importantes, son las expectativas sobre las orquestas, a partir de su relación con sus entornos, o sobre el ámbito sociedad-cultura. Como se mencionó anteriormente, las orquestas no doctas son proyectos que esperan estar próximos a las vivencias e imaginarios cotidianos de las personas, de sus públicos. Pero también esperan realizar algunos cambios o mudanzas, por ejemplo que, a partir de aquellos estilos y géneros no doctos, poder alcanzar en la propuesta musical una “definición para que haya diversidad, que se definan muy bien las urbanidades”.

O por ejemplo lo que es visto como una apertura, pero que es la capacidad de tolerar y comprender lo diferente, pues desde la diversidad misma de la música no docta, se logra un impacto en el público, producto de que las músicas interpretadas, aunque son de origen foráneo (en el caso jazz) están enraizadas en la cultura local, como se declara:

(...) una mezcla bastante holística de cultura que puede ser positiva ante la situación actual de llegada de inmigrantes a lo que “no obstante, nos hemos resistido un montón, uno sale afuera y los chilenos además de estar aislados del mundo y ser un poquito ignorantes de algunas cosas, somos bastante racistas, entonces yo creo que nos abre (Coordinador orquesta no docta, región del Biobío).

Y no es menos considerable, además, el hecho que se espere que con las orquestas no doctas se logren superar nociones de clase, pues algunos de los integrantes de ellas tienen la expectativa de que al desarrollar una propuesta artística de este tipo se logre sacar los estigmas de que su música es específicamente de “barrio bajo” o “flaute”, algo que “otras agrupaciones contemporáneas chilenas han demostrado que no es así”. Esta expectativa además acompaña a la de “mostrar posibilidad de hacer música en entornos vulnerables” lo que es tenido como un impacto positivo para la transformación socio-económica de las personas, por medio del oficio musical.

## 6. PRINCIPALES DIFICULTADES PARA EL DESARROLLO Y GESTIÓN

Puede decirse que hay unanimidad en cuanto a que la principal dificultad para el buen funcionamiento de las orquestas no doctas (por ejemplo para acciones periódicas como los ensayos) así como para su desarrollo profesional (la realización de shows) tiene que ver con la dificultad de poder contar de manera estable con los integrantes de la agrupación, por “el pituteo”, esto es la multiplicidad de actividades laborales (musicales y no musicales) que se ven vistos a desempeñar a partir de la poca estabilidad económica del trabajo como músico de orquesta no docta (o de música popular) en el país. Por otra parte, esos vínculos laborales no musicales, como suceden en horarios diurnos, impiden la gestión de presentaciones en esa franja horaria (por ejemplo, en colegios y liceos, o en empresas) y obligan a que los ensayos de las orquestas no doctas sean programados generalmente en las tardes y noches, lo que no es considerado como el ideal de trabajo.

(...) hay de todo, hay músicos que prefieren que el circuito en que se presentan está bien, pero en general son músicos que se dedican a la música después de un trabajo más formal, profes de música, que ensayan después de su trabajo y se presentan los fines de semana. Pero hay otras agrupaciones, que tienen la intención o que son más profesionales que tienen circuito, que les falta espacio aquí para presentarse, en la región específicamente, van a otros lugares, se presentan a nivel nacional y acá siempre les faltan, han tenido ellos sus propios espacios que finalmente han tenido que cerrar por falta de gente, de dedicación, porque dedicarse 100% a la música o financiar un espacio o se dedican a la música, eso es como una deuda pendiente, porque los músicos en general, en general de este tipo de música no se dedican 100% a eso (Actiz clave).

La siguiente dificultad señalada por los colaboradores, tiene que ver con los espacios de trabajo. Por un lado, y es algo transversal a nivel nacional, se hizo manifiesto que existe una escasez de espacios en donde puedan reunirse 13 o más músicos a ensayar rutinariamente, o incluso por secciones de instrumentos. Y, además, se evidenció la dificultad de cubrir los gastos de arriendo de lugares que sirven para ese fin. Y si bien pueden encontrarse espacios amplios con capacidad para tal cantidad de músicos, se señaló también la dificultad para encontrar o disponer de lugares con las condiciones adecuadas para el trabajo de las orquestas no doctas, esto es, por ejemplo, con buena amplificación, atriles y sillas para todos los músicos, entre otras necesidades y comodidades.

Otra dificultad común, estuvo manifestada a partir de la necesidad de fortalecer y ampliar la circulación de las orquestas no doctas por distintos tipos de escenarios y en distintas regiones y ciudades del país, así como en el exterior. Necesidad que se juntaba a la dificultad de poder alcanzar una mayor difusión en los medios convencionales (radio y televisión); sobre todo algo que está relacionado a la no apertura de espacios en los cuales poder hacer presentaciones, y en los que resulta más atractivo y preferido (como negocio) contratar o pactar un show cuando se trata de orquestas que, gracias a un buen trabajo de difusión y de circulación, o a una trayectoria de varios años, llegan a la radio o a ser famosas.

Finalmente, podría señalarse que varios colaboradores coincidieron en señalar, a propósito de los fondos concursables, que tuvieron dificultades para la ejecución de los proyectos propuestos por la demora en las entregas de los fondos adjudicados, más allá de lo estipulado o previsto. Esto generó, entonces, mayores costos de operación (en concreto para la movilización) que redundaron en el endeudamiento de los responsables de los proyectos o de las orquestas no doctas como proyectos colectivos.

## 7. PRINCIPALES APORTES DE LAS ORQUESTAS NO DOCTAS

El tópico de la diversidad es distinguido o levantado, además de en la conceptualización de las orquestas no doctas, también dentro de los aportes de este tipo de agrupaciones. Pues como los repertorios de estas orquestas suelen ser amplios en cuanto a los géneros que interpretan, que hacen parte de la cultura musical de la sociedad nacional, se reconoce que estas agrupaciones producen también una apertura hacia lo diferente. Como manifestó un coordinador de orquesta de la región de los Lagos, estas orquestas producen un:

(...) impacto en las personas, algo de esto está en nuestro inconsciente, en nuestro ADN que fluye como una mezcla bastante holística de cultura y hoy día pensando en la apertura que estamos teniendo como país a la inmigración, a la cual no obstante, nos hemos resistido un montón, uno sale afuera y los chilenos además de estar aislados del mundo y ser un poquito ignorantes de algunas cosas, somos bastante racistas, entonces yo creo que nos abre (Coordinador orquesta no docta, región de Los Lagos).

Sin embargo, ese movimiento sucede también hacia afuera, es decir, que las orquestas no doctas también colocan a la música nacional en contacto con músicas y músicos fuera del país. Como lo otro coordinador:

Pero que dentro de su alcance ha ayudado a que la región sea conocida en otras partes. [...] rara vez nos conectamos con músicos de la India para hacer música con ellos. O con músicos de Europa, países raros como Bélgica, Suecia, o incluso Alemania; son países que aquí no tenemos idea de cuál es su folclor, cuáles son sus tradiciones, y cuáles siguen vigentes. Como aquí, existe un movimiento fuerte de recuperar nuestras raíces y de tener un folclor chileno fuerte y con un nacionalismo bien entendido como abierto y no defensivo; eso está en todo el mundo, pero Chile se está quedando fuera de ese baile, entonces hemos ayudado a insertando dentro de ese circuito folk, poner a Chile en el mapa de músicos de todo el mundo que están haciendo música tradicional [...] poner a Chile en ese mapa ha sido nuestra labor y abrir las mentes de los músicos de acá, a colaborar con otras personas y así ellos poder viajar. No solamente nosotros, que otras bandas hagan contacto a través de lo nuestro y abrir sus horizontes (Coordinador orquesta no docta, región de Valparaíso).

Es importante señalar, sin embargo, que el impacto de las orquestas no doctas en la vida de las personas, de producir esa apertura a lo diverso, también está relacionado con su capacidad para producir cambios positivos, tanto en la manera de considerar a lo no docto, como en otras esferas de la vida colectiva. Pues el aporte de las orquestas no doctas como explica uno de los expertos entrevistados

(...) es diversificar, finalmente, no los resultados sonoros, sino que, en forma de hacer música, diversificar también a nivel geográfico digamos, la posibilidad de hacer profesionalmente música, y que no esté solamente, de una manera excluyente hasta ahora, solamente existan las músicas clásicas. [...] que existan significa que ya se rompe un círculo vicioso que es del todo discriminatorio, porque lo popular se asocia a lo mediocre, [...] entonces, creo que estas mismas estructuras ayudarían a ir rompiendo estas barreras culturales que existen, que son ideológicas pero que están en las estructuras mentales de, no solamente de nosotros, sino que de toda la sociedad en general, entonces permitiría que esas vallas se vayan rompiendo, permitiría que la idea de que solo la música, o solo las estructuras llamadas clásicas de formación académica entre comillas, son las que pueden generar espacios de creación, espacios de explicación de excelencia, eso ya está más que *out* digamos, eso es anacrónico ya, eso es del siglo XIX y parte del XX (Agente clave).

A propósito de las otras esferas en las que las orquestas populares hacen aportes importantes, pueden mencionarse al menos dos. Una, en cuanto a la transformación social como tal, y la otra con relación al oficio musical o su profesionalización. Sobre el primer tipo de cambios, quedan mejor plasmados en estos dos testimonios. El primero, de un productor de orquestas bailables de la región Metropolitana, en el que se trae dos aportes. Para comenzar, que, así como satisfacen demandas culturales del segmento de público al que se dirigen también, aunque de manera indirecta, ayudan a mejorar problemas sensibles a él, en este caso el consumo de drogas:

Yo creo que nuestra contribución se basa específicamente en que somos un grupo que enfoca directamente a la juventud, especialmente los sectores populares [...]. Tenemos incluso una canción, *La droga*, que fue usada incluso por el Ministerio contra la droga en los spots publicitarios. Yo creo que nuestro aporte es por ese lado, en el sentido de que a la juventud le gusta eso, le gusta lo que hacemos (Coordinador orquesta no docta, región Metropolitana).

El segundo aporte, en seguida, es que ayudan a transformar la manera de ver la relación de los entornos en donde operan con la música:

(...) pero nuestro aporte, más que todo, en cierta medida es dar un poco a conocer que en las poblaciones se pueden hacer grupos musicales, se pueden hacer talleres de música, siempre y cuando las municipalidades ellos aporten lo suyo, porque en cierta medida las municipalidades en muchas ocasiones son egoístas, egoístas en que prefieren lo extranjero más que lo chileno (Coordinador orquesta no docta, región Metropolitana).

El otro testimonio que apunta a cómo las orquestas no doctas sí sugiere una relación más directa entre la práctica musical y la disminución de los factores de riesgo de adicción:

Y mirándolo fríamente, con el tema de la drogadicción, esto puede ayudar a distraerse, pero eso va con los valores de casa. Yo siempre he tenido esas miguitas que nos han respaldado. Por eso siempre nos autofinanciamos, yo creo que vas a llegar al mismo concepto en todos los grupos que entrevistaste, nadie tiene el apoyo (Coordinador de orquesta, región de Antofagasta).

Además de esa conciencia de que las orquestas aportan a solucionar esta problemática en específico, el hecho de que se haga a partir de ahí mención a la necesidad de apoyo

de otras entidades permite inferir la percepción de que son efectivamente un aporte a la comunidad en términos sociales, y que este tipo de aportes pueden ser mantenido o profundizado en la medida en que las orquestas no doctas sean menos vulnerables económicamente.

El punto también fue elaborado por una integrante de una orquesta de la región de Valparaíso:

(...) en otros países hay políticas de música, de cultura y que les pagan a sus músicos mensualmente. Nuestro aporte a la comunidad sería mucho más grande si tuviésemos ese tipo de auspicio, de beneficio, ese tipo de ayuda para nosotros, porque nuestro aporte es montar un show y que la gente pueda escuchar y que pase una bonita experiencia, [...] no va a ver el trabajo detrás y lamentablemente, volviendo al tema que es fome de la plata, pero no podemos negar eso, o sea, con plata baila el mono y no significa que si nos van a pagar vamos a hacerlo mejor, porque lo hacemos mejor siempre, pero siempre es una motivación (Músico orquesta no docta, región de Valparaíso).

Pero, además, como muestran otros testimonios, este aporte al cambio social es percibido también en cuanto a que a través de las orquestas no doctas se pueden no solo demostrar la posibilidad de desarrollar opciones laborales asociadas a la música, más allá del hecho de que sean (generalmente también) instancias de formación, sino que entregan conocimientos útiles para la vida de las personas:

(...) nosotros también queremos, [...] con los conciertos educacionales acercarnos a los chicos y demostrarles que hay otras formas de aprender y que hay otras cosas que aprender y que desde el arte y no ver esto solamente como proyectándolo hacia el futuro, [...] no es mi propósito formar músicos profesionales, sino que es entregar a través de la música, herramientas que puedan servir para la vida misma y hasta siempre. Entonces por eso nosotros estamos bien metidos también con ese rollo social de poder transmitir y llevar el arte y la cultura a lugares donde no llega (Músico de orquesta no docta, región Metropolitana).

Y como relata otro músico, esa noción de transformación social por medio de la música no es una percepción exteriorizada, sino que hace parte de la experiencia misma de involucrarse en una orquesta no docta:

(...) yo pensaba que todo estaba en contra, que siempre, que faltaban muchas cosas, muchas instancias y como que la gente en general siempre se escucha que está reclamando que las cosas no cambian, que este país está estancado,

que hay tanta corrupción y tantas cosas, pero esta es una forma de cambiar esa realidad, trabajando, que parta de nosotros mismos, eso es como lo más bacán que se ve en esta orquesta, que hay harta gente que está en la misma tratando de que esto crezca (Músico de orquesta no docta, región Metropolitana).

Ese crecimiento está relacionado al otro tipo de aportes que es percibido por los diferentes agentes entrevistados, como es que fortalece y entrega herramientas específicas y avanzadas para el oficio de músico; en otras palabras, que las orquestas no doctas tienden a colaborar en la profesionalización de los músicos. Como dice una Coordinadora de orquesta de la región de Valparaíso, además, la profesionalización está ligada también a la adquisición de capacidades para el desempeño en distintos estilos:

(...) la contribución es que estamos formando músicos profesionales. Los estamos formando. Es netamente de formación. Estamos formando músicos versátiles que puedan ejecutar toda la gama de estilos musicales (Coordinadora orquesta no docta, región de Valparaíso).

Vale la pena destacar, además, que esta facultad formativa de las orquestas se da no solo en aquellas que asumen directamente un rol formativo, y que es una función de las orquestas no doctas sostenida en el tiempo:

(...) ha pasado mucho músico por aquí, entonces yo veo los videos viejos, veo a ex compañeros de la universidad, veo otros colegas en el saxofón, entonces creo que también ha sido un espacio, si bien no es una agrupación pedagógica en el sentido de que la gente va a aprender, sí ha sido un espacio de mucho fogueo y aprendizaje para mucha gente, mucha gente ha logrado consolidar lenguaje, ha logrado manejarse en una banda de este tipo (Coordinador de orquesta no docta, región Metropolitana).

Por eso, como comenta otro agente clave entrevistado la orquesta no docta es

(...) el semillero, es la escuela para todo músico, la orquesta te educa el oído, el sentido rítmico, el sentido armónico, el trabajo de equipo, o sea, si no sabes tocar una tercera, segunda, tu función dentro de la orquesta como solista, el día del cuesco vas a poder enfrentar una pieza que tenga sentido con un nivel de interpretación, de afinación completo (Agente clave, región Metropolitana).

Pero también es claro que, como señala el coordinador de una orquesta en Antofagasta, las orquestas no doctas aportan con el fortalecimiento de diferentes aspectos del mundo laboral musical:

(...) [como] la formación para el trabajo desde la perspectiva funcional, el oficio del músico que es capaz de atender una solicitud, el músico que se forma para que cobre bien por su trabajo y sepa producirse, lo que lo vuelve un músico más docto, entonces es el músico instruido que se forma para trabajar en el campo de la música popular; por ende, tiene atributos que no tienen que ver con la bohemia, con el exaltar el disfrute del músico mismo, sino que ser un poco más funcional. Y por otra parte el aporte que ellos se vuelven intérpretes de música inédita (Coordinador orquesta no docta, región de Antofagasta).

Merece ser resaltado, también, que se reconoce que las orquestas no doctas también realizan aportes específicamente musicales. Pues como informaron varios entrevistados, es una particularidad destacable que las orquestas no doctas se preocupen por trabajar no solo los repertorios canónicos de sus géneros o estilos, sino que son activas en el desarrollo de obras y repertorios originales. Además, se reconoce que esta preocupación es acompañada de un alto nivel creativo e interpretativo, por parte de las orquestas no doctas:

(...) es tan novedoso para la gente ver una orquesta, siempre quedan con esa impresión de “chuta, por qué no los muestran en la tele, en la radio” y como que es súper lindo porque además la gente ve a las orquestas populares como que son tremendos músicos y se están perdiendo. Es increíble, como que les da pena que “ustedes no estén donde los otros están, no lástima”, es una mezcla de frustración, como decir que ganas que todo el mundo conozca este proyecto, es como esa sensación de ¡por qué no está esto! (Agente clave).

Es posible afirmar que esa sensación de pérdida, o de no reconocimiento del aporte de las orquestas no doctas, en términos musicales, tiene que ver con el hecho de que existen varias orquestas no doctas (de sensibilidad globalizada y de tradición latinoamericanista, principalmente) cuya propuesta musical busca ampliar los formatos estandarizados de los diferentes estilos o géneros musicales (tradicionales o locales) a partir de los cuales crean sus obras. Y esta ampliación de los formatos, tiene consecuencias positivas en otra serie de factores. Pues, como informa el coordinador de una orquesta no docta en la región de Valparaíso, esta manera de proceder produce una nueva



(...) forma de interpretar la música chilena y que se identifica plenamente con el territorio en el que estamos. Es un proyecto que busca que la gente se sienta feliz de estar acá, no solamente orgullosa, es feliz, decir " que rico que vivo acá y que estén pasando estas cosas acá" y no esa sensación de que me tengo de ir de acá o que no me gusta la realidad de acá. Sentir que la gente se siente feliz de que estén ocurriendo cosas y que los músicos de acá que están participando sientan que no están encerrados, que no por estar acá en el último rincón del mundo nos tenemos que sentir así (Coordinador de orquesta no docta, región de Valparaíso).

Otros efectos de esta ampliación o apertura de los formatos, pueden percibirse en la relación de las personas con la música, y (como se entrevisté de la cita anterior) con la promoción de la música chilena. En el primer caso, lo que se observa es que al centrarse en la producción de sonoridades más bien próximas a la experiencia cotidiana e histórica de las personas colabora en la generalizar el acceso y disfrute de diferentes culturas musicales y, al fin y al cabo:

(...) beneficia la vida de esa gente, por un lado, los hace ampliar la mirada, entender otras cosas (Agente clave).

Como lo explica uno de los expertos entrevistados

(...) la diversidad, la posibilidad de reconocerse con tus propios instrumentos hace que tú tengas muchas más posibilidades de disfrutar las distintas expresiones de igual manera, se democratiza, y yo creo que ese debería ser el foco. El arte no ha estado democratizado desde siempre (Agente clave).

Habrá que considerar, a propósito de la promoción de la música chilena, que esa apertura (o democratización), vista también como enriquecimiento, va más allá de lo sonoro o meramente musical. Las conclusiones sobre este fenómeno, por parte de una de las actrices claves entrevistadas, son muy decidoras

(...) es muy valioso para la experiencia de la gente, para la experiencia de los propios músicos y por supuesto para hacer una continuidad en la tradición de un país, como de identidad. [...] tener una propuesta escénica que incluya elementos más tradicionales, a mí me parece que eso es un valor y yo siento que Chile, los músicos chilenos tienen una muy buena aproximación a esa idea que permite que tengan una valoración de identidad afuera, que es lo

que veo cuando voy a ferias internacionales de industria de la música (Agente clave).

Así, en la medida en que las orquestas no doctas se involucran directamente con la identidad musical del país, resulta evidente que aportan también al fortalecer el sentido de pertenencia a través de la música, a la vez que transforman positivamente a la música:

(...) al tener una orquesta se eleva también el sentido de pertenencia de la música que nos pertenece, o sea, es muy distinto, por ejemplo, escuchar a una banda de siete músicos interpretando a un tema de una canción “equis” popular, que una orquesta entregándole un trabajo intelectual, un trabajo de armonía, un trabajo donde hay una investigación, un propósito estético también detrás, entonces la gente naturalmente dice “¡wooooh qué buena esta música!” [...] desde esa perspectiva que, al construir una obra popular desde una orquesta popular, bajo el concepto de orquesta o el trabajo que requiere una orquesta, con los arreglos que requiere una orquesta, evoluciona la música (Agente clave).

Puede concluirse, entonces, que se perciben varios aportes de las orquestas no doctas a la sociedad. Por un lado, como agentes para el cambio social, en términos generales, a través de la creación de oportunidades laborales o para la solución de problemáticas contingenciales; y en términos específicos del campo laboral musical, porque contribuyen a la profesionalización del oficio, así como a la formación de músicos de buen nivel y en diferentes capacidades asociadas al oficio. Además, realizan aportes musicales, en la medida en que desarrollan propuestas creativas que incorporan elementos de las culturas musicales diversas y diferentes (nacionales e internacionales); a la vez que con esto colaboran en el fortalecimiento del sentido de pertenencia y de valoración de la cultura local, lo que resulta beneficioso para la identidad nacional. Es en la medida en que se ponderan estos aportes, que se comprende el interés y preocupación de las personas entrevistadas por que se realicen políticas que tiendan a fortalecer el apoyo estatal a este tipo de orquestas, en todos los ámbitos asociados a su desenvolvimiento (circulación, gestión, financiación, investigación y difusión, etc.).

## IX. CONCLUSIONES

Las orquestas no doctas son un campo de estudio complejo. Complejo, porque desde su definición no está zanjada y su conceptualización es un ámbito de debate y reformulación continua, generando una interesante discusión entre los especialistas en el tema. Complejo además porque la información disponible respecto a estas agrupaciones es bastante escasa. Si bien la institucionalidad cultural, tanto el predecesor Consejo Nacional de la Cultura y las Artes como el Consejo de la Música, ha generado información relevante respecto al campo de la música en nuestro país, y se han levantado políticas sectoriales específicas para el área, la información es predominantemente general, encontrándose menor información específica respecto a estas agrupaciones. A nivel orquestal, los principales esfuerzos se han puesto en la caracterización e inclusión en las políticas culturales justamente de su contrario, las orquestas doctas (bajo la denominación de orquestas profesionales en los documentos de política pública); o aquellas no necesariamente doctas, pero del segmento infantil y juvenil, con un fuerte impulso y acompañamiento desde la Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles (FOJI).

Si bien este estudio no se enfoca en zanjar las visiones divergentes o en elaborar una conceptualización que acabe el debate, sí se propone avanzar hacia el entendimiento común y caracterización de este tipo de agrupaciones orquestales, aportando a la reducción de complejidad en la materia para una mejor vinculación institucional con este sector. Este informe espera contribuir a este propósito a través de un estudio en el que se consideró la mirada de distintos actores, principalmente coordinadores y miembros de orquestas no doctas, pero también de agentes claves y especialistas en el ámbito de acción o estudio de la temática.

A continuación, se presentan las principales conclusiones de la investigación realizada y, posteriormente, algunas recomendaciones que emergen de dicho análisis.

### 1. TENDENCIAS GENERALES

El término orquestas no doctas contiene en su seno una diversidad importante de agrupaciones, de distintos estilos, tipos instrumentales y con una tradición que se vale de la fuerza instrumental y sonora latinoamericana, en combinación a la raigambre y raíz de pueblos originarios o afrodescendientes. Esta variedad, la aleja de los cánones europeos y permite el surgimiento de sonoridades propias que a nivel nacional emergen al alero de los salones y las chinganas, y que se enraízan en el imaginario local con el surgimiento primero de la radio, la fonografía y en la actualidad con las nuevas

tecnologías que permiten un mayor acceso y circulación de los sonidos de estas agrupaciones. De esta manera el concepto no docto, engloba (de acuerdo a Ley N° 19.928, de Fomento de la Música Nacional) lo popular y música de raíz folclórica o de tradición oral.

Esta diversidad es la que además complejiza la demarcación en cuanto a cantidad de integrantes. Si bien, para algunos especialistas en el área una definición clásica de orquesta refiere a una agrupación de 13 o más integrantes, para otros, o para las propias agrupaciones, este es un concepto más laxo, y es así como agrupaciones con menor cantidad de integrantes se autodefinen como orquestas en una caracterización que prioriza el contar en escena con la diversidad instrumental de una orquesta, más que con una composición dada por el número de integrantes. De esta manera, se visualizan agrupaciones con 12 o menos integrantes, que por su performance con multi instrumentistas también se perfilan como orquestas. Este primer rasgo fue el que llevó a considerar en una primera etapa como orquestas no doctas, a las agrupaciones con siete o más integrantes. Sin embargo, y para los propósitos específicos del estudio el análisis se centró en aquellas que contaban con 13 o más integrantes, elaborando además un documento anexo que permita entender la situación de aquellas agrupaciones que se perciben como orquestas, aun contando con una menor cantidad de integrantes.

Entre las principales tendencias visualizadas por el estudio, se aprecia cierta carencia en la profesionalización de algunos ámbitos de la gestión orquestal. Si bien, a nivel musical, se aprecia una alta autopercepción profesional, dada por el oficio musical o por el aprendizaje autodidacta, ya que un 42,1% entre las agrupaciones de 13 o más integrantes, posee integrantes con estudios técnicos o profesionales, o por la larga trayectoria de la agrupación, hay algunos factores que limitan una mayor profesionalización en el área. Así, por ejemplo, resultan significativas las cifras de integrantes de orquestas que además de esta participación realizan un trabajo dependiente con empleador, o de forma independiente o teniendo un emprendimiento tanto en áreas musicales, artístico culturales, o alejadas a esta materia.

Esta situación demuestra un panorama en que la vinculación a la orquesta no es en ningún caso la fuente principal de ingresos para sus integrantes, y es lo que lleva a que esta participación se la perciba en algunos casos como un *hobbie*, dificultando a las agrupaciones un funcionamiento y gestión más profesional. Esto significa también una merma en la posibilidad de dedicación a la orquesta, afecta y obstaculiza una mayor cantidad de ensayos, los que además de supeditarse a un horario post laboral enfrentan la dificultad para encontrar (y lograr pagar) espacios acordes para tal cantidad de integrantes. El contar con mejores posibilidades para realizar ensayos es fundamental, en tanto es una de las principales actividades de perfeccionamiento tanto a nivel grupal como individual, por lo que su realización tiene un lugar preponderante en el resultado



musical de las orquestas. Los niveles técnicos del grupo serán el elemento central a la hora de definir sus repertorios y preparar sus presentaciones. De esta manera, los ensayos periódicos sirven para trabajar y preparar piezas de mayor complejidad técnica, así como afiatar el funcionamiento orquestal en su conjunto.

Por otra parte, se observa una duplicidad de roles, entre las labores musicales, administrativas o de coordinación y técnicas. La presencia de un manager se vuelve central al pensar en la potencialidad de profesionalización de las agrupaciones, pero su presencia solo se da en cerca de un tercio de las agrupaciones.

El contar con un manager o gestor especializado es esencial, así como la diferenciación de labores dentro de la orquesta. La complejidad del mundo artístico conlleva la necesidad de un gestor cultural o musical especializado que ejerza, por una parte, la responsabilidad artística; y por otra, que cuente con las capacidades específicas para desarrollar y dirigir las orquestas o ensambles. Según Ugarte (2008), esto debiese recaer en un gestor cultural con un perfil especializado, es decir, ciertas características que le permitan desarrollar su labor, abarcando diversas áreas (económicas, laborales, artísticas, planificación, producción e imagen). Cabe destacar que las habilidades que posea esta persona son de carácter administrativo, y no habilidades blandas hacia la orquesta en cuestión. En este sentido, para todas las organizaciones artísticas, la tensión entre hacer arte y hacer dinero siempre estará presente, sin embargo, es necesario el equilibrio entre su propuesta artística y la eficiencia administrativa, polos opuestos que no suelen colaborar entre sí. Las labores de coordinación o dirección de orquestas presentan enfoques específicos, uno asociado al ámbito administrativo y otro al musical, por tanto, el contar con coordinadores o directores que asuman una función única permite enfocar de mejor modo sus labores, priorizando por un lado el desarrollo en términos artísticos, y por otro mejorar las condiciones de gestión y administración, tan necesarias para las orquestas

A partir de la información recopilada, se puede advertir que las orquestas no doctas avanzan a buen camino hacia la profesionalización. La mitad de estas agrupaciones está formalizada (constituida como personalidad jurídica), un alto porcentaje cuenta con una calendarización de actividades con o desarrollan una planificación o estrategia a mediano o largo plazo. La presencia de un contador se da en menor medida, así como el funcionamiento mediante un presupuesto anual.

Otro punto fundamental a la hora de gestionar orquestas tiene que ver con el tipo de financiamiento que tienen, el que influye directamente a la hora de conformar una organización de este tipo. Es claro que estas organizaciones deben obtener dinero de algún lugar para poder conformarse como tales, por lo que es un factor relevante a la hora de hablar de sustentabilidad. Predomina el financiamiento mediante la venta de presentaciones o eventos privados, seguido de la venta de presentaciones o eventos



públicos y de la venta de entradas (o porcentaje de entradas) a presentaciones. En cuarto lugar, resalta la presencia de la venta de discos como fuente importante de ingresos. De acuerdo a los resultados del estudio, los discos son un formato que no pierde relevancia, siendo valorados por las agrupaciones como fuente de trayectoria y resguardo de su trabajo musical. Asimismo, son destacados como reconocimientos y tienen cierta valía práctica para las agrupaciones.

A nivel de circulación, como principales lugares de presentación se visualizan los recintos deportivos: gimnasios, estadios y otros, Salas de conciertos, Aulas Magnas o recintos universitarios. En general, el tipo de espacios en que se presentan también responde a las características técnicas y de espacio necesarias para albergar a orquestas con gran cantidad de integrantes. De modo general, se aprecia la existencia de un circuito de presentación que pasa por estos espacios, hasta llegar al circuito de festivales, espacio en que las agrupaciones se proyectan para difundir y presentar su proyecto musical a lo largo del territorio nacional.

Sin embargo, la salida de la región también conlleva dificultades y menos de un tercio de las presentaciones de las agrupaciones fueron en una región distinta a la suya. Las principales dificultades son de costos, asociados al traslado de una gran cantidad de integrantes, así como también de sus instrumentos (lo que se traduce además en ser uno de los principales gastos de estas orquestas). En el relato de los coordinadores y miembros de las orquestas destaca fuertemente la preocupación por la seguridad de sus instrumentos, sin embargo, una proporción marginal de las orquestas contrata algún tipo de póliza para asegurarlos.

Finalmente, los principales actores con los que las orquestas se vinculan son los Municipios y otras agrupaciones artísticas o culturales, agrupaciones musicales, centros culturales; principalmente para realizar presentaciones.

Cerca de un 59% de las orquestas declaran haberse relacionado con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes durante el 2017, aunque el discurso permite identificar que no es una relación tan fructuosa. Así, por ejemplo, la postulación a Fondos del CNCA durante ese año fue baja entre las orquestas no doctas, lo que se comprende al visualizar los tipos de fondos a los que pueden postular, entrando en competencia tanto con orquestas doctas, como infantiles y juveniles. De esta manera, un 21,6% declara haber postulado a este tipo de proyectos, resultando la totalidad ganadora. La postulación a proyectos denota capacidades de gestión avanzadas, al enfrentarse los encargados de este tópico a plataformas o formularios de postulación diversos, con sus complejidades y requisitos particulares. Si bien la adjudicación de proyectos demuestra un grado de desarrollo mayor de las orquestas, el solo hecho de postular da cuenta de un interés y motivación por articular de un modo eficiente la orquesta. Es significativo

que, ante la inexistencia de un fondo particular para estas iniciativas, Ventanilla Abierta sea el principal mecanismo al que postulan para la circulación.

Se observa, en definitiva, cierta lejanía con la institucionalidad cultural, ahora manifiesta en la figura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En algunos casos, por cuestiones ideológicas y el desinterés por vincularse con la institucionalidad pública y la preferencia por mantenerse desde el plano de la autogestión; en otros (los menos), por lograr la profesionalización y una inserción en la industria, que no les requiere mayor apoyo, y en la mayoría de los casos, por estar insertos y acostumbrados a un modo de funcionamiento, no óptimo, pero que manejan y les permite seguir funcionando. En estos casos, se suma el desconocimiento respecto a posibilidades que les permitirían mejorar su gestión y avanzar con ello hacia una mayor profesionalización.

A partir de lo anterior, se puede concluir que para que exista un correcto funcionamiento del campo musical de las orquestas no doctas en Chile, resulta fundamental el expandir las redes de conocimiento extramusical en los partícipes de estas agrupaciones, generando y actualizando las instancias de aprendizaje teórico y práctico en gestión cultural, en plataformas de redes; promoviendo la inserción de actores sociales femeninos, de pueblos originarios y de minorías migrantes; avanzando también hacia la descentralización; y poniendo en valor el incalculable potencial artístico de los intérpretes y directores musicales locales definidos ahora como actores sociales dispuestos a ser parte de un panorama económico, social y cultural complejo pero lleno de oportunidades.

## 2. RECOMENDACIONES

A partir de lo anterior, se proponen las siguientes recomendaciones:

- Promover la formalización entre las orquestas no doctas: Debido a la baja formalización visualizada entre las orquestas, especialmente entre aquellas de menor cantidad de integrantes, se sugiere promover entre las agrupaciones, entregando información y/o capacitando tanto en las posibilidades que ofrece la formalización, como en los tipos de entidades en que se pueden constituir, y las formas concretas de hacerlo.
- Generar un canal de información y comunicación fluido con las orquestas no doctas: A partir de la base de datos de orquestas no doctas, generada como parte de este estudio, se propone aprovecharla para generar una vía de comunicación constante con las agrupaciones, en que se entregue información relativa a la gestión, profesionalización, posibilidades de fondos concursables, entre otros.

- 
- Favorecer espacios para presentar: Debido a los requerimientos técnicos y dimensiones que requieren los escenarios de presentación para las orquestas, se sugiere promover la vinculación de estas agrupaciones con la infraestructura cultural pública de creación reciente, en partir con los centros culturales a nivel nacional, favoreciendo la circulación de las orquestas a lo largo del territorio del país.
  - Promover la asociatividad entre las agrupaciones: Se recomienda fomentar la asociatividad entre las orquestas no doctas, ya sea difundiendo o apoyando instancias o redes de estas agrupaciones o bien, generando encuentros que permitan compartir experiencias entre la diversidad de orquestas no doctas existentes a nivel nacional.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM Ediciones.
- Caqueo, S., & Marimán, P. (2015). *Arte "otro", problematizaciones desde lo indígena*. Santiago: Universidad de Chile.
- Chacama Rodríguez, J., & Díaz Araya, A. (2011). Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica, en *Revista Musical Chilena* 216, 34-57.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2015). *Directorio de Agentes Culturales de la Música, Período Observado 2014*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016). *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas (2015). *Cultura y Tiempo Libre, Informe Anual 2014*. Santiago: CNCA-INE.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas (2017). *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2016*. Santiago: CNCA-INE.
- Cordero Riquelme, G. (2013). *La guitarra tropical chilena*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Cornejo Purán, M. (2015). *El género matriz: Confluencias, flujos, presencias y rasgos del multigénero huayno según la experiencia musical de San Santiago de Quebe*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Cornejo Purán, M. (2017). *Citandino, las rutas del charango en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Díaz Araya, A. (2009). Los andes de bronce. conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile, en *Historia, II*, 371-399.
- Donoso Fritz, K. (2009). Fue famosa la chingana. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840, en *Revista de Historia Social y Las Mentalidades, XIII*.
- Garrido, F. (2014). Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile, en *Revista Musical Chilena*, 68.

- González, J. P. (2011). Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena, en *Arbor*, 187(751), 937-946. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. P., & Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica.
- González, M. Y. (1973). Quilapayún F, en *Revista Ritmo*.
- Martí, J. (2003). World Music, ¿El folklore de la globalización?, en *Revista Transcultural de Música Transcultural*, 7.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio e Instituto Nacional de Estadísticas (2018). *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2017*. Santiago: MINCAP-INE.
- Ochoa, A. M. (2013). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Recuperado de [http://www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330/7hibridas/ochoa\\_musicarevi-sed2013.pdf](http://www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330/7hibridas/ochoa_musicarevi-sed2013.pdf)
- Orrego Luco, L. (1984). *Memorias del tiempo viejo*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- Salas Edwards, R. (2001). Problemática de la música popular en Chile, en *Revista Musical Chilena* 55(195), p. 65-66.
- Spencer, C. (2012). Noventa años de la radio en Chile. Ideas y perspectivas, en *Resonancias*, 31.
- Taylor, S.J. y Bogdan R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Madrid: Editorial Paidós Básica.
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence: music of the Peruvian Altiplano and the experiment of urban migration (ethnography of panpipe music performance in the Puno region of southern Peru and among migrants to the capital city)*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ugarte, R. (2008) Formación y desarrollo del gestor musical: la gestión orquestal, en *Musiker* Vol. 16, 357-361
- Ulloa, J. M., & Palmiero, T. (1998). El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte, Actas del *Congreso Iberoamericano de Musicología: La Vida Musical en los Salones del Siglo XIX.*, 697-754.
- Valenzuela, J. (1990). La chingana, un espacio de sociabilidad campesina, en *Boletín de Historia y Geografía*, 7.
- Vega. (1946). *Música sudamericana*. Buenos aires, Argentina: MC Editores.



Recasens, A. y Spencer Espinosa, C. (eds.) (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: SEACEX y Akal

Sociedad Chilena del Derecho de Autor y GfK Adimark (2018). *Estudio Música Chilena 2018*. Santiago: SCD y GfK Adimark.

Colectiva de Investigación “Tiosos pero cumbiancheros”  
<http://www.tiososperocumbiancheros.cl/>

Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. [www.orquestajuvenilchile.cl](http://www.orquestajuvenilchile.cl)

## XI. ANEXOS

### 1. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN: CUESTIONARIO ENCUESTA ORQUESTAS NO DOCTAS

#### I. Identificación de la agrupación

1. Nombre de la agrupación musical		
2. Comuna		
3. Región	Región de Tarapacá	
	Región de Antofagasta	
	Región de Atacama	
	Región de Coquimbo	
	Región de Valparaíso	
	Región del Lib. Gral. Bdo. O'Higgins	
	Región del Maule	
	Región de Ñuble	
	Región del Biobío	
	Región de la Araucanía	
	Región de Los Lagos	
	Región de Aysén	
	Región de Magallanes y la Antártica Chilena	
	Región Metropolitana	
	Región de Los Ríos	
Región de Arica y Parinacota		

#### II. Identificación del encuestado

##### 4. Marque el género que corresponda

Masculino	
Femenino	
Otro	

##### 5. ¿Cuál es su rol en la orquesta, banda o ensamble? (marque todos los que correspondan)

Director	
Coordinador o encargado	
Manager	
Músico de la agrupación	

Otro: ¿Cuál?

## 6. Escriba su edad

### III. Características de composición de la agrupación musical (orquesta, banda o ensamble)

#### 7. En qué año se formó la agrupación

#### 8. Su agrupación cuenta con personalidad jurídica

No			
Sí	¿De qué tipo?	Corporación o Fundación	
		Organización comunitaria territorial	
		Organización funcional	
		Otra entidad sin fines de lucro	
		Sociedad anónima	
		Sociedad de responsabilidad limitada	
		Sociedad por acciones	
		Empresa individual de responsabilidad limitada	
		Sociedad colectiva comercial	
		Sociedad en comandita	
		Cooperativa	
		Otro tipo de organización	

#### 9. Por favor, complete lo siguiente respecto a la composición de la agrupación musical

De cuántas personas se compone la agrupación	
Cuántos se desempeñan en un rol musical	
Cuántos desempeñan un rol administrativo o de coordinación	
Cuántos desempeñan un rol técnico	
Cuántos son hombres	
Cuántas son mujeres	
Cuántos son extranjeros	
Cuántos pertenecen a algún pueblo originario	
Cuántos tienen estudios técnicos o profesionales en el área musical	

### 10. Cuántas presentaciones han realizado durante los últimos años

2015	
2016	
2017	
2018	

### 11. Durante el año 2017, cuántas de estas fueron públicas, y privadas.

Públicas (de acceso gratuito o pagado)	
Privadas (evento particular, ej. Matrimonio, empresa)	

### 12. ¿De qué forma se organiza la agrupación? Marque todas las que correspondan

Cuenta con un manager	
Cuenta con una distribución de funciones clara	
Cuenta con una calendarización de actividades	
Cuenta con un presupuesto anual	
Cuenta con una estrategia de reclutamiento de músicos	
Cuenta con un Contador	
Desarrollan una planificación o estrategia a mediano o largo plazo	
Otro: ¿Cuál?	

### 13. ¿De qué forma se financia la agrupación? Marque todas las que correspondan

Venta de presentaciones públicas	
Venta de entradas (o porcentaje de entradas) a presentaciones	
Venta de presentaciones o eventos privados	
Venta de discos	
Derechos de autor	
Fondos concursables	
Auspicios o patrocinios	
Otro: ¿Cuál?	

### 14. ¿Cuáles son los principales gastos que realiza la agrupación, de forma permanente? Marque todos los que correspondan

Pago de honorarios de miembros de la organización	
Adquisición de instrumentos y/o accesorios musicales	
Reparación de instrumentos	

Póliza de seguro para los instrumentos musicales	
Arriendo de sala de ensayos	
Arriendo de estudio de grabación	
Pago de otros servicios externos (registro fotográfico o audiovisual, masterización o remasterización, etc.)	
Movilización o traslados de instrumentos	
Movilización y traslado de integrantes	
Derechos de autor	
Derechos de intérprete	
Producción	
Difusión	
Vestuario para sus integrantes	
Otros: ¿Cuáles?	

**15. (a) Marque con una X si la orquesta postuló a proyectos en las siguientes instituciones durante el año 2017. (b) Marque con una X si ganó el proyecto.**

Fondos	Postulación a proyectos	Proyecto ganado
Fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes		
Fondos del Gobierno Regional		
Fondos Municipales		
Fondos o recursos de otras instituciones públicas (CONACE, SENDA, INJUV, etc.)		
Fondos o recursos de instituciones privadas		
Ley de donaciones culturales		
Financiamiento colectivo (crowdfunding)		
Ibermúsica		
Otros. ¿Cuáles?		

**16. ¿Cuántos de sus integrantes realizan un trabajo remunerado, además de su participación en la orquesta?**

Integrantes que realizan trabajo dependiente (con un empleador) en el área musical	
Integrantes que realizan trabajo dependiente (con un empleador) en el área artística o cultural	
Integrantes que realizan trabajo dependiente (con un empleador) en otra área (no musical ni artístico-cultural)	
Integrantes que trabajan de forma independiente (por cuenta propia) o cuentan con otro emprendimiento en el área musical	
Integrantes que trabajan de forma independiente (por cuenta propia) o cuentan con otro emprendimiento en el área artístico cultural	

Integrantes que trabajan de forma independiente (por cuenta propia) o cuentan con otro emprendimiento en otra área (no musical ni artístico-cultural)	
---	--

**17. ¿Ha participado la agrupación en alguna instancia de perfeccionamiento o capacitación?**

Sí	¿Cuál o cuáles?	
No		

**IV. Características musicales y repertorio**

**18. Escriba la cantidad de intérpretes por instrumento**

Instrumento	Cantidad de intérpretes
Arpa	
Arpa folclórica	
Bajo/ eléctrico	
Batería/ eléctrica	
Bombo	
Bongos	
Cajón Peruano	
Cascabeles	
Charango	
Chajchas	
Chéquere	
Clarinete	
Claves	
Congos	
Contrabajo	
Corno	
Cuatro	
Fagot	
Flauta	
Gong	
Guitarra acústica	
Guitarra eléctrica	
Güiro	
Kultrun	
Kashkawillas	
Lakitas	
Maracas	
Matraca	
Oboe	

Ocarina	
Pandero Tamboril	
Piano/ eléctrico	
Pifilka	
Platillos de Choque	
Platillos suspendidos	
Quena	
Saxofón	
Sicuri	
Surdo	
Tarkas	
Timbales	
Timbaletas	
Tiple	
Triángulo	
Trombón	
Trompe	
Trompeta	
Trutruka	
Tuba	
Tumbadora	
Viola	
Violín	
Violoncello	
Xilófono	
Zampoña	
Otro. ¿Cuál?	

**19. ¿El repertorio de la agrupación se compone en su mayoría de?**

Repertorio propio	
Repertorio de otros compositores	

**20. ¿Cuál es el estilo musical que predomina en su repertorio? Marque todas las que correspondan**

Música de raíz folclórica	
Música de pueblos originarios	
Música de raíz afro	
Cumbia o música tropical	
Jazz	
Fusión latinoamericana	

Rock, ska o psicodelia	
Ranchera	
Otro: ¿Cuál?	

**21. Escriba los nombres de los principales autores o compositores que conforman su repertorio.**

Autores o Compositores	
	1
	2
	3
	4
	5
	6
	7
	8
	8
	10

**22. ¿ Cuántas veces al mes ensayan?**

**23. ¿La agrupación cuenta con Sello Discográfico?**

Sí	<input type="checkbox"/>
No	<input type="checkbox"/>

**24. ¿La agrupación ha editado algún EP?**

Sí	<input type="checkbox"/>	¿Cuántos?	<input type="text"/>
No	<input type="checkbox"/>		

**25. ¿La agrupación ha editado algún disco?**

Sí	<input type="checkbox"/>	¿Cuántos?	<input type="text"/>
No	<input type="checkbox"/>		

**26. ¿La agrupación ha realizado algún videoclip?**

Sí	<input type="checkbox"/>	¿Cuántos?	<input type="text"/>
No	<input type="checkbox"/>		

**27. ¿La agrupación ha obtenido algún reconocimiento o premio?**

Sí	¿Cuál o cuáles?	
No		

**V. Audiencias y difusión**

**28. ¿Cuál es el público mayoritario, tomando en cuenta la edad, de las últimas 5 presentaciones de la orquesta?**

	Opción
Niños	
Jóvenes	
Adultos	
Adultos Mayores	

**29. Durante el año 2017, cuántas presentaciones realizaron en**

Su región de origen	
Otra región	
Extranjero	

**30. Marque todos los espacios en los cuales la orquesta realizó presentaciones, durante el año 2017**

Espacios de presentación	
Bares, restaurantes, discotecas, clubes y otros espacios similares	
Salas de conciertos	
Aulas Magnas o recintos universitarios	
Teatros o centros culturales privados	
Teatros, centros o casas de la cultura municipales	
Establecimientos educativos municipales	
Recintos deportivos: gimnasios, estadios y otros.	
Arenas, casinos y grandes centros de eventos.	
Espacios al aire libre (plazas, parques u otros).	

**31. ¿En cuáles de estas instancias participó la agrupación, durante el año 2017?**

Festivales religiosos	
-----------------------	--

Fiestas costumbristas	
Carnavales	
Celebración del Día de la Música chilena	
Festivales o encuentros musicales	
Festivales municipales	
Fondas o ramadas	
Concurso de música	
Feria de la música Pulsar 2017	
Ferias internacionales de música	

**32. Marque todos los canales de comunicación que usa para promocionar a su agrupación musical y sus actividades**

Personalmente (de boca en boca)	
Avisos en medios locales (prensa, revistas, radio o tv local/ regional)	
Avisos en medios nacionales (prensa, revistas, radio o tv nacional)	
Papelería impresa (Volantes, afiches, trípticos, boletines, etc.)	
Página web propia	
Redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, Whatsapp)	
Canal de Youtube	
Plataformas de distribución de audio en línea (Soundcloud, Spotify, etc.)	
Envío masivo de mail	
Otro. ¿Cuál?	

**VI. Vinculación con el medio**

**33. ¿Con qué instituciones o personas se relaciona su agrupación comúnmente, en los siguientes ámbitos?**

Ámbito	Instituciones o personas	No se relaciona
Formación		
Creación		
Producción musical		
Edición		
Difusión y Distribución promoción		
Exhibición		

**34. ¿Qué tipo de relación mantuvo con las siguientes entidades durante el año 2017?**

	No mantuvo relación	Realización de presentaciones	Realización de actividades de	Apoyo económico	Auspicio o patrocinio	Préstamo de infraestructura o	Capacitaciones o actividades	Otra
--	---------------------	-------------------------------	-------------------------------	-----------------	-----------------------	-------------------------------	------------------------------	------

			intercambio y cooperación			equipamien o	de formación	
SCD								
Agrupacione s artísticas o culturales								
Agrupacione s musicales								
Municipios								
Centros Culturales								
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes								
Gobierno regional								
Institucione s académicas (universida des, liceos, escuelas)								
Otras entidades o institucione s públicas								
Institucione s privadas sin fines de lucro								
Empresas								
Otros								

## 2. INSTRUMENTOS CUALITATIVOS

### Pauta entrevista Coordinador Orquesta

#### Caracterización

1. Para comenzar, le pido que se presente, me indique su nombre y rol dentro de la agrupación
2. ¿Hace cuánto tiempo cumple esta función?, ¿cómo llegó a ella?
3. ¿Cuál es su profesión? ¿Y su área de especialidad?

#### Rol del coordinador

4. ¿Cuáles son sus principales funciones?
5. ¿Además de su cargo como coordinador/ encargado/ representante de la agrupación, realiza otra labor remunerada?

6. ¿Está vinculado a otra orquesta o agrupación de este tipo?

### **Historia de la orquesta**

7. Me podría contar respecto a la historia de la orquesta o agrupación, ¿En qué año se formó?, ¿Cómo fue su origen?
8. ¿Cuál es el nivel de formalización de la agrupación? (Indagar: figura jurídica y formalización de actividades)
9. ¿Cuáles han sido los principales hitos en la historia de la agrupación?
10. ¿Cuáles son las proyecciones de la orquesta?

### **Características administrativas de la orquesta**

11. ¿De cuántas personas se compone la agrupación? ¿Cuáles son sus roles?
12. ¿Los participantes reciben honorarios o sueldo? (Indagar: tipo de contrato, carga horaria, jornada de trabajo)
13. ¿De qué modo se selecciona a los participantes de la orquesta? ¿quién es el encargado de realizar esta selección? (Indagar tipo de reclutamiento: concurso, revisión de antecedentes, contacto)
14. ¿De qué forma se gestionan las presentaciones o conciertos?
15. ¿Han participado como agrupación en alguna instancia de perfeccionamiento o capacitación?
16. ¿De qué forma se financia la agrupación? ¿Cómo se administran los recursos financieros de la agrupación? ¿Quién es el encargado, qué cargo ocupa? ¿Dónde obtienen los recursos?

(Indagar: ¿Ha postulado a fondos públicos o privados para lograr financiamiento?, ¿De qué modo se definieron esas postulaciones?, ¿Quién fue el encargado de postular?, ¿Cuáles han sido las dificultades para postular?, ¿Ha resultado beneficiaria con alguno de los fondos a los que ha postulado?, ¿En qué se utilizaron esos recursos?)

17. ¿La agrupación recibe ingresos por presentaciones?, ¿existe una política de precios según la audiencia?
18. ¿Cuáles son las principales necesidades de la agrupación? ¿se contempla alguna resolución para estas en el corto o mediano plazo?

- 
19. ¿Cuáles son los principales problemas que enfrenta la orquesta para su adecuado funcionamiento? ¿qué elementos facilitan el funcionamiento de la orquesta?

### **Repertorio de la orquesta**

20. ¿Cómo se escogen los repertorios de la orquesta? ¿cuáles son los principales criterios de selección?

### **Audiencias y difusión**

21. ¿En qué espacios de exhibición se ha presentado la orquesta? ¿Cómo se han gestado esas presentaciones?
22. ¿De qué modo se gestionan las presentaciones y conciertos? ¿realizan otro tipo de actividades?
23. Más allá de las presentaciones, ¿se relacionan de alguna forma con las audiencias o público? (Indagar: clases, apertura a ensayos, charlas, conciertos educativos, actividades formativas)

### **Relaciones comunales y regionales**

24. ¿Se relaciona la orquesta con agentes musicales de la comuna, o de la región? ¿de qué forma?
25. ¿Los integrantes de la orquesta, se vinculan de algún modo con la oferta formativa de la comuna? ¿y de la región?
26. ¿Cuál considera que es el rol de esta orquesta en el panorama musical regional? ¿Cuál es su contribución al desarrollo del ámbito musical en la zona?
27. ¿Con qué instituciones se ha relacionado esta orquesta durante el último año? ¿Qué tipo de relación ha establecido con ellas?
28. ¿Ha interactuado con algún tipo de programas públicos? ¿Para qué fines?

### **Relaciones con la comunidad**

29. ¿Cuál considera que es el principal aporte de la orquesta a la comunidad?
30. Para finalizar, ¿le gustaría agregar algo más a lo que hemos conversado?

## **Pauta Entrevista Grupal miembros orquestas**

### **Caracterización**

1. Para comenzar, les pido que se presenten, me digan su nombre, su edad y hace cuánto participan en la orquesta.
2. ¿Cuál es su rol en la agrupación (orquesta, banda o ensamble)?
3. ¿Cuentan en estudios formales en el área musical?
4. En pocas palabras, ¿podrían relatar cómo llegaron a tocar el instrumento que ejecutan?
5. En la actualidad, además de su participación en la orquesta, ¿se dedican a algo más?

### **Características de la orquesta**

6. ¿Cómo ingresaron a la esta agrupación?, ¿habían participado de otras agrupaciones musicales?, ¿cómo fue esa experiencia?

### **Imaginarios sociales**

7. ¿Cuál fue su motivación para participar en esta agrupación?, ¿cuáles eran sus expectativas?
8. ¿Se han cumplido sus expectativas? ¿El participar en la orquesta es como lo esperaban?
9. ¿Qué significa para ustedes ser miembros de esta agrupación?
10. ¿Cuáles son sus expectativas con esta agrupación?
11. ¿Cuáles son sus expectativas como músicos?
12. ¿Cuáles consideran que son las principales dificultades que enfrentan en su vida cotidiana para participar de la orquesta?

### **Historia de la orquesta**

13. En su experiencia musical, ¿cuáles han sido los principales hitos?
14. ¿Cuáles han sido las situaciones más significativas que ha tenido esta agrupación?

## **Audiencias y difusión**

15. ¿A quiénes se orientan las actividades de esta agrupación?
16. ¿De qué forma se gestionan las presentaciones o conciertos?
17. ¿Cómo es la recepción del público ante la orquesta? ¿en qué lo notan?; ¿qué les dice la gente por participar en esta orquesta?
18. ¿De qué manera eligen el repertorio de su orquesta, y el que van a interpretar en cada presentación?
19. Más allá de las presentaciones, ¿se relacionan de alguna forma con las audiencias o público? (Indagar: clases, apertura a ensayos, charlas, conciertos educativos, actividades formativas)

## **Relaciones con la comunidad**

20. ¿Cuál creen que es el principal aporte de esta agrupación al desarrollo musical de la comuna, y de la región?
21. ¿Se relacionan con otros exponentes del panorama musical en la comuna o región? ¿de qué forma?
22. Para finalizar, ¿les gustaría agregar algo más a lo que hemos conversado?

## **Pauta Entrevista Agentes Clave y Expertos**

### **Caracterización**

1. Para comenzar, le pido que se presente, me indique su nombre, cargo y hace cuánto tiempo cumple esta función

### **Caracterización orquestas no doctas**

2. A su juicio, ¿qué define y caracteriza a un orquesta no docta o popular?
3. ¿En qué se diferencia este tipo de orquesta con una orquesta sinfónica?
4. ¿Cuáles han sido los principales hitos de este tipo de orquestas a nivel nacional?
5. ¿Cómo percibe que es la experiencia de este tipo de orquesta para los músicos?

- 
6. ¿A su juicio, cuáles son los factores que inciden en la conformación de una orquesta popular?
  7. ¿Le parece que existe algún tipo de circuito o circuitos en los que se articulen o coordinen las orquestas populares?
  8. ¿Cuáles considera que son las principales dificultades que enfrentan estas orquestas en el contexto actual?
  9. ¿Cómo cree que podrían apoyarse desde el Estado a las orquestas populares no doctas?

### **Imaginarios sociales**

10. ¿Cuál cree que es el principal rol de las orquestas populares no doctas en la cultura musical del país?
11. Desde su punto de vista ¿qué tipo de percepciones tiene la ciudadanía en general sobre las orquestas populares no doctas?
12. ¿Le parece que ha habido transformaciones en el tiempo acerca de la participación de las orquestas populares en las festividades públicas?
13. ¿Cuáles podrían decirse que son las ideas o nociones culturales con las que son asociadas al trabajo de músico de orquesta popular?
14. Según su criterio, ¿cuáles dimensiones son tenidas en cuenta generalmente para decir que una orquesta popular no docta es exitosa o no?
15. ¿Cree usted que las orquestas populares son importantes para la vida de las personas y para la cultura musical en Chile, y por qué?
16. ¿Pueden percibirse cambios en cuanto a los imaginarios y discursos que proyectan las orquestas populares como característicos de sus estilos?
17. ¿Cree usted que hay diferencias sobre la percepción de las orquestas populares según si en ellas hay o no mujeres?
18. Para finalizar, ¿le gustaría agregar algo más a lo que hemos conversado?

### **Entrevistas a encargados(as) de fomento Seremi de Cultura**

#### **Caracterización**

- 
1. Para comenzar, le pido que se presente, me indique su nombre, cargo y hace cuánto tiempo cumple esta función
  2. ¿De qué manera se ha relacionado en su trabajo con agrupaciones de tipo orquestal de música popular?

### **Caracterización orquestas no doctas**

3. A su juicio, ¿qué define y caracteriza a un orquesta no docta o popular?
4. ¿Cómo evalúa el grado de desarrollo de estas agrupaciones en esta región?
5. ¿Cuáles han sido los principales hitos de este tipo de orquestas a nivel local?
6. ¿Le parece que existe algún tipo de circuito o circuitos en los que se articulen o coordinen las orquestas populares en la región?
7. ¿Cuáles considera que son las principales dificultades que enfrentan estas orquestas en el contexto actual?
8. ¿De qué forma apoya la Seremi a estas agrupaciones?
9. ¿Cómo cree que podrían apoyarse desde el Estado a las orquestas populares no doctas?

### **Imaginarios sociales**

10. ¿Cuál cree que es el principal rol de las orquestas populares no doctas en la cultura musical de la región?
11. ¿Cree usted que las orquestas populares son importantes para la vida de las personas y para la cultura musical en Chile, y por qué?
12. Para finalizar, ¿le gustaría agregar algo más a lo que hemos conversado?