



**UNR** Universidad  
Nacional de Rosario



**CEI** CENTRO DE ESTUDIOS  
INTERDISCIPLINARIOS

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES**

**El Colectivo Enjambre.  
Imaginarios juveniles en la música popular chilena (2012-2019)  
Asociatividad, cooperación y pluralismo.**

**Alumno: Nicolás Susbielles  
Directora: Julia Miranda**

**Santiago de Chile, 22 de octubre del 2024**

## **Agradecimientos**

A mi padres, Alberto y Bernardita, mis hermanos, Martín y Diego, mi pareja Florencia, mi primo Pablo, a mis amigos, colegas, profesores, músicos y a todos quienes me prestaron una oreja y apoyaron en esta investigación.

## **Resumen**

La presente investigación es una aproximación crítica a un colectivo de músicos que tuvo lugar en Santiago de Chile durante los años 2012-2019. Por medio de una metodología inductiva se reconstruyen los imaginarios que posibilitaron la formación de dicha colectividad desde tres perspectivas teóricas: i) el concepto de campo pensado en su relación con el espacio social, ii) la perspectiva de las culturas juveniles representado en su organización y acción y iii) la de culturas populares que permite analizar su posición como organización. En el análisis se plantea que el colectivo se materializa desde tres imaginarios: asociatividad como forma de relacionamiento hacia dentro y hacia afuera del colectivo; un imaginario de cooperación en el cual observamos el hacer del colectivo en el desarrollo de diversas instancias y productos; por último, un imaginario de pluralidad. Este último da cuenta de la composición del grupo en cuanto a las bandas y artistas que formaban parte, lo que repercute tanto en el imaginario de asociatividad como una posición abierta a la participación, como también en el imaginario de cooperación en cuanto a sus presentaciones en vivo y a la diversidad de productos que lograron como colectivo.

Palabras clave: Colectivo, música popular, imaginarios, pluralismo.

## **Abstract**

This research offers a critical approach to a collective of musicians that took place in Santiago, Chile, between 2012 and 2019. Through an inductive methodology, the imaginaries that made possible the formation of this collective are reconstructed from three theoretical perspectives: i) the concept of field thought in its relationship with the social space, ii) the perspective of youth cultures represented in its organization and action and iii) that of popular cultures that allows analyzing its position as an organization. The analysis suggests that the collective is materialized from three imaginaries: associativity as a way of relating inside and outside the collective; an imaginary of

cooperation in which we observe the work of the collective in the development of various instances and products; and finally, an imaginary of plurality. The latter reflects the composition of the group in terms of the bands and artists that were part of it, which has an impact on the imaginary of associativity as a position open to participation, as well as on the imaginary of cooperation in terms of their live performances and the diversity of products that they achieved as a collective.

Key words: Collective, popular music, imaginaries, pluralism.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	1
<b>Resumen</b> .....	2
<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I: Marco teórico</b> .....	11
Imaginarios sociales.....	12
Estudios culturales.....	15
Campo artístico y mundos del arte.....	17
Culturas juveniles .....	20
Culturas populares.....	25
<b>Capítulo II: Metodología</b> .....	30
Análisis.....	37
<b>Capítulo III: El Enjambre en contexto</b> .....	38
Situación político-cultural de la juventud.....	39
Política cultural en Chile de los años 90's en adelante .....	43
La música y sus transformaciones 1990-2012.....	47
<b>Capítulo IV: Emergencia. Asociatividad, cooperación y pluralismo</b> .....	52
Cooperación.....	56
Asociatividad.....	59
Pluralismo.....	63
<b>Capítulo V: Primeros años (2012-2013). Música en colectivo</b> .....	70
Panales y abejorros.....	70
Una mística asociada.....	73
La configuración de una comunidad.....	81
<b>Capítulo VI: La pregunta por el colectivo (2014-2015). Asociatividad y colaboración en crisis</b> .....	90
Mucha reflexión y poca acción.....	92
Chao con la producción.....	100
Una multiplicidad diversa asistemática.....	103
<b>Capítulo VII: Del colectivo al equipo de trabajo (2016-2018). Un tercer vuelco</b> .....	117
El equipo de trabajo.....	118
Un escenario en un festival.....	125
Un perfil de bandas.....	129
<b>Conclusiones</b> .....	137
<b>Bibliografía</b> .....	143
<b>Anexos</b> .....	149

## Introducción

La presente investigación es un análisis de una formación de músicos llamada Colectivo Enjambre durante los años 2012-2019, desde la perspectiva de los Estudios Culturales a través de los imaginarios que le dieron forma. Por medio de un marco interpretativo relacional en que se discuten las categorías de campo y mundos del arte, en complemento con las perspectivas de culturas juveniles y culturas populares, podemos comprender su aparición y desarrollo en el contexto santiaguino de los años de estudio.

El Colectivo Enjambre es una formación fundada el año 2012 por dos músicos, los cuales “bajo los dictámenes de la conciencia” (Anexo 9: 238) articularon una organización para artistas que tenía como objetivo “generar vínculos de cooperación entre los músicos y luego entre el colectivo y otros agentes” (Anexo 8: 233). Dentro de esta propuesta, a grandes rasgos y con diferentes matices, se perfila como una organización abierta a la participación, sin fines de lucro, centrado en la producción y circulación de eventos en vivo, que se basa en un concepto de músico emergente, y se caracteriza por tener en sus filas diversos estilos y géneros musicales.

Analizar un colectivo requiere en su desarrollo narrar la historia de la organización, dando cuenta de sus continuidades y discontinuidades, para esto se entrecruzan descripciones y análisis que van dando cuenta de la organización y su labor.

Para esta investigación analizamos un periodo temporal concreto del colectivo, el cual comprende desde su aparición en la escena santiaguina el año 2012, hasta el año 2019 en donde la organización, en base a su desarrollo, se

transforma de un colectivo en el cual se observan características descritas como culturas juveniles, a lo que los entrevistados denominan cómo un equipo de trabajo, proceso que impacta en su composición, producción y circulación, y por ende en sus imaginarios iniciales, desde los cuales hizo aparición en la escena santiaguina.

El periodo de investigación se ciñe a los años 2012 -2019 debido a que es durante este espacio de tiempo que el Colectivo Enjambre produce y circula con mayor intensidad en la escena, posteriormente a esto disminuye su actuar en cuanto a producción y circulación. Enfocarnos en este periodo permite observar a través del colectivo las perspectivas diversas sobre la práctica artística y las relaciones con la industria cultural y la institucionalidad existente, por medio de la construcción de imaginarios que dan cuenta de disputas dentro de este espacio cultural en un contexto particular de crecimiento del campo y de discusión legislativa.

Este análisis sobre el Colectivo Enjambre posee un contexto local, que lo determina y va constituyendo en cuanto a dinámicas propias de la realidad chilena durante los años de estudio 2012-2019. Por un lado, las políticas públicas para el sector de la cultura en Chile se describen como precarias y focalizadas en un fomento a la industria cultural bajo lógicas de subsidio, y es durante los años de estudio que se genera un interés político, lo que decanta en nuevas legislaciones sobre la música. Por otro lado, en un contexto más amplio, el país venía saliendo de un proceso de movilización social en contra de las lógicas mercantiles en la educación, que marca políticamente la discusión pública los años previos a la emergencia de la agrupación. Por último, la música ha tenido diversos cambios en su composición a nivel global por el desarrollo de la digitalización y el streaming, y en Chile por una multiplicación de actores dentro del campo.

Abordar el Colectivo Enjambre como objeto de estudio implica el desarrollo de múltiples estrategias de recolección y análisis de la información que dieran cuenta de la gran cantidad de acciones y productos que realizó e hizo circular el colectivo. En cuanto al corpus de esta investigación, se integran: archivos compilados de páginas web, plataformas como YouTube, Facebook, y otras especializadas en música, notas de prensa, textos compartidos por entrevistados, publicaciones del colectivo, y entrevistas realizadas a los fundadores, dirigentes y participantes.

En cuanto al análisis de esta información, desde un proceso inductivo observamos un transitar de la colectividad durante tres temporalidades diferentes, en las que se van notando procesos internos en cuanto a producción y circulación del colectivo, y externos en base las relaciones y articulaciones que desplegó durante sus años de estudio. De esta forma las continuidades y discontinuidades de la agrupación posibilitan ir develando los imaginarios que permiten identificar al Colectivo Enjambre como una organización que alcanzó notoriedad dentro del campo de la música, por medio de un actuar coordinado y organizado.

En base a esta complejidad de múltiples temporalidades y registros, abordamos el funcionamiento del colectivo en cuanto a los imaginarios que lo hicieron posible, así formulamos la pregunta de investigación: ¿bajo qué imaginarios logró articularse el colectivo de músicos llamado “Colectivo Enjambre” en el contexto cultural y político en Santiago de Chile durante los años 2012-2018?

Los imaginarios que se reconstruyeron para esta investigación son: la “asociatividad” como perspectiva de vinculación tanto dentro del colectivo como hacia el exterior; la cooperación que nos permite observar su producción y

circulación durante los años de estudio; y por último, el pluralismo como característica compartida de la asociatividad y cooperación, en cuanto a su composición, su desarrollo, su puesta en escena, y que durante el desarrollo del colectivo se observa como su rasgo característico.

Para poder identificar los imaginarios que hicieron posible la aparición del Colectivo Enjambre, hacemos un cuestionamiento a su organización desde tres ejes teóricos. En primer lugar, la aparición y desarrollo del colectivo desde una perspectiva de espacio social, en la que el concepto de campo de Pierre Bourdieu permite hacer una lectura sobre los capitales puestos en juego en el campo artístico específicamente, observando un relato de la colectividad que se vincula con la propuesta del autor. A su vez, Howard Becker (2008), en su desarrollo del concepto de mundo del arte, permite dar cuenta de la cooperación como un rasgo distintivo en su organización, lo que posibilita comprender el auge de la organización en el contexto nacional. Por otro lado, las culturas juveniles desarrolladas por Rossana Reguillo (2007), la cual nos permite analizar al grupo desde su planteamiento organizacional como colectivo, entendiendo a éste como una manera de comprender nuevas formaciones sociopolíticas que construyen referentes simbólicos distintos del mundo adulto, o utilizándolos de otra forma (Reguillo 2000). Esto permite identificar características que contrastan con el funcionamiento de la organización como colectivo propiamente tal. Por último, el planteamiento de las culturas populares de Pablo Alabarces (2021) en cuanto parámetro de observación en relación con posiciones hegemónicas y de resistencia que se dan dentro de la organización, permitiendo una lectura crítica del colectivo.

Estas perspectivas posibilitan articular la hipótesis de esta investigación, que apunta a: el imaginario de pluralidad, que aparece en el tránsito del grupo en las diferentes temporalidades, se presenta como el principal rasgo del colectivo y -a

su vez- produjo tensiones con las ideas de popular y colectivo, lo que impactó en su quehacer dentro de la escena musical santiaguina. Este proceso se pone en evidencia en las actividades desarrolladas durante los años 2012-2019. En lo colectivo -como organización bastante numerosa y difícil de manejar de forma articulada- contrasta con una posición que apela al concepto de movimiento en relación con su idea de acción y de los esfuerzos por posicionarse como grupo de interés plural y abierto. En cuanto a lo popular, la pluralidad imposibilita una definición política o una posición del colectivo frente a la industria y al estado, lo cual denota un funcionamiento en múltiples direcciones, ya que a veces se presentan como resistencia y otras veces como hegemonías dentro del campo.

Después de desarrollar el marco teórico en el primer capítulo, en el segundo se describe la metodología de análisis, en el tercer capítulo se aborda el contexto cultural, social y político. En el capítulo cuarto, describimos la perspectiva del colectivo desde su origen y su propuesta, donde podemos ver una idea desarrollada en base a los imaginarios de asociatividad, cooperación y pluralismo. A través de distintas ideas y posiciones, los fundadores y participantes dan respuesta de acción frente a un diagnóstico del campo. Asimismo, la formación logra articularse mediante la metáfora del Enjambre. De este modo, los imaginarios consolidados por el colectivo funcionan como esquemas interpretativos (Cegarra: 2012; Baczko: 1991).

En el quinto capítulo, se describe y analiza la puesta en práctica de los imaginarios, como un esquema que conduce a la acción común (Baczko: 1991). Esto en la forma en que el colectivo desarrolla diversas labores de producción y circulación, dando vida a los imaginarios de asociatividad, cooperación y pluralismo a través de acciones que dan cuenta de un enjambre como representación colectiva.

En el capítulo sexto, observamos un giro en el quehacer de la colectividad, lo cual marca una discontinuidad en la práctica, en el hacer del colectivo, que impacta a nivel de los imaginarios de asociatividad y cooperación. Esto se da por un cambio de dirigencia y por una pregunta sobre qué es la colectividad, lo que permite observar la pluralidad como imaginario central, posibilitando diferentes preguntas y respuestas en el desarrollo de la organización.

En el séptimo y último capítulo del análisis, observamos otro giro en el actuar del colectivo, provocado por otro cambio de dirigencia, que desplaza el imaginario de la pluralidad resituando como un imaginario enfocado en la profesionalización, donde la asociatividad y la cooperación se desarrollan de forma diferente.

Se debe mencionar que Colectivo Enjambre ha tenido funcionamiento hasta el día de hoy, pero es durante los años de investigación que desarrolló una producción y circulación en la que podemos observar una agrupación activa dentro de la escena. Posteriormente a los años de estudio, se reduce a un evento anual dentro de un festival de música, un espacio ganado, ciertamente, que cuenta con su propia historia y desarrollo.

## **Capítulo I. MARCO TEÓRICO**

Para esta investigación se desarrolla en primera instancia lo que se entenderá por imaginarios, sus características y su enfoque como perspectiva teórica central en el análisis. Por otro lado, se describe brevemente la perspectiva de los estudios culturales con respecto a su lectura del colectivo, para dar paso a las conceptualizaciones teóricas de “campo artístico”, “mundo del arte”, “culturas juveniles” y “culturas populares”.

Es importante resaltar que estas perspectivas se posicionan como herramientas que permiten comprender el funcionamiento de la colectividad en su conjunto. Desde los estudios culturales, implica una posición epistemológica de observación crítica del objeto de estudio; las categorías de campo artístico y mundo del arte permiten comprender el espacio social en el cual se articula el colectivo y las dinámicas de funcionamiento propias de este; las culturas juveniles, permiten dimensionar el tipo de organización y las particularidades que de esta se desprenden; y por último las culturas populares posibilitan analizar a la formación en cuanto a lo popular como categoría crítica dentro de la música.

## **Imaginarios sociales**

Para abordar al Colectivo Enjambre nos valemos del concepto de “imaginarios sociales” como herramienta teórica al analizar los procesos que posibilitaron la emergencia y el desarrollo dentro de la colectividad en el campo de la música chilena. El uso de este concepto de forma central nos permite abarcar la totalidad de la unidad de análisis, a través de una pregunta por el sentido de la acción.

Para hablar de imaginarios, hay que dar cuenta que es un concepto ligado a la imaginación, como define Cornelius Castoriadis (2006) los imaginarios y la imaginación hacen referencia al poder de creación propio de cualquier ser humano y grupo social. Este poder de creación, o imaginario instituyente como lo define el autor, interpela el carácter creativo, a la capacidad humana de generar, producir, crear nuevas y variadas realidades y relaciones. Estos conceptos de imaginación y de imaginario se distancian, entendiendo que la imaginación es una capacidad individual en cuanto proceso cognitivo y emocional (Cegarra: 2012) y por su parte, el imaginario, y su adjetivo social, es un aspecto observable de colectividades humanas, de grupos y sociedades, constituidos intersubjetiva e históricamente determinado (Cegarra: 2012).

Cabe señalar que los imaginarios están históricamente situados, esto implica una relación con la realidad y el entorno desde el cual emergen o se hacen posibles, así podemos afirmar que los imaginarios sociales se estructuran en relación directa con la realidad (Auge: 1999) o en referencia hacia ésta, a través de las instituciones, las prácticas, y todo lo que le otorga sentido a nuestra existencia en sociedad (Baczko: 1991). Esto implica que deben sus características, al contexto desde el cual emergen, no en el sentido de algo dado, sino que, como posibilidad de emergencia de ciertos patrones, prácticas, sentidos, que los sujetos y las colectividades atribuyen a sus actos.

Este vínculo del imaginario social con la realidad que lo rodea no es de forma pasiva, sino que como asegura Ángel Carretero (2001) lo imaginario se vincula con los procesos de construcción social, con la construcción de realidades (visto en Cegarra: 2012). Esto implica que los imaginarios configuran la realidad vivida de los sujetos y las colectividades, no de forma lineal y estable, sino que como algo dinámico que se va construyendo y que toma en cuenta tanto el presente como el pasado (Morales: 2021), es por esto que, podemos afirmar y entender a los imaginarios sociales como marcos o esquemas interpretativos (Cegarra: 2012; Baczko: 1991).

Esta conceptualización de los imaginarios nos permite relacionarlos con la realidad y sus implicaciones en el plano social, cultural y político, asumiendo a estos como significación y creación de realidad (Cegarra: 2012), o como señala Bronislaw Baczko (1991) como un esquema de interpretación y valoración, el cual provoca adhesión, moldea conductas, cautiva energías y conduce a la acción común.

Esta conexión con la realidad de los imaginarios se operacionaliza, o puede ser observada debido a que se constituyen de dos elementos centrales: el hacer y el lenguaje (Morales: 2021). Es decir que se encuentra formados de acciones y prácticas concretas de los sujetos en su vida cotidiana y del lenguaje, espacio que nos permite integrar los discursos, palabras y conceptos que se utilizan y expresan ideas y posiciones con respecto a la realidad.

Observar imaginarios sociales implica realizar una lectura del fenómeno Colectivo Enjambre distinguiendo rasgos, posiciones, discursos y hechos que puedan dar cuenta de una categoría que permita englobar la perspectiva conjunta del quehacer del colectivo. Para esto nos hacemos la misma pregunta que Ángel

Carretero (2011): “¿Qué es lo que posibilita que una multiplicidad de atomizados individuos se sienta copartícipes de un mismo proyecto colectivo?” (p 100). Así continúa el autor:

La especificidad de un grupo social o sociedad, su singularidad, el establecimiento de sus fronteras simbólicas con respecto a otros grupos sociales y sociedades, pasaría, entonces, por la configuración y la actuación de un determinado “imaginario social. (Carreteros: 2011: 101).

Este imaginario social debe ser construido logrando interpretar tanto el lenguaje, los conceptos, las posiciones en cuanto a espacio social, y el actuar del colectivo como grupo humano. De esta forma entendemos un imaginario social como “la unión de ciertos pensamientos, conceptos, palabras e imágenes compartidos... que permiten la comunicación y la práctica de ciertas actividades compartidas, dotándolas de sentido” (Morales: 2021: 115).

La perspectiva de situar el fenómeno desde el imaginario social posibilita centrar el análisis del Colectivo Enjambre en el colectivo mismo, circunscribiendo la observación a los objetos, productos, representaciones, perspectivas, a las que se vinculen de alguna forma al colectivo, o den cuenta de él.

## **Estudios culturales**

Para interpretar los imaginarios que hicieron posible y orientaron la acción de un objeto cultural como el Colectivo Enjambre, nos situamos dentro de la tradición de los estudios culturales, lo que nos permite comprender las luchas y disputas como un entramado de relaciones de poder en el marco de contextos particulares de acción. Así, los estudios culturales abordan la cultura multidisciplinariamente desde un paradigma crítico en base a un conocimiento situado, en el entendimiento de la afirmación de que lo cultural y las relaciones de poder se constituyen y vinculan mutuamente. (Restrepo: 2012: 13).

Esta perspectiva se logra por medio de una postura contextualista que hace referencia no solo a la posición del objeto de estudio, sino que también con la teoría y la política (Grossberg: 2012: 33). Esto implica observar fenómenos en las relaciones que desarrolla y cómo se articulan en una realidad situada históricamente. Este trabajo de poner en perspectiva el fenómeno, Lawrence Grossberg (2012) lo llama contextualismo radical, lo que implica una lectura desde múltiples discursos que permitan una reconstrucción del objeto de estudio, incorporando las perspectivas y lecturas que impliquen y ejerzan presión sobre él. Así la observación del Colectivo Enjambre se define por el principio de relacionalidad el cual hace referencia a que un objeto cultural.

Se define sólo por el conjunto de relaciones que los rodean, interpretan y configuran y que los convierten en lo que son. Ningún elemento puede ser aislado de sus relaciones, aunque esas relaciones puedan modificarse y de hecho se modifican constantemente. (Grossberg: 2012: 36).

De esta forma, Eduardo Restrepo (2012) afirma que los contextos concretos no son un asunto de escalas (no se refieren a lo más micro y local) sino a comprender las articulaciones significantes y de relaciones de poder que han permitido la emergencia y particular configuración de una serie de prácticas o hechos sociales (p 13)

Abarcar de esta forma al Colectivo Enjambre implica observar analíticamente las relaciones que establece con los diferentes actores e instituciones que componen el campo de la música en Chile. Esta perspectiva significa adoptar un foco de investigación en el que se observa al colectivo desde su posición contextual en la medida que se relaciona y articula con el medio, no como simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo, si no que, considerando el contexto como su condición de posibilidad, lo cual puede incluir relaciones de diferentes escalas, pero siempre referidas a lo concreto, es decir en un lugar y momento dado (Restrepo: 2012: 12-13).

Desde esta posición contextual, resulta relevante la emergencia misma de la colectividad en el contexto chileno, entendido este proceso como “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams: 2000: 145) en relación opuesta con lo dominante. Por lo tanto, para observar críticamente al Colectivo Enjambre partimos de la pregunta sobre la posibilidad y cualidad de emergente de esta formación en un momento histórico determinado, que posibilitó su configuración particular, como actor dentro del campo de la música en Chile.

Para abordar al Colectivo Enjambre es necesario hacer una observación en cuanto tres ejes teóricos que dan cuenta del espacio social, su forma y su perspectiva.

## **Campo artístico y mundos del arte**

Las perspectivas teóricas de Campo (Bourdieu) y Mundo (Becker) permiten situar al colectivo desde una perspectiva sociológica en cuanto a espacios sociales particulares, desde donde podemos observar el actuar del colectivo.

En primera instancia, introducimos el concepto de campo de la sociología postestructuralista de Pierre Bourdieu. El autor entiende el campo como un espacio de lucha de diversos agentes por los capitales que se juegan dentro de este espacio. En concreto y según nuestro caso de estudio, investigamos el campo del arte, el cual engloba la actividad musical, y posee reglas, prácticas y consideraciones específicas.

Para dar cuenta del concepto de campo y lo que significa, Bourdieu recoge el concepto de Capital de Marx, e identifica en él un reduccionismo economicista lo cual obliga a ampliar su uso a aspectos culturales y sociales. Así el capital para el autor implica no sólo lo económico, sino que también lo social, que se circunscribe en la adscripción a un determinado grupo social (capital social), lo cultural como rasgos informativos (capital cultural) y el capital simbólico, que hace referencia al orden simbólico de una determinada sociedad (Cerón: 2019). Así, para Bourdieu un campo resulta ser un espacio de lucha signado por las relaciones que los agentes sociales construyen dentro y fuera del campo en aras de la posesión, conservación y legitimación de un determinado capital (Bourdieu: 1998) ya que un capital “es un poder respecto de un campo” (Bourdieu: 1990: 283). La teoría de Bourdieu de la cual tomamos el concepto de campo nos habla de espacios sociales asimétricos y desiguales, en donde los sujetos luchan por la apropiación del capital, en base a la posición en función de esos capitales (García Canclini: 1990).

Este concepto de campo implica la consideración de campos autónomos en su funcionamiento, lo que quiere señalar en última instancia que todo campo posee reglas propias que posibilitan distinguirlo de otros campos, como el político, el académico, el económico, entre otros. Para esta investigación interesa lo que Bourdieu llamó el campo del arte, en este campo, la autonomía vendría determinada por el valor de la libertad creativa del artista (Romeu: 2017) en la medida de que su trabajo dentro de este espacio social no está mediado o determinado por intereses ajenos al campo mismo, como puede ser lo económico o lo político. En este campo en particular, el capital que está en juego es el simbólico, el cual se define por bienes no materiales vinculados al prestigio social (Romeu: 2017). Así, lo que prima dentro del campo artístico según el autor es un “interés por el desinterés” (Bourdieu: 1997: 186) lo cual demarca una negación de lo económico.

El uso del concepto de campo para analizar al Colectivo Enjambre es un uso estratégico vinculado con la perspectiva de los estudios culturales, lo cual implica una lectura crítica desde todas las relaciones que estableció el colectivo. Por esta razón, al observar al colectivo dentro del campo, la pregunta por la autonomía no entra en discusión, ya que para abordar a la unidad de análisis lo hacemos desde una mirada que da cuenta del fenómeno vinculado a lo político, lo social y lo económico dentro del contexto chileno. Así, el concepto de campo nos permite acceder al colectivo, dando cuenta de sus capitales, y abordando su quehacer en referencia a otros campos como el político (políticas públicas) y el económico (la industria cultural), sin apelar a la presunta autonomía, sino que dando cuenta de los vínculos y articulaciones que presenta el colectivo dentro del contexto en Chile.

Este concepto de campo, lo contrastamos con la perspectiva de Becker (2008) de Mundos del Arte, la cual es una aproximación al espacio social de producción

y circulación de arte, la cual se caracteriza por la cooperación. Así describe el autor: “en un mundo del arte cohabitan múltiples individuos y es solo por ‘medio de su cooperación’ que la obra de arte que finalmente vemos cobra existencia y perdura” (Becker: 2008: 17). Esta perspectiva se distancia de la conceptualización de campo en cuanto a lugar en disputa o lucha, para ser descrito como un espacio de cooperación. Estas formas de cooperación según el autor, pueden ser efímeras o más o menos rutinarias, que posibilitan la creación de patrones de actividad colectiva, que podemos denominar un mundo de arte (Becker: 2008).

Es en este espacio específico de cooperación que el autor integra el concepto de “convenciones” el cual designa las reglas o normas que siguen los artistas para poder desarrollar sus trabajos. Estas abarcan todas las decisiones que deben tomar los artistas a la hora de producir y hacer circular sus obras, los materiales a utilizar, las abstracciones a usarse para transmitir ideas, forma de combinar materiales, duración, interpretación, etc. (Becker: 2008)

Dentro de este marco interpretativo, comprendemos al colectivo como un espacio habitual de cooperación en música, del cual es necesario identificar las convenciones que posibilitan su funcionamiento en el contexto santiaguino.

Desde estas perspectivas sobre cómo ha sido abordado el espacio social artístico, buscamos observar las características que posibiliten comprender el lugar del colectivo dentro del espacio social, en el entendimiento de este como colaborativo y a la vez un espacio de lucha. Así nos preguntamos ¿qué imaginarios podemos observar que den cuenta de este espacio social?, ¿qué rasgos del colectivo nos permiten hablar de campo y cuáles de mundo?

## **Culturas Juveniles**

Para analizar al Colectivo Enjambre, observamos el tipo de organización la cual está determinado por la formación colectivo, esto implica analizar qué son estos grupos y bajo qué perspectivas han sido estudiados.

Lo primero que se aborda cuando se investiga de colectivos es que ellos están vinculados con la juventud, la que ha sido investigada desde diferentes conceptos: en los estudios culturales anglosajones como subculturas o contracultura (Hall y Jefferson: 2014), desde Latinoamérica con el concepto de culturas juveniles (Reguillo: 2007).

Al analizar este fenómeno, necesariamente se deben observar sus distintos niveles de organización, porque no todos los grupos juveniles se encuentran en un mismo plano: agrupaciones juveniles o cabros de esquina, colectivos juveniles, movimientos juveniles o adscripciones identitarias (Aguilera: 2003). De esta manera, nuestro análisis está basado en su forma de organización y las características que de él se desprenden.

En cuanto a las organizaciones juveniles, diversos autores analizan las diferentes formas de organización desde una mirada política, enmarcando el actuar de estas formaciones que pueden ser entendidas como nuevas formas de entender la política y la democracia (Sandoval, J. y Carvallo, V.: 2017: Pp.141). Estas formas pueden caracterizarse como abiertas, inestables y que pueden parecer anómicas a los ojos de la moralidad establecida (Zarzuri: 2005). Varios autores realizan caracterizaciones de estas organizaciones desde una óptica política y de rasgos, que permiten dar cuenta de ellas como novedad (Reguillo: 2007; Garcés: 2010; Pabón: 2013; Aguilera: 2003).

A modo de ejemplo, Raúl Zarzuri (2005) identifica tres grandes grupos: un primer grupo que expresa su politicidad a través de acciones, intervenciones de tipo cultural y se diferencian por una estética determinada; otro grupo como colectivos políticos autónomos que representan nuevas formas de hacer política consciente. Se trataría de “grupos de afinidad que establecen relaciones cara a cara, horizontales, de participación en la acción, autogestionadas, anticapitalistas y antisistémicos” (Zarzuri: 2005:11); y un tercer grupo como formas tradicionales, jerarquizadas y con pretensión de política electoralista (Zarzuri:2005).

En esta investigación, abordamos al objeto de estudio bajo la perspectiva de las “Culturas Juveniles” desarrollado por Rossana Reguillo (2007) la cual entiende este fenómeno como nuevas formas de entender la sociedad, “como lugares de nuevas síntesis sociopolíticas que están construyendo referentes simbólicos distintos a los del mundo adulto, o bien, usándolos de manera diferente”. (Reguillo 2007; Pp. 65) Este concepto de “Culturas Juveniles” “hace referencia al conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles” (p55).

Desde esta perspectiva se categoriza cierta organización en cuanto al funcionamiento de estas formaciones, partiendo de un grupo sin organicidad, dado por el espacio tiempo (Reguillo: 2007), un colectivo, como reuniones con cierta periodicidad y cuyo sentido está ligado a un proyecto o actividad compartida, “sus miembros pueden o no compartir una adscripción identitaria, cosa que es poco frecuente” (Reguillo: 2007: 54). Así también el movimiento juvenil: “supone la presencia de un conflicto y de un objeto social en disputa que convoca a los actores juveniles en el espacio público de carácter táctico y pueden implicar las alianzas de diversos colectivos o grupos”.

Más allá de clasificar al Colectivo Enjambre, es importante analizar sus imaginarios, articulando su actuar y sus posiciones para identificar los procesos, rasgos o características que permiten enmarcar al colectivo dentro de las “Culturas Juveniles” y de las investigaciones sobre estas. Dentro de esta perspectiva teórica, en el análisis del colectivo se estructuran tres características de estos grupos que son relevantes a la hora de observar a la unidad de análisis, estas son: poder, pluralismo y culturización de la política.

La pregunta sobre el poder dentro de las “culturas juveniles” refiere a una pregunta sobre su propia organización, su orden interno, sus jerarquías, dirigentes, participación. Así, las organizaciones juveniles se caracterizan porque la participación está marcada por la horizontalidad en las relaciones (Garcés: 2010; Pabón: 2013; Aguilera: 2003; Sandoval, J. y Carvallo, V.:2017), en rechazo a las instituciones políticas formales jerárquicas. Estas relaciones horizontales se dan en un entendimiento en que no hay censura, ni jefes, en donde todos sus miembros piensan, deciden y actúan, esto conlleva un rasgo característico de los colectivos en que la participación subordina la representatividad. (Garces: 2010). Esto implica que en los colectivos la participación, la presencialidad es el detonante de las acciones de estos grupos, en el entendimiento del distanciamiento de una democracia representativa hacia una democracia participativa (Aguilera: 2003).

Estas características dan cuenta de una lectura sobre el poder desde un aspecto relacional, en cuanto a la autogestión. Así describe Ángela Garces (2010) a los colectivos, los cuales “no se orientan a la conquista del poder a través de la toma del Estado, puesto que se centran en temáticas más cercanas a la cotidianidad y a las luchas sectoriales, concibiendo al «poder» no como algo que se toma, sino más bien asociándolo a la positiva potencia del trabajo colectivo”. (Garcés: 2010: 70).

Esto implica entender que “los colectivos comprenden el poder en un «hacer juntos», a la «actividad común», al «poder hacer» y, en tal sentido, se distancian del «poder-sobre»”. (Garcés: 2010: 70).

Una segunda característica de las culturas juveniles relevante es el pluralismo, que se posiciona como uno de los imaginarios de esta investigación, y se observa dentro de las organizaciones y acciones llevadas a cabo por actores juveniles. Al contrario de las estructuras políticas tradicionales, los colectivos se enriquecen de las diferencias específicas de los jóvenes, otorgándoles a sus expresiones organizativas un sello de tolerancia y democracia. (Garcés: 2010: 71).

Este pluralismo, Oscar Aguilera (2003) lo aborda desde una perspectiva masiva, en un panorama de heterogeneidad social en donde resaltan los objetivos comunes como consensos en el actuar de estos. Así complementa el autor, una clave en esta lectura es la capacidad demostrada en el movimiento juvenil de lograr articular las particularidades sin que ello signifique unificarlas. (Aguilera: 2003: 12).

Esto nos permite identificar a quienes conformaban el Colectivo Enjambre, buscando características que permitan describirlos, así el pluralismo se observa como un imaginario que da cuenta de las diversas perspectivas que confluyen dentro del colectivo.

La tercera y última característica relevante de las culturas juveniles es que sus organizaciones se caracterizan por su capacidad de articulación en relación a la

cultura, lo que los distancia de las organizaciones que se entienden bajo ideología (Pabón:2013) , ya que centran su actuar en lo cultural (Contreras: 2005) lo que es definido como “culturización de la política” (Reguillo: 2007), esto es que, a través de la música, talleres artísticos, festivales, ferias de la cultura, transmiten mensajes abiertamente políticos (Garcés: 2010), y que se distancian de los conceptos de militancia (Zarzuri: 2005) hacia prácticas basadas en la cultura y el arte.

Este rasgo es relevante a la hora de describir al Colectivo Enjambre, ya que su actuar está definido principalmente por la producción y circulación de eventos en vivo, los cuales poseen características propias que permiten dar cuenta de las particularidades del Colectivo Enjambre.

Estas características nos permiten comprender la participación y acción en estas formas de organización juvenil, lo que posibilita observar e interrogar al Colectivo Enjambre a través de su funcionamiento y las formas y procesos mediante los cuales se consideraban a ellos mismos un colectivo propiamente tal. ¿Es el colectivo Enjambre una formación dentro de las culturas juveniles? ¿Qué imaginarios podemos observar que nos permite enmarcar al Colectivo dentro de este fenómeno?

## **Culturas Populares**

Para abordar lo popular como fenómeno dentro del Colectivo Enjambre debemos dar cuenta de qué entendemos, en el contexto de nuestras sociedades latinoamericanas y desde los estudios culturales, lo que puede ser considerado como popular. Este concepto lo tomamos como una forma de interrogar al Colectivo Enjambre, en la medida en que observamos rasgos que permiten dar cuenta de esta categoría, no como una característica dada, si no como una construcción de procesos que se plasman en resistencias frente a movimientos hegemónicos en las actividades y discursos que confluyen en él.

El concepto de popular ha tenido un desarrollo en el tiempo, lo cual repercute en diferentes usos de éste. Lo popular durante el siglo XIX ha sido visto, principalmente, como oposición entre lo popular y lo culto (García Canclini: 1990: Alabarces: 2020) o dicho en otras palabras entre la alta cultura, lo docto y la baja cultura, el folclore. En la actualidad, esta relación se diluye, en el entendimiento de la irrupción de las industrias culturales y creativas, en que la producción artística y simbólica se articula con el mercado y reubica el arte y el folclore, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes (García Canclini:1990). Así se observa, que la lógica de mercado es la que define el orden simbólico en el arte (García Canclini:1990), y esto se realiza a través de la cultura de masas, la cual ordena y jerarquiza nuestra cultura (Alabarces: 2020), mediante diversos procesos que atraviesan la producción, circulación y consumo en el actuar de sujetos que buscan posicionarse dentro del campo del arte y de la música, específicamente.

Así, entendemos lo popular como un concepto que permite nombrar lo subalterno dentro de las relaciones de poder que se conjugan en los diferentes procesos de producción, circulación y consumo, entendiendo que no se define por una

esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los sectores subalternos (García Canclini: 1990: 18).

Esta subalternidad puede ser observada mediante los procesos que dan cuenta de un espacio antagónico, o alo-hegemónico como lo define Simón Palominos (2011), es decir, un espacio de alteridad a las posiciones de poder, que, si bien no garantiza la efectividad de un proceso contrahegemónico, al menos sí presenta el potencial para ello. Esto permite interpretar lo popular como una posición frente a lecturas de poder, una alteridad que permite situar resistencias a los procesos hegemónicos.

Así, las culturas populares –como práctica y como problema teórico-político– siempre señalan, y continúan haciéndolo, la dimensión en la que se negocia, discute y lucha la posibilidad de una cultura democrática –y por extensión, la posibilidad de una sociedad plena y radicalmente democrática–. (Alabarces: 2020: 25), ya que no existe algo que podamos llamar popular como adjetivo esencialista (Alabarces: 2020: 158), sino que, por medio de un análisis contextual centrado en el campo específico de disputa, que permite articular lo que denominamos como popular en un lugar determinado.

Así lo popular y la música popular para esta investigación es entendido desde el concepto de cultura popular que plantea Alabarces (2008), en el cual lo popular se encuentra en tensión con lo masivo, así este aspecto es una dimensión de la cultura que designa lo subalterno, es un lugar donde mirar e interrogar a nuestras culturas (Alabarces: 2008: 158). Así la:

Cultura de masas y la cultura popular deben leerse en dependencia recíproca, buscando en cada una los rasgos de la otra, en el entendimiento de la idea de que la cultura popular consiste exactamente en la intersección entre la cultura de masas y lo popular, entendiendo esto último como un núcleo de expectativas, deseos, imaginarios y fantasías que nadie oye, sencillamente, porque no tiene voz autónoma. (Alabarces: 2020: 92).

Al hablar de música popular como objeto específico, podemos dar cuenta que existen diversas posiciones desde las cuales se articulan perspectivas que enmarcan los rasgos que definimos como populares, para un análisis del Colectivo Enjambre.

Tomamos la perspectiva de música popular alternativa como un entramado sociocultural que se vincula tanto con la industria discográfica consolidada como con las estrategias de actores independientes que quieren formar parte o actúan a partir del rechazo. (Woodside et al: 2011: 92). Desde esta perspectiva podemos entender la música popular alternativa como espacio que enmarca la industria cultural y quienes operan por fuera de ella y se observa que los músicos se constituyen en posiciones de aceptación a la industria y de rechazo, lo cual posibilita interpretar el actuar del colectivo. Esta definición intentaría articular los procesos hegemónicos, frente a procesos de resistencia para dar cuenta de un lugar de disputa.

Por otro lado, desde la perspectiva de la musicología, Juan Pablo González (2001) hace una conceptualización en base al concepto de música popular urbana el cual identifica como mediatizada, masiva y modernizante:

Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas supra sociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones (González: 2001).

Esta definición, bastante descriptiva de la música popular urbana permite dar cuenta de las dimensiones desde donde se observa un fenómeno cultural: la producción, circulación y consumo, por medio de la descripción de las relaciones de la música como centro de la observación, integrando los rasgos tecnológicos y las comunicaciones, y su relación con la industria cultural.

De esta forma, observamos lo popular en los imaginarios del colectivo a través de la relación de este con la industria cultural, en cuanto a la producción y circulación y perspectivas de aceptación y rechazo a esta, en la cual la simbiosis, planteada por González, no establece una relación binaria en cuanto a la formación Colectivo Enjambre y la industria cultural, sino que posibilita un cuestionamiento en cuanto a las relaciones que se establecen entre estos.

Los rasgos populares que podemos observar en los imaginarios del Colectivo Enjambre se relacionan con una pregunta general sobre el colectivo, por qué se organizan, y desde qué posición se articulan. Sobre esta pregunta emergen dos conceptos propios del campo de la música, músico emergente y músico independiente, como designación de su posición dentro del campo en el contexto santiaguino y temporal de estudio. ¿Qué imaginario podemos hallar en el

Colectivo Enjambre que nos permita dar cuenta de una perspectiva popular? ¿Es lo popular un rasgo del colectivo?

## Capítulo II. METODOLOGÍA

Esta investigación está enmarcada dentro de un paradigma constructivista, el cual implica una posición de “ontología relativista, que asume que las realidades son comprensibles en la forma de construcciones mentales, basadas social y experiencialmente, de naturaleza local y específica, y su forma y contenido depende de los individuos o grupos que las sostienen” (Guba y Lincoln: 2002: 128). Esto busca comprender el comportamiento humano en referencia a los significados y propósitos que los actores humanos le proporcionan a sus actividades (Guba y Lincoln: 2002: 128).

De esta forma, la realidad es construida por los sujetos los cuales dotan de sentido y significados su actuar en el mundo. Desde esta perspectiva el investigador no puede desprenderse de la realidad que observa y sus hallazgos son creados en la medida que desarrolla la investigación (Guba y Lincoln: 2002), esto plantea una posición epistemológica en la cual el investigador y el fenómeno investigado se relacionan en un proceso interpretativo y de reconstrucción de la realidad.

El paradigma constructivista se vincula directamente con una metodología cualitativa, la cual considera que “las personas, las instituciones y las interacciones están implicadas en la producción de realidades en las que viven o se producen, y que estas tareas de producción se basan en procesos de creación de significados”. (Flick: 2015) Así, la perspectiva cualitativa busca reconstruir el mundo “desde el interior” analizando las experiencias de los individuos o grupos, las interacciones y comunicaciones, y los documentos o huellas de las experiencias o interacciones (Flick:2015), buscando así los significados de los eventos que tienen lugar en la vida cotidiana de las personas, en donde el contexto adquiere suma relevancia. Para esta investigación, estos significados

vienen definidos por la pregunta sobre los imaginarios sociales que posibilitaron la creación y funcionamiento del Colectivo Enjambre.

El alcance de esta investigación es descriptivo, el cual busca especificar las propiedades, las características, de personas o grupos de personas, lo cual es útil para mostrar las dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación (Hernández et al: 2010). Este alcance descriptivo permite vincularlo con el diseño de investigación que es el estudio de caso. Sergio Díaz de Salas (2011) define el estudio de caso como intrínsecamente descriptivo, debido a que está fundamentado en profundidad y distintas fuentes de información, y se puede identificar en su diacronía en cuanto a sus antecedentes, y en su sincronía por las relaciones que establece. (Díaz de Salas et al: 2011)

Es en este sentido que estamos hablando de una unidad que tiene un funcionamiento específico al interior de un sistema determinado, así entonces es la expresión de una entidad que es objeto de indagación y por este motivo se denomina como un caso. (Díaz de Salas et al: 2011).

De esta forma se presenta al Colectivo Enjambre como una unidad de análisis de estudio de caso, lo cual posibilita un análisis de su producción, circulación y articulación dentro del campo de la música en Santiago de Chile durante los años 2012-2018.

El estudio de caso parte del supuesto de que es posible conocer un fenómeno estudiado partiendo por la explicación intensiva de la unidad de análisis, donde el potencial heurístico está centrado en la relación entre el problema de

investigación y la unidad de análisis, lo que posibilita la descripción, explicación y comprensión del sujeto/objeto de estudio (Díaz de Salas et al: 2011). Es importante en el estudio de caso separar el fenómeno del caso a investigar. De esta manera, el caso a investigar, la unidad de análisis, es el Colectivo Enjambre, y el fenómeno sus imaginarios, los cuales observamos, describimos y analizamos, apoyados por las teorías de las culturas juveniles, cultura popular, mundos del arte y campo artístico como marcos interpretativos.

Por otro lado, abordar al Colectivo Enjambre como estudio de caso, posibilita incluir una gran variedad de fuentes de información que dan cuenta de todo lo realizado por este grupo. Para esta investigación se utilizaron varias técnicas de muestreo, que poseen sus propios criterios de inclusión y exclusión. Se seleccionó una muestra de casos-tipo, la cual refiere al objetivo de la muestra en relación con la profundidad y riqueza de la información (Hernández et al: 2010). Esta muestra está compuesta por siete participantes del Colectivo durante los años 2012-2018. En segunda instancia, entre los registros web, se desprenden tres formas: a) registros de prensa del Colectivo; b) registros en plataformas web del Colectivo; c) registros facilitados por entrevistados del Colectivo.

Como fuentes primarias de información se cuenta con entrevistas no estructuradas o abiertas, entendida como entrevistas desarrolladas por una guía general de contenido flexible (Hernández et al: 2010) a participantes del colectivo, contactados mediante el método de bola de nieve, el cual hace referencia a que los entrevistados fueron recomendando informantes para ser incluidos a la muestra (Hernández et al: 2010). Como fuentes secundarias de información se crearon tres registros, con sus particularidades propias los cuales fueron contruidos en base a la extracción de información de diversas fuentes:

a) Registro de información y documentos del Colectivo, el cual se construyó en base a los registros en las siguientes páginas web y plataformas:

- [www.facebook.com](http://www.facebook.com)
- [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
- <https://afichesdecarretes.wordpress.com>
- [www.blogspot.com](http://www.blogspot.com)
- <https://twitter.com>
- Medios de Comunicación Digitales
- Registros compartidos por participantes del Colectivo.

En este registro se incorpora todo material pesquisado que da cuenta del Colectivo Enjambre, desde el año de su fundación el 2012 hasta el año 2019. En él están incluidos todos los registros que mencionan al Colectivo Enjambre, tenga el logo del Colectivo Enjambre, o haya sido facilitado por participantes del Colectivo Enjambre.

b) Base de datos de bandas y artistas del Colectivo, el cual incorpora a los grupos y artistas que participaron del Colectivo Enjambre, basando su inclusión por medio de su participación en los compilados del colectivo (2013), y la participación en el “Escenario Enjambre” desde los años 2012-2016. Esta base de datos se compone de 108 artistas y tiene las siguientes variables cualitativas: Nombre artista o banda; estilo o género; tipo de formación (banda, solista); año de formación; registro de producciones: nombre del disco; año de publicación: publicación independiente (autogestionada) o sello del registro.

Esta base se construyó por medio de información extraída de las siguientes plataformas digitales:

- [www.portaldisc.cl](http://www.portaldisc.cl)
- [www.bandcamp.com](http://www.bandcamp.com)
- [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)
- [www.soundcloud.com](http://www.soundcloud.com)

Esta variedad de fuentes de información permite reconstruir los imaginarios del colectivo desde diferentes perspectivas, anclando los relatos de los participantes con acciones concretas del colectivo, como afirma Hernández (2010) el análisis de los datos cualitativos es siempre contextual, e implica analizar cada conjunto de datos en su relación con las demás.

Las fuentes primarias de información fueron: dos entrevistas realizadas a los fundadores del colectivo; una entrevista a un dirigente del colectivo; y cuatro entrevistas a participantes del colectivo.

Como fuentes secundarias de información se tienen dos tipos de registros:

1- Material del Colectivo Enjambre, que se pudo pesquisar y fue organizado en base a su año de registro:

- Fechas previas a la existencia del Colectivo Enjambre 2011-2012: folletos de eventos en los que participaban bandas del colectivo, previo a su fundación.
- Eventos Organizados por el Colectivo 2012 - 2019: folletos de eventos del Colectivo.
- Eventos en que se nombra al Colectivo en el afiche 2012-2019: folletos que incluye la gráfica del Colectivo.

- Actividades Colectivo Enjambre y Comunicados. 2012-2019: comunicados emitidos por el colectivo en sus plataformas; documentos propios del colectivo facilitados por miembros; actas de reuniones facilitadas por miembros del colectivo; columnas escritas por participantes del colectivo en el marco del Colectivo Enjambre; registros visuales de la participación en la feria PULSAR 2014; registros visuales de los talleres impartidos por el Colectivo Enjambre el año 2016.
- Menciones en prensa 2012-2019: registros de prensa en que se menciona al Colectivo Enjambre; entrevistas realizadas a miembros del colectivo y tienen como finalidad dar cuenta de éste.

2- Base de datos de bandas participantes del Colectivo Enjambre 2012-2019.

De esta manera, como técnicas de análisis de la información se utilizaron dos métodos, la fenomenología y el análisis documental. En cuanto a la fenomenología, se analizaron las entrevistas y los documentos escritos como: actas y columnas escritas por participantes del colectivo. Esto nos facilita adentrarnos a la experiencia subjetiva de los individuos, debido a un interés en “la comprensión de la acción social, partiendo del sentido que el actor le asigna a ésta” (García: 2008: 39). Esto permitirá identificar en el material de análisis los conceptos, palabras, perspectivas que existieron dentro del Colectivo Enjambre en sus años de estudio, que posibilita analizar el sentido que le otorgaban sus participantes al grupo, lo que nos da cuenta los imaginarios que circunscriben al Colectivo Enjambre.

Para el análisis de las entrevistas, éstas se trabajarán de forma anónima. Las columnas de opinión se presentarán dando cuenta de sus autores, entendiendo que estos comunicados eran públicos. Por último, los nombres utilizados son parte de los relatos de los entrevistados para identificar principalmente los liderazgos que tuvieron cabida en el desarrollo de la colectividad.

En cuanto al análisis documental, se construyeron los archivos mencionados anteriormente, los que serán tratados de forma analítica en cuanto a la información que contienen, esto permite aproximarse de cierta forma a lo que el colectivo realizó. Este tipo de análisis obliga a dar cuenta de que esta información fue producida por participantes del Colectivo Enjambre como método informativo para sus audiencias y con el propósito de informar sus acciones. Las dos bases documentales son: registros gráficos de la publicidad web de los shows, que da cuenta de los eventos que realizó el colectivo como organización; y registros de publicidad web de shows en vivo, en los que aparece el logo del Colectivo Enjambre en la gráfica, lo que nos permite observar la magnitud del colectivo en cuanto articulador de una escena en vivo; la base de datos de bandas del colectivo 2013 - 2016 nos permite observar los tipos de bandas y artistas que participaban del Colectivo Enjambre, en su estilo, su calidad de independiente y/o emergente y otras categorías.

## **Análisis**

Para abordar el fenómeno de estudio en su complejidad, realizamos cortes temporales que nos permiten situar a la unidad de análisis en su tránsito dentro del campo de la música en el contexto santiaguino, así como afirma un entrevistado “el enjambre era tan grande, como que hubo muchas épocas” (Entrevista: Anexo 6: 212). Esto explica los diferentes capítulos que tiene el análisis del objeto de estudio. 1) emergencia, como momento inicial, 2) los primeros años; 3) la pregunta por el colectivo; 4) de colectivo al equipo de trabajo.

Tanto los relatos de los entrevistados, los materiales recopilados, y los registros pesquisados dan cuenta de diferentes procesos por los que atravesó el colectivo en su desarrollo, durante los años de investigación y van configurando los imaginarios como fenómeno de investigación.

### **Capítulo III: El Enjambre en contexto.**

Al reconstruir los imaginarios del Colectivo Enjambre debemos dar cuenta del contexto en el cual la organización se articuló y desarrolló, esto implica narrar las condiciones sociales, políticas y culturales de Chile durante las últimas décadas que envuelven la emergencia y el desarrollo de la colectividad.

Para esto, centramos el análisis desde los procesos políticos y sociales que marcan los gobiernos democráticos de los años 90 en adelante, esto, desde tres puntos: la emergencia de las culturas juveniles y el rol de la juventud como actor social en especial durante la década del 2000-2010; el desarrollo de las políticas culturales de los gobiernos democráticos, lo cual da cuenta de las condiciones de los músicos en el país durante los años de investigación; la configuración de un campo de la música en Chile, el cual presenta una transformación en sus formas de producción y circulación durante la década del 2000 lo que repercute en un auge de actores en el campo en los años de investigación (2012-2019).

## **Situación político-cultural de la juventud**

Con la vuelta a la democracia en los años 90, que puso fin a la dictadura cívico-militar que duró por diecisiete años, se instaló una serie de gobiernos democráticos llamados Concertación de Partidos por la Democracia, quienes gobernaron desde el 1990 al 2010, año en que la derecha vuelve al poder en el país. Estos gobiernos democráticos profundizaron el modelo neoliberal de mercado instaurado por la dictadura cívico-militar, en el cual el rol del estado queda reducido a políticas de subsidio, frente a la mercantilización de diversos ámbitos de la sociedad como salud, pensiones, cultura, vivienda, educación, entre otros.

La juventud en Chile siempre ha estado ligada a movimientos y reivindicaciones políticas, como los movimientos universitarios de los años 40's y 50's, la lucha por la democratización en los 60's y 70's que tuvo su término en el golpe militar del año 1973, y la juventud de los 80's que luchó por la vuelta a la democracia. Es en el contexto democrático en que la juventud de los 90's comienza a ser estudiada como fenómeno con sus propias particularidades. El ministro de cultura José Weinstein (2000-2006) titulaba en 1991 un artículo sobre juventud "Jóvenes de los '90: ¿inmorales, incultos, apolíticos, o nuevos ciudadanos?" en el cual daba cuenta de este nuevo sujeto sobre el cual la sociedad y los medios de comunicación generaban imágenes estereotipadas de un fenómeno emergente (Zarzuri: 2005). A diferencia de las juventudes de décadas anteriores, más politizadas por medio de instituciones y organizaciones ligadas al mundo político institucional, en los 90's emergen en Chile lo que Reguillo (2007) denomina las "Culturas Juveniles" con sus propias formas de entender lo político y la democracia.

Este nuevo sujeto juvenil, debe ser entendido como una multiplicidad de actores, no como una juventud, sino que de una pluralidad de jóvenes y culturas (Contreras et al.: 2005) de la cual uno de sus rasgos principales es el bajo interés en la política, marcado por la baja participación electoral, y por la deslegitimación de las instituciones políticas, representado por los bajos niveles de confianza en las instituciones políticas (Zarzuri: 2005). Como rasgo distintivo, la juventud de los años 90's en adelante, es la desconfianza que tienen estos jóvenes del sistema político en general (Sandoval, J. y Carvallo, V.: 2017).

Estos actores juveniles en el contexto chileno, durante la década del 2000, en específico el año 2006, logran generar un movimiento social por la educación, con reivindicaciones concretas en materia de presupuesto educacional, demandas por un cambio institucional, y una aspiración a un cambio social (Garretón: 2006) el cual logró establecer sus demandas a nivel nacional y la aceptación generalizada de la sociedad chilena. Este movimiento estudiantil se denominó *revolución pingüina* y fue impulsado principalmente por estudiantes secundarios, durante el primer gobierno de la primera presidenta mujer, Michelle Bachelet (2006-2010), quien logró encauzar estas reivindicaciones por medio de mejoras en el sistema educacional y procesar el malestar en una discusión política para los cambios más profundos.

Durante el año 2011, este movimiento se rearticula bajo el primer gobierno de derecha desde la vuelta a la democracia, en el mandato del presidente Sebastián Piñera (2010-2014). Esta nueva emergencia del movimiento consolida el proceso de movilización estudiantil que se daba en el país durante los años previos, y constituyen una serie de hitos históricos que vienen a representar la explosión de una crítica social que deja de ser episódica y puramente convencional, para transformarse en procesos radicales, en un inédito movimiento social

protagonizado por los estudiantes y que se ha proyectado en el tiempo (Kirby: 2016).

Este movimiento social estudiantil es considerado por Alberto Mayol (2012) como el principal movimiento social que ha conocido Chile durante sus últimos cuarenta años, el cual presenta rasgos que se enfrentan a una dinámica social de cuarenta años de despolitización y concentración del poder (1973-2011), por primera vez después de la dictadura cívico-militar y los gobiernos concertacionistas, en los que se observa, según el autor, un proceso de politización desde la ciudadanía y la deliberación. Este movimiento de politización se caracteriza como “el proceso por el cual se validan e integran el disenso, el conflicto y los intereses de toda la población de una sociedad en contraposición con la despolitización como ejercicio de poder y no de política” (Mayol: 2012: 13).

Es en este contexto de politización de la juventud y su protagonismo como sujeto social, que marca el contexto sociopolítico del país. Así, es posible señalar que “esta juventud se plantea como indicios de una generación que lentamente empieza a dejar atrás el legado político-cultural del Chile postdictatorial” (Sandoval, J. y Carvallo, V.: 2017: 154).

Estos movimientos, impregnados por nuevas formas de participación dadas por la juventud, han logrado impactar a nivel social, realzando la perspectiva política y democrática en la cual se reclama participación y una crítica al modelo neoliberal de mercado.

Esta posición da pie para hablar del ámbito cultural en el país, cómo se ha articulado desde los años 90's hasta los años vistos en esta investigación, tiempo en que se comenzó a conformar una política pública para la cultura.

## **Política cultural en Chile de los años 90's en adelante**

La política cultural de Chile durante los años 90's según Manuel Garretón (2004) se caracterizó por un déficit marcado por una ausencia de institucionalidad, en el que ha primado una visión tímida del rol del estado, bajo un marco general de una economía que privilegia mecanismos de mercado (Garretón: 2004). Así, continúa el autor, las políticas culturales de los gobiernos democráticos posteriores al 90, han sido menos dirigidas al sustrato cultural que a las actividades propiamente culturales (Garretón: 2004: 93). Este rol tímido del estado y su foco a las actividades culturales se ha configurado bajo el concepto de subsidiariedad, el cual se despliega mediante fondos concursables.

Así los gobiernos de la concertación han construido una institucionalidad para la cultura, en donde destaca el año 2003 la formación del CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), luego durante el año 2004, bajo el alero del CNCA, nace el Consejo del Fomento a la Música. Este organismo se desarrolló poniendo énfasis en la producción y se dedicó durante un largo tiempo a administrar sólo fondos concursables (Karmy; 2014). Es durante el año 2018 que dicho consejo se transforma en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En el contexto local de debilidad organizacional, matizado por el modelo neoliberal, la principal organización dentro del campo de la música es la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), organismo de derecho privado, fundado en 1987 al alero de la Universidad de Chile, y que logra independencia en 1992. La SCD es la primera organización de este tipo en el país, estableciendo los derechos de autor para los cantautores nacionales. Esta institucionalidad representa un eslabón necesario para la industria de la música en Chile:

Corresponde con la apertura de canales de participación ciudadana que caracterizaría los primeros años del período de democracias formales, así como también supone la instrumentalización de los principios del Estado Subsidiario instalados en el período autoritario, en la medida que responde a un rol de mayor relevancia otorgado a la participación de privados en la administración de la economía de la cultura. (SCD: 2019: 8).

Este organismo, que no es un gremio, muchas veces opera como tal en cuanto a ser un paraguas de protección de sus afiliados, así como también la instancia de representación del campo frente al Estado (Karmy et al.: 2014).

Es dentro de este marco legal y discusión pública que observamos la precariedad de las condiciones laborales de los músicos chilenos, según da cuenta Eileen Karmy (2014) señalando que es “fundamental fijar la mirada en las políticas públicas a la hora de analizar la posición que ocupa la música en una determinada sociedad y, principalmente, a la hora de indagar en las condiciones sociales en las que se encuentran sus trabajadores”. (Karmy et al.: 2014: 30). Es en este contexto que las condiciones sociales bajo las cuales se realizan las actividades artísticas revelan un alto porcentaje de informalidad y desprotección (Galea: 2016).

Así se observa que los artistas en Chile trabajan bajo tres principales modalidades, a) prestación de servicios bajo una relación de dependencia, sea bajo modalidad indefinida, por trabajo o definida; b) trabajo independiente o por cuenta propia ; c) autogestión colectiva del trabajo artístico (Galea: 2016), siendo esta última de nuestro interés por el objeto de estudio, esta modalidad de trabajo representa una forma difusa por carecer de marco jurídico, las cuales presentan

diversas formas como empresas, cooperativas o asociaciones sin fines de lucro (Galea: 2016).

Según un estudio realizado por la Universidad de Santiago de Chile (USACH), el 19% de los músicos participa en un sindicato o gremio artístico; un 33,8% es miembro de alguna agrupación o colectivo artístico; y un 38,9% no participa en ninguna organización (FEP USACH, 2012: Visto en Karmy et al.: 2014). A su vez, según Proyecto Trama (2014) los músicos, a diferencia de otras disciplinas artísticas, presentan mayor asociatividad en sociedades de derechos de autor a diferencia de otras disciplinas, pero son los que menos participan en asociaciones de gremios y/o sindicatos. Por último, los músicos presentan un alto nivel de asociatividad en agrupaciones técnico-artísticas, solo superados por las artes escénicas. Así concluye Karmy (2014):

En general los artistas participan más en organizaciones y asociaciones que el general de los chilenos (Negrón et. al., 2010), y dentro de los artistas, son los músicos los que más lo hacen (CNCA, 2004: 107). Sin embargo, esto contrasta con una fuerte debilidad organizacional y asociativa entre los trabajadores de la música. (Karmy et al.: 2014: 19)

A nivel sindical, este tipo de organizaciones en el país no cuentan con apoyo estatal y deben ser financiadas directamente por lo músicos, lo que repercute en una situación de precariedad laboral y baja representatividad a nivel de organización, lo que impacta en las fuentes de financiamiento y la escasa capacidad de interpelación a las autoridades públicas (Karmy et al.: 2014).

Es importante mencionar que durante los años de investigación se discuten dos leyes en las que participa activamente el Colectivo Enjambre, una es la ley del 20% de música chilena en las radioemisoras del año 2015, y la Política Nacional para el Campo de la Música 2017-2022, durante el año 2016. Estos hitos dan cuenta de un cierto interés de la política pública hacia la música chilena, y relevan el diagnóstico sobre el cual se sostiene esta:

El campo de la música en Chile ha crecido durante los últimos años. Se trata de una industria en expansión, que ha experimentado el mayor nivel de crecimiento de todos los sectores que conforman la economía creativa... Sin embargo, este proceso no se encuentra exento de falencias estructurales que impiden que hablemos de un sector equitativamente prolífico y sustentable (Política Nacional para el Campo de la Música. 2017-2022).

Ahora, es necesario dar cuenta del propio campo de la música en cuanto a su composición en el país durante los últimos años, lo que ha configurado una industria de la música, con sus procesos propios y particulares, en los cuales la juventud ha tenido un papel central.

## La música y sus transformaciones 1990-2012

La praxis musical en Chile está permeada por fenómenos tanto globales como locales. Desde el punto de vista global, podemos dar cuenta del impacto de la digitalización en el entendimiento de una sociedad mediatizada (Valdettaro; 2007) e hiperconectada (Igarza; 2009). Las nuevas tecnologías han irrumpido fuertemente en el campo de la música, este se caracteriza por ser uno de los más afectados tanto a niveles de producción, circulación y consumo (Arriagada et al.: 2016). Tanto hacer música, difundir música y consumir música, desde los años 90's en adelante ha sufrido una serie de transformaciones posibilitadas por las nuevas tecnologías, interfaces, y plataformas, que permiten simplificar los procesos de producción, multiplicar los canales de circulación y expandir el consumo, sin embargo, esto está mediado por el contexto y la realidad del campo de la música en el país.

Durante la década de los 90's, con la vuelta a la democracia, se comienza a configurar en Chile una industria de la música, con la puesta en marcha de la SCD (Sociedad Chilena de Derechos de Autor) el año 1992 y con el arribo al país de los grandes sellos internacionales EMI, BMG y Warner, quienes invierten en artistas locales y fomentan una industria emergente. Al mismo tiempo, este proceso está aparejado con la emergencia de las juventudes como actor social que se diferencia de décadas anteriores. Así describe Javiera Tapia y Daniel Hernández (2017) la irrupción de la música como industria:

Coincide con la explosión de la juventud como un valor durante esos años, con el éxito del programa como *Extra Jóvenes*, la radio *Rock and Pop*, dominando el dial o la aparición de su señal televisiva, suplementos de diario como *Zona de Contacto*, la mayor exposición a la cultura *MTV* con el lanzamiento de su señal para

Latinoamérica que para finales del '93, y la local *Vía X* en '95, permeando nuevas estéticas. (Tapia y Hernández: 2017: 107).

Esto configuró una industria de la música chilena, la cual emergió con fuerza, dotando al país de diversas bandas, producciones e instancias de circulación en la cual confluye nueva música desarrollada principalmente por jóvenes de esa época que eran apoyados por transnacionales para concretar sus proyectos artísticos.

Este auge no duró mucho tiempo, y tiene término a inicios de la década del 2000, debido a diversos factores, como la crisis asiática y la digitalización. Así afirma Tapia y Hernández:

En el 2000 la cosa cambia definitivamente. La aparición de Internet como herramienta crucial y la fusión de dos gigantes históricos como Emi y Warner, indica que en la industria discográfica están ocurriendo los mayores movimientos desde su creación... En marzo del 2001, Óscar Sayavedra anuncia el cierre de desarrollo de músicos chilenos en BMG. (Tapia y Hernández: 2017: 109).

Es durante esta década, que las transnacionales que operaban en el país comienzan a abandonar la inversión en artistas locales y limitan sus operaciones a la promoción de catálogos de artistas internacionales. (Karmy et al.: 2014: 8). Esto permitió un desarrollo del campo, ya no a través de grandes sellos transnacionales, sino que por medio del trabajo de actores dentro del campo que se articulaban desde la autogestión y la independencia. Lo anterior dio paso a que en la década del 2010 sean los sellos independientes locales quienes lideran

la producción y distribución de música en el país (Arriagada et al: 2016). En este proceso de transformación de la industria de la música, pueden observarse fenómenos dispares en cuanto a circulación y producción musical en el país. Según describe David Ponce (2019) durante toda la década pasada (2000) el declive de los grandes sellos tuvo como contrapartida el aumento en la creación y producción musical chilena. (Ponce: 2019: 48: SCD: 2019).

Aun cuando la producción de música aumentó, en relación a la circulación el tema no es tan alentador, ya que los independientes intentaron suplir la falta de inversión, pero con una reducida capacidad para difundir a sus músicos en los medios de comunicación masivos, o para instalarlos en los grandes escenarios que se reservan a los artistas extranjeros (Solis: 2010: 4-5, visto en Karmy et al.: 2014: 8). Podemos observar, que para el 2014 y las décadas anteriores también cuenta esto, las radios nacionales difunden principalmente música extranjera, aquella que es prioritaria para los sellos multinacionales, ocupando más de un 90% de las emisiones (Karmy et al.: 2014: 8).

Este ordenamiento del campo en relación a procesos de producción y circulación, debido a la salida de las transnacionales del país, influyó también en la composición del campo en cuanto a actores y empresas que pertenecen a la industria de la música. Así IMI Chile, organización de música independiente de forma global y con sede en Chile da cuenta que la característica fundamental de la Industria de la música chilena:

Es la notoria fragmentación del mercado, que experimentó un explosivo crecimiento del 536% en el número de empresas y un 96% en el de sellos discográficos entre 2012 y 2015. De modo

consistente, OPC (2016) sostiene que un 82,5% de los agentes del sector en Chile son microempresas. (IMI: 2018: 14).

Si bien estos procesos no fueron inmediatos, ni de un momento para otro, es importante mencionar que a medida de que se configuraba el campo, y la música chilena alcanzaba notoriedad, aun cuando corría en desventaja a niveles de producción y circulación con la música internacional, durante la década del 2000 se observa una generación de músicos que logra posicionar sus producciones y alcanzar notoriedad, posibilitando las condiciones para que la década del 2010, lo que incluye los años de estudio, se diera un fuerte boom en la música nacional, dado por el pop chileno; la expansión de actores y empresas en el campo; y el interés público por la producción y circulación nacional musical, por medio de las leyes del 20% de música chilena en las radios en el año 2015 y la Política para el Campo de la música 2017-2022, en el año 2016.

Dentro de este nuevo panorama musical chileno, es que se reconocen nuevas formas de producción y circulación de la música en el país. Siguiendo estas ideas Ponce (2019) en una publicación dedicada a los *30 años de la industria de la música (1988-2018)* elaborado por la SCD, señala el contexto de emergencia del Colectivo Enjambre, dentro de este nuevo panorama de funcionamiento del campo.

Entre los patrones más recientes en el panorama discográfico figura la tendencia a dejar atrás la edición de discos por medio de un sello. Desde la primera década de este siglo han tomado cuerpo nuevas formas de asociatividad entre músicos autogestionados que han modificado la concepción de un sello disquero para ampliar hacia otros diversos giros complementarios: ... Así funciona Colectivo

Enjambre, una agrupación de músicos que, en lugar de privilegiar el financiamiento de grabaciones, actúa como una cooperativa donde los socios comparten recursos y herramientas para la promoción, difusión y presentaciones en vivo de sus trabajos. (Ponce: 2019: 52: SCD: 2019).

## **Capítulo V. Emergencia. Asociatividad, Cooperación y Pluralismo.**

En este quinto capítulo analizamos la propuesta organizativa y de acción que presentaba el Colectivo Enjambre en su inicio. Para esto reconstruimos los imaginarios en cuanto a perspectivas de pasado y futuro (Morales: 2021) que posibilitan observar al colectivo dentro del contexto santiaguino en el año 2012. Esto permite observar a los imaginarios en tanto actúan como esquemas interpretativos (Cegarra: 2012; Baczko: 1991) del contexto en el cual se desarrollan.

Al cuestionar al Colectivo Enjambre en su articulación en el momento de su creación, podemos observar que era una escena que giraba alrededor de ciertos locales dentro del circuito santiaguino de esos años, en los cuales se mezclaban amistades, y una motivación conjunta a hacer música, pero que no responde a un género musical específico. Esto lo podemos observar en los afiches previos a la fundación del colectivo (Registro: Anexo 21: 284) los cuales dan cuenta de varios eventos en vivo en que participan bandas del colectivo antes de su articulación. Como afirma uno de los fundadores en una nota de prensa en el medio Biobío dos meses después de la fundación: “Está es una red de bandas que se junta para darle un cuerpo a la escena independiente, más allá de un estilo” (Prensa: Anexo 17.1: 268).

Los circuitos que frecuentaban las bandas, que formarán y/o participarán del Colectivo Enjambre en su inicio, no eran sólo espacios establecidos, sino que también circuitos alternativos muy vinculados con movimientos sociales, según da cuenta un entrevistado en cuanto a la circulación de artistas en las tomas del movimiento estudiantil.

Y también fuimos a la Chile<sup>1</sup> a tocar, a las tomas, y bueno yo me acuerdo que el Doctor Pez\* andaba tocando en las tomas, y los Reyes, Príncipes y Populachos\* también los vimos ahí. Me acuerdo los inicios de la Moral Distraída\* también en la toma. Sí, yo creo que hay un vínculo. Pero también porque somos participantes de ese mismo flujo (Entrevista: Anexo 6: 213)

Por otro lado, también se observan circuitos emergentes como el mismo festival *Woodstaco*, principal evento en el que participa el Colectivo Enjambre, que antes de generar el vínculo de producción del *Escenario Enjambre* en el festival, ya existían artistas que habían tocado dentro de este en sus primeros años, como la banda Fósil, de uno de los entrevistados.

Desde este circuito, el Colectivo Enjambre se funda en junio del año 2012 en el subterráneo de *La Tienda Nacional*, espacio dedicado a la comercialización y distribución de producciones musicales chilenas exclusivamente, fundado en junio del año 2011, lo que evidencia un momento especial para la música en el país.

En este momento inicial, podemos observar al colectivo por medio del Documento Fundacional (Documento: Anexo 8: 232), que da cuenta de un diagnóstico con respecto al campo de la música en Chile y las transformaciones que este ha sufrido por procesos internos y globales. En él, se reconocen las transformaciones democráticas en el país desde los años 90 's en adelante, el

---

<sup>1</sup> Nombre coloquial con que se conoce a la Universidad de Chile.

\*Bandas del Colectivo Enjambre.

impacto de las nuevas tecnologías que han permitido un aumento de las producciones y su calidad, y reconocen también, el auge que ha tenido la música chilena durante esos años.

Hace no más de 10 años, la música chilena comenzó a experimentar un auge sin precedentes en su historia. La descompresión cultural producto de la recuperación de las libertades de expresión ante el retorno de la democracia en nuestro país, sumado a la creciente revolución informática del fenómeno de internet y la mejora en el acceso a nuevas tecnologías, ha provocado un explosivo aumento en la cantidad y calidad de los proyectos musicales, sobre todo, en las nuevas generaciones de músicos. (Documento: Anexo 8: 232).

Dentro de este diagnóstico, se daba cuenta del auge en la música chilena en cuanto a actores del campo, lo que se evidencia en el texto fundacional y en el relato de uno de los fundadores del colectivo, que describe el momento en el cual comienza a transformarse el espacio artístico de la música:

Lo que ha pasado en estos 15 años yo creo que, en 30, 40, 50 años más se va a buscar, se va a mirar hacia atrás y se va a buscar en estos años, que fue lo que pasó, que algo cambió. Explotó... Pero esa explosión habla de un deseo incontrolable de poder manifestarse artísticamente a través de la música. (Entrevista: Anexo 7: 229)

Este diagnóstico da cuenta de un entendimiento del lugar en que se situaban dentro de los procesos culturales propios de la música en el país durante los años de estudio, el cual pasaba por un auge de músicos y actores. Los fundadores del colectivo Martín Canessa y Keko Hermosilla, eran profesionales formados en la carrera de Ingeniería Comercial, quienes también participaban de la escena musical por medio de las agrupaciones *Jibarito* y *La Renoleta* respectivamente. Esta posición es el lugar donde se inicia el diagnóstico y la idea de colectivo. Uno de ellos nos narra la perspectiva desde donde él fue instruido profesionalmente y cómo desde ahí nace la idea de la formación:

Obviamente hay herramientas de gestión, que yo las asocio más en la etapa que estudié comercial y salí por economía y políticas públicas, y en ese magister, fue donde más he agarrado herramientas de proyectos de esta naturaleza, que no tienen esa visión empresarial... Si no que tiene más una volada más de política pública, de generar condiciones, como de buscar soluciones para al final, de un grupo de la sociedad que está super desprotegido, super a medias (Entrevista: Anexo 7: 225)

De esta forma, podemos observar que el diagnóstico y la posición de inicio del colectivo viene de un capital cultural dado por la perspectiva profesional de sus fundadores, y también por un entendimiento del contexto cultural del país en cuanto a la producción artística musical. Por otro lado, damos cuenta de un capital social en tanto a capacidad de articular una escena bajo el colectivo, lo cual se detalla más adelante.

## Cooperación

Este diagnóstico dado por el contexto local permite a los fundadores proponer una forma de organizarse, una respuesta para dar cuenta de su actuar dentro de este espacio de producción artística, estableciendo, como denominan los entrevistados, un nuevo paradigma:

Entonces, se configuró la industria, porque los músicos que empezaron a emerger ya no tenían que competir. Porque no tenían un lugar que alcanzar. No había nadie seleccionando a la nueva promesa de la música chilena, ¿no? Entonces, pareciera que antiguamente la única forma de subsistir en la música era compitiendo, para poder ser seleccionado. Ahora en el nuevo paradigma, en la nueva industria, nueva forma de cómo se ha ido reconfigurando, pareciera que la única forma de subsistir es cooperar. (Entrevista: Anexo 7: 218).

Así el Colectivo Enjambre aparece en la escena santiaguina como una propuesta basada en la cooperación para forjar el nuevo paradigma en la industria, ya no basado en la competencia, sino en la acción colaborativa. La cooperación aparece como propuesta de acción para desarrollar los proyectos musicales dentro de la escena, por medio de la acción conjunta.

Esta idea de cooperación es descrita por Becker en cuanto un rasgo propio de los mundos del arte:

Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra

siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (Becker: 2008: 17)

El colectivo plantea una operatividad en base a esta particularidad de la actividad artística, lo que se puede entender como patrones de actividad colectiva, los que iremos describiendo en los próximos capítulos.

En este momento inicial, la cooperación se operacionaliza en las acciones descritas en el documento Convenio de Incorporación (Documento: Anexo 9: 237). A grandes rasgos, se plantean acciones de difusión, tanto del colectivo para los músicos, como de los músicos para el colectivo; de contribuir a una base de datos de datos de músicos, espacios de circulación en vivo, prensa y otros actores relacionados; el convenio también aseguraba acceso gratuito a todos los músicos del colectivo para los eventos de este, como a otros eventos de músicos asociados; acceso a los beneficios logrados por el colectivo; y por último, la participación gratuita de al menos un evento para recaudar fondos.

Este convenio aseguraba ciertas acciones con las que se comprometían los músicos que adherían al colectivo y tenía una validez en cuanto a “los dictámenes de la conciencia” (Documento: Anexo 9: 238), lo que formula un vínculo voluntario y no institucionalizado de forma legal, y en el cual no había intercambio monetario, ni cuota de incorporación.

Así la cooperación al inicio, opera desde una perspectiva alejada de toda institucionalidad, circunscrita a la perspectiva de los colectivos juveniles, los

cuales son formaciones que se distancian de las estructuras formales y se plantean por fuera de términos legales. Por otro lado, esta cooperación, no contempla una relación monetaria, ni tampoco la organización se describe como con fines de lucro.

De esta forma comprendemos este primer imaginario de la cooperación, analizado por Becker como mundos de arte, en el cual la cooperación es un rasgo distintivo, y del cual podemos identificar patrones de actividad compartida. A su vez esta forma de organización puede ser comprendida como colectivo desde la perspectiva de las culturas juveniles, la que se caracteriza como reuniones con cierta periodicidad y cuyo sentido está ligado a un proyecto o actividad compartida (Reguillo: 2007), la que está determinada por la música, y su inicio se basa en una propuesta de acción de la que pueden identificarse capitales en juego para articular un relato, un hito fundacional, y organizar una escena en desarrollo.

## **Asociatividad**

Por otro lado, este imaginario de cooperación dentro del colectivo se presenta articulado al principio de asociatividad, a modo de acción dentro del campo, como refiere uno de los entrevistados en base al diagnóstico: “Si no te asocias no tienes cabida... Cualquier cosa que se hace rompe la inercia. Y conversando, mi visión, con la visión de este loco, dijimos, la asociatividad, así es la huevada” (Entrevista: Anexo 3: 169). Esta asociatividad se presenta como la fórmula para desarrollar el colectivo, por medio del establecimiento de múltiples asociaciones cooperativas, tanto de músicos dentro de él, como fuera de él:

El alma madre del Colectivo Enjambre está justamente en generar vínculos de cooperación entre los músicos y luego, entre el colectivo y otros agentes externos relacionados con la música ... bajo el supuesto de que, a mayor cooperación, mayores son las oportunidades de emergencia para los músicos. (Documento: Anexo 8: 233)

Este vínculo asociativo constituye una posición que busca ser un grupo de influencia, de constituirse como un grupo de interés que posibilite mejorar las condiciones de los miembros del colectivo, así es señalado en el Documento Fundacional: “El mero hecho de colectivizar nos da mayor poder negociador y nos transforma de alguna forma, en un grupo de poder” (Documento: Anexo 8: 235). Esta perspectiva de poder, en cuanto a la cooperación y la asociatividad, se entiende como espacio de acción que busca impacto en el campo entendido como reconocimiento y visibilización, a través de una acción conjunta que mejore las condiciones de producción y circulación de los artistas.

En cuanto a la forma de esta asociatividad propuesta por el Colectivo Enjambre, observamos que esta planteaba vínculos en todas direcciones, y no como un rechazo a las instituciones y la industria cultural, sino que, en articulación con ellas, o como describe González (2001) como simbiosis, que se puede analizar en cuanto a las relaciones declaradas en el Documento Fundacional, las que daban cuenta de una variada articulación con empresas, organizaciones y medios de comunicación:

Actualmente, ya tenemos conversaciones con la *Tienda Nacional*, la *Corporación Barrio Italia*, *Súbela.cl*, *Eroica Producciones*, *Nueva Arma Producciones*, *lavitrola.cl*, *A Simple Vista*, *Tv para Chile* y los ya mencionados *Rumba Magazine* y *El Ciudadano*. Los beneficios que se generen irán exclusivamente dirigidos a los proyectos musicales del colectivo, en donde se minimizará la gestión intermedia, generando el vínculo directo entre estos agentes y los mismos proyectos asociados. (Documento: Anexo 8: 235)

La asociatividad propuesta por el colectivo tuvo eco en el contexto santiaguino en cuanto a congregar bandas y artistas locales. El colectivo comenzó generando llamados a participar, lo que tuvo un fuerte éxito durante sus primeros años; las bandas reconocían el diagnóstico presentado y validaban la propuesta.

Entonces al principio nosotros convocamos a una reunión, que eran como los hitos fundacionales. Entonces convocamos bandas, llegaban como veinte bandas más o menos, veinte personas o un poco más, un representante por banda o tres. Entonces nosotros transmitíamos esta visión de que hoy día, si no te asocias no tienes cabida. La

banda, no ... por sí sola no tiene mucho valor. (Entrevista: Anexo 3: 170)

Las convocatorias iniciales fueron abiertas en las cuales se presentaba el colectivo como respuesta al contexto, por medio de una acción conjunta, cooperativa y asociativa. Esta llamada del Colectivo Enjambre tuvo eco en la escena y ya para octubre del 2012, después de 3 meses de su fundación, el colectivo ya articulaba a más de 40 proyectos musicales, según da cuenta una publicación de la plataforma *YouTube*<sup>2</sup> invitando a participar de los ciclos de tocatas organizados en el local *La Peña del Nano Parra*.

Por otro lado, al cuestionar la forma de colectivo, y no otro tipo de organización en el momento de emergencia, en el Documento Fundacional se presenta como una articulación que retoma el modelo de formaciones anteriores, impulsando las ideas de asociatividad, autogestión e independencia, nombrando dos ejemplos nacionales que dan cuenta de colectivos barriales.

Ejemplo de lo anterior son proyectos musicales como *Juana Fe*, *Banda Conmoción* y *Chico Trujillo*, quienes viniendo de colectivos barriales han logrado posicionarse con éxito en la escena nacional e internacional, con un sello independiente y sumamente propositivo. (Documento: Anexo 8: 232).

Es importante este aspecto, ya que la idea de colectivo para abordar el campo de la música no es nueva en Chile, y cuenta con casos exitosos como los

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e4JrBXwQV1k>

nombrados, o que han llegado a la masividad por medio de herramientas por fuera de la industria cultural y de la institucionalidad.

A su vez, estas características vistas del Colectivo Enjambre en el momento de su emergencia, nos permiten observar desde la perspectiva de las Culturas Juveniles, una posición que se articula como define Reguillo (2007) como movimiento ya que “supone la presencia de un conflicto y de un objeto social en disputa que convoca a los actores juveniles en el espacio público de carácter táctico y pueden implicar las alianzas de diversos colectivos o grupos” (Reguillo: 2007: 54). Este rasgo nos posibilita observar una característica de los imaginarios en la aparición del Colectivo Enjambre en cuanto a su elaboración como movimiento, esto debido a su aspiración de impacto en las políticas públicas y en las condiciones de desarrollo de los proyectos musicales dentro del contexto santiaguino a través de una propuesta asociativa, basada en la cooperación.

Este aspecto del colectivo se observa como organización por fuera de la institucionalidad y permite configurar una estructura de sentido que posibilita leer al colectivo como espacio de resistencia, en vínculo con la industria cultural en cuanto a las empresas y medios de comunicación mencionados. Por otro lado, el colectivo se pensó por fuera de términos económicos, sin fines de lucro, y en base a la cooperación, lo que representa un reto en cuanto a su trabajo, lo que será profundizado en los capítulos siguientes.

## Pluralismo

Para dar cuenta del pluralismo, en primera instancia observamos hacia quienes estaba dirigido el colectivo, a qué tipo de músicos orientaba su acción y cómo esto se observa en sus estilos de música y en la representación del colectivo.

Para comprender desde qué posición los músicos articularon la colectividad, los conceptos de emergente e independiente toman relevancia, ya que son mencionados en los documentos iniciales y se presenta como público objetivo o foco de artistas a los que apunta el colectivo. Lo emergente para los músicos era tomado como nuevos músicos y nuevas bandas que buscan desarrollar sus proyectos artísticos y representa a quienes estaba dirigida la convocatoria, como cierto público objetivo. Esto lo observamos en el Documento Fundacional (Documento: Anexo 8), en las entrevistas de sus fundadores, y una mención en la prensa del año 2012 del medio Biobío ([biobiochile.cl](http://biobiochile.cl)) la cual titulan “Colectivo Enjambre: La nueva propuesta para las bandas emergentes” (Prensa: Anexo 17.1: 268). En palabras de uno de sus fundadores, el Colectivo Enjambre “se presentaba como el primer colectivo de músicos independientes o emergentes, o como se le quisiera llamar, en el que no había ningún requisito de género”. (Entrevista: Anexo 7: 220).

Para referirse a su propia labor, los músicos refieren a los términos de emergente e independiente, los cuales iremos analizando durante el transcurso de la investigación, pero requieren una conceptualización. Lo independiente, según los entrevistados, refiere a la autogestión de los diversos procesos que requiere la producción y circulación de los proyectos artísticos; y por otro lado lo emergente, que se presenta como nuevos proyectos dentro de la escena de la música, como una conceptualización que tiene una dimensión temporal.

Este uso del concepto independiente, desde la perspectiva inicial del colectivo, se presenta de forma acrítica y no desde la conceptualización de Williams, sino que de forma temporal y experiencial en cuanto a nuevos músicos que buscan desarrollar sus proyectos artísticos, buscando a través de la acción colectiva adquirir herramientas y experiencia. Como se verá en los capítulos siguientes, las bandas participantes del colectivo eran en su mayoría emergentes e independientes.

Esto posiciona una propuesta para músicos desde una concepción de su trabajo dentro de la escena, y no como una propuesta desde algún género de música como forma estética, sino que de un concepto compartido sobre su labor dentro de este espacio. Este aspecto tiene un correlato en los artistas que participaban en el colectivo, en donde el rasgo característico es la amplitud de estilos y géneros musicales, solistas, dúos, tríos, cuartetos y bandas, desde metal progresivo, música con raíces folclóricas, folk, y cumbia. Así también con otros rasgos que se verán en el siguiente capítulo, en cuanto a diversidad de perspectivas frente a la industria de la música, diferentes niveles de profesionalismo, y diferentes edades.

Este imaginario de la pluralidad, sirve para dar cuenta del tipo de asociatividad y cooperación que proponía el colectivo, ya que esta no se circunscribía a ningún género, y abría las puertas a propuestas artísticas que no encontraban su espacio en los circuitos locales, representando una forma novedosa.

Yo creo que en ese momento también, como existían pequeñas escenas, como la del jazz, como la del folclore, la de este rock, así como super no sé... trash, o como esa onda, pero no había escenas para gente, quizás, que

estaban más en la mezcla de todos estos estilos, que también se da mucho en Chile. Entonces, como que ahí se abrió algo. (Entrevista: Anexo 6: 209).

De la cita podemos observar que la configuración del Colectivo Enjambre, bajo la perspectiva de independiente y emergente, permitía una pluralidad de integrantes, que muchas veces no encontraban espacios de participación por no circunscribir a géneros determinados. Así, la pluralidad de géneros musicales del conjunto es visto como un proceso que va en contra de la corriente mainstream de los circuitos musicales, como señala Jorge Canales (2019), quien asume que “en la actualidad se observa que el mainstream o la corriente principal estandariza la producción artística, manejándola intencionalmente hacia una producción funcional al modelo capitalista. De esta manera, se resta notoriedad a las manifestaciones artísticas que se guían por la experimentación o corrientes alternativas de creación. (Canales: 2019: 19). De esta forma, el Colectivo Enjambre abre un espacio para bandas con propuestas que no encajan en los géneros más estandarizados dentro de la producción y circulación de música, pero sin excluir géneros y propuestas más estandarizadas, dado su pluralismo.

Por otro lado, la conceptualización de emergente plantea una perspectiva de carencia, en cuanto a poca experiencia dentro de la práctica musical y en relación a su capacidad de desarrollo, esto posibilita observar que el colectivo estaba pensado como un lugar de aprendizaje para compartir experiencias, así el colectivo se presentaba como respuesta a una inexperiencia.

Entonces, la idea de asociarse es por un lado reconocer que hay pares, que hay una escena de pares, que están todos en la misma, en la que el solo hecho de compartir puede

advertir cosas que los otros, no todos estén tropezando con las mismas piedras. Estamos todos en proceso de aprendizaje, bueno, vamos compartiendo lo que aprendemos, a ver si nos vamos nutriendo juntos. (Entrevista: Anexo: 7: 219)

Así, dentro de este pluralismo, el colectivo se pensaba como un espacio de aprendizaje que estuvo muy presente durante el periodo analizado. Aprendizaje como un espacio de adquisición de herramientas y conocimientos propios del quehacer musical en el contexto santiaguino, ya que, según la opinión de los músicos, “en ese momento, había muy poco, pocas maneras de entrar en la escena” (Entrevista: Anexo 6: 207).

En cuanto al momento inicial, los entrevistados describen el contexto de la música en Chile como precario. Señala un entrevistado: “El escenario en Chile, como de artistas, de músicos, es bien paupérrimo. Bien chaquetero<sup>3</sup> también, y ... chiquitísimo también”. (Entrevista: Anexo 5: 203). Esto permite dar cuenta que el Colectivo Enjambre representaba una forma de dar frente a un contexto que no facilitaba el desarrollo de la actividad musical. “Yo sentía que también, lo bonito del Colectivo Enjambre era saber que todos estábamos en la mierda” (Entrevista: Anexo 6: 213) continúa “Finalmente el Keko y el Tino (fundadores) tuvieron una muy buena idea y la gente, como que se sintió representada con esto”. (Entrevista: Anexo 6: 209).

---

<sup>3</sup> Voz coloquial para referir un acto o actitud en desmedro de alguien que está destacando en alguna materia. Designa el acto de jalar la chaqueta o saco.

Las condiciones laborales en que los músicos desarrollan su trabajo establecen el contexto sobre el cual se levanta el colectivo como marco de acción. Las condiciones de los músicos en el contexto chileno, según se vio en los antecedentes, muestra altos niveles de precariedad y bajo reconocimiento de la actividad artística como trabajo (Karmy et al.: 2014; Galea: 2016). Así, el contexto se presenta como un detonador para la colectividad, la cual representa una estrategia colectiva para mejorar sus condiciones como artistas en el desarrollo de sus proyectos, frente a las malas condiciones que tienen los músicos en Chile.

Yo me acuerdo, con los *James Numerin* íbamos a tocar miles de veces a Bellavista, gente que nos trataba de cagar, a veces nos robaban los instrumentos, a veces llegábamos y estaban los autos todos rotos. Era brígido<sup>4</sup>... y también las pagas eran una mierda. (Entrevista: Anexo 6: 207)

Es en este aspecto donde se observan consensos y donde reside la expectativa o los intereses detrás de la colectividad, en la cual lo central era buscar mejores condiciones para la práctica musical, a la que el colectivo representaba una estrategia asociativa y de cooperación articulada.

Desde este imaginario pluralista, damos cuenta que el colectivo se perfila como un espacio que nace de una concepción del trabajo artístico dentro del campo en cuanto a los conceptos de emergente e independiente, y que gracias a esta consideración es que el colectivo logra articular diferentes posiciones que dan cuenta de un pluralismo en su composición.

---

<sup>4</sup> Voz coloquial para referirse a alguna situación de peligro.

En razón de lo señalado, podemos observar como el colectivo se perfila como un espacio para adquirir capitales que posibiliten un mejor desarrollo del espacio de la práctica musical en el contexto santiaguino. Esto lo observamos desde la perspectiva emergente en cuanto a la posición temporal de proyectos nuevos dentro del campo.

Este colectivo y los imaginarios que le permiten funcionar, poseen una representación grupal como “enjambre”. Según Baczko “todo poder se rodea de representaciones colectivas y que, para él, el ámbito del imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital” (Baczko: 1999: 12). Si bien el Colectivo Enjambre no representa una búsqueda de poder en cuanto a lucha política, sí busca participación y reconocimiento dentro del campo como organización. Para esto, utilizan la figura de su conjunto *enjambre* como lugar común. Según la definición de la Real Academia de la Lengua Española en su primera acepción enjambre significa: “Multitud de abejas con su maestra, que juntas salen de una colmena para formar otra colonia”. Esta metáfora toma también la representación de la abeja, según palabras de uno de sus fundadores:

El nombre del Enjambre viene de esa lógica, como el poder de una abeja, te puede romper las pelotas, te puede pegar y hueviar, pero un enjambre te puede matar. Estamos hablando de otra magnitud (Entrevista: Anexo 7: 219)

Los imaginarios de cooperación, asociatividad y pluralismo se ven reflejados a través de su representación, la que apela simbólicamente a la abeja y su organización colectiva de enjambre, como lugar común. Su representación gráfica contenida en el Documento Fundacional y ocupada en diversos folletos

de eventos nos muestra una comunidad numerosa y organizada, como da cuenta la imagen 1.



Imagen 1: Documento: Colectivo Enjambre Cultural (Anexo 8)

El mismo logotipo muestra un conjunto de personas que se presentan agrupadas, por medio de guitarras, lo cual aboca por la especificidad de su lucha en el ámbito artístico musical. Esto permite observar al colectivo siendo una organización que se representa como grupo que busca injerencia dentro de la escena local.

A modo de cierre, estos tres imaginarios funcionan como “matrices de sentido o, al menos, como elementos coadyuvantes en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento, y muy importante, a la acción social” (Baeza: 2000:14, visto en Cegarra 2012) que marcarán el tránsito de la colectividad en el desarrollo de sus acciones dentro de la escena santiaguina.

## Capítulo VI. Primeros años (2012-2013). Música en colectivo

*“estábamos remando por un proyecto en común”*

### Panales y Abejorros

En cuanto al imaginario de asociatividad en sus primeros años, podemos dar cuenta de la magnitud del colectivo, cómo se organizaron para funcionar, y los vínculos que desarrollaron.

Éramos tantos proyectos musicales y de alguna manera teníamos que organizarnos. En cada *panal* se armaban reuniones en las que iba un representante de cada banda. Entonces en el *panal* del rock cabían 20 bandas, había un *abejorro* que le llamábamos al representante de la banda en ese *panal*. (Entrevista: Anexo 7: 220)

La representación de la abeja da forma a la organización en relación a la metáfora del enjambre, que sirvió para organizarse por *panales* temáticos de género musical, los cuales eran coordinados por un *abejorro*, que su rol era transmitir la información. Dentro de los registros de la página web podemos observar los *panales* existentes en el colectivo: rock; cantautores y ensambles; cumbia, salsa y fusión; reggae, hip hop y otros estilos. A su vez, en el colectivo existía un equipo que coordinaba la organización en cuanto a sus comunicaciones entre las bandas y los *panales*.

Y luego dentro de ese *panal* había una persona del equipo de trabajo central del Enjambre. Entonces de esa forma intentábamos correr información desde el equipo central

hasta el músico del ensayo. El *abejorro* tenía que traspasar a todos músicos de la banda y de la misma forma recoger las opiniones necesidades etc. de la banda a través del *abejorro* a través de *panal*. Y el sistema funcionaba. (Entrevista: Anexo 7: 220)

Es necesario destacar la participación efectiva que se traducía en un grupo pequeño de personas, que se denominaba equipo central. Aun cuando en el Colectivo Enjambre participaban muchos artistas, 110 luego de su primer año, en el trabajo concreto de producción participaban un grupo reducido de personas, quienes eran realmente los que hacían funcionar a la colectividad, como da cuenta un entrevistado: “Yo participaba del equipo coordinador, digamos así. Porque no toda la banda, y no todas las bandas, eran de la organización. Éramos algunos pocos que nos juntábamos”. (Entrevista: Anexo 4: 180-181). Esta característica nos habla de un grupo más acotado de personas que gestionaban la colectividad para facilitar su funcionamiento, en base a la participación abierta. Como reconoce uno de los entrevistados, no todos tenían interés en estas labores: “pero realmente no entrábamos mucho de la directiva gestora del colectivo. Eso estaba resuelto desde estos compadres que estaban re motivados y felices” (Entrevista: Anexo 2: 166)

De esta forma podemos decir que el colectivo funcionaba como una organización centralizada en la cual se observa la representación de la metáfora de la abeja, la cual funcionó de buena forma y pudo resolver la complejidad al organizar y coordinar un gran número de proyectos musicales. Así se articula el imaginario de la asociatividad a través de su representación de enjambre de abejas.

Así surgió el Enjambre. Estuvo un par de años de muy buen funcionamiento, en el que no solo estaba la mística del asociarse. Sino que además había un sistema que nos permitía efectivamente funcionar. (Entrevista: Anexo 7: 220).

Por otro lado, como mencionamos anteriormente en relación a la apertura del colectivo con la escena de la música, podemos ver el imaginario de la asociatividad en cuanto a cómo esta organización se relaciona con instituciones, medios y prensa. En sus primeros años, el colectivo logró posicionarse y circular en medios de comunicación, con una entrevista en Radio Uno y una mención en Radio Universidad de Chile, y en prensa escrita, en una entrevista en el medio digital Biobío y en menciones en EMOL y El Ciudadano. (Prensa: Anexo 17.1: 268)

A su vez, es necesario dar cuenta del rápido posicionamiento del Colectivo Enjambre en instancias de la industria cultural debido a su participación en la Feria PULSAR 2013, principal feria de música en Chile. Y fundamentalmente en la participación del Colectivo Enjambre como invitado, por el Consejo de la Cultura a través del Consejo de Fomento de la Música Nacional (CFMN), a formar parte de la comitiva chilena en la 6ta. Feria Internacional de Música en Buenos Aires (BAFIM) (Prensa: Anexo 17.1: 268). Estos hitos marcan un posicionamiento del Colectivo Enjambre dentro del campo, lo cual contribuye a su expansión y refleja la perspectiva de generar reconocimiento y visibilización de los artistas.

En este imaginario de asociatividad podemos ver su organización interna, bastante numerosa, y un rápido posicionamiento y reconocimiento a través de su participación en la feria PULSAR, y en su participación en la comitiva chilena a

Buenos Aires, lo cual marca capitales sociales a partir de su capacidad de articulación y otorgar visibilidad.

## **Una mística asociada**

Desde el imaginario de la cooperación, podemos dar cuenta de la forma en que desarrollaban su trabajo dentro del campo, el cual está dado por una variada cantidad de producción en cuanto a eventos en vivo y compilados musicales. Así, la cooperación se observa como una forma fundamental de funcionamiento para la colectividad, mediante la autogestión.

Dentro de la organización existían cargos y/o áreas de trabajo (Documento: Anexo 8: 235), los cuales no eran respetados a cabalidad, sino en cuanto a cómo se organizaban en el hacer del colectivo, así cada uno cooperaba de la forma que podía en base a los capitales que poseía:

Eran como lineamientos muy a grandes rasgos. Como de conseguir financiamiento para comprar cosas. Pero no era como una labor así específica. No hay, yo diría... producción técnica de eventos, esa era mi labor real digamos, lo que en verdad hacía. (Entrevista: Anexo 4: 181)

De esta forma las acciones del colectivo se resolvían a través de la cooperación, en base a los conocimientos y capacidades de cada músico, como reconoce un entrevistado: “Si vamos a hacer un concierto vamos a necesitar equipos, quién tiene equipos. Era todo, así como de colaboración”. (Entrevista: Anexo 4: 180)

Este hacer del colectivo se observa desde el imaginario de la cooperación, el cual posee, durante estos años, una distancia en cuanto al lucro y con el dinero según los relatos de los entrevistados.

Hagamos cosas juntos, y en ningún momento se hablaba de plata, y de tocar en la radio, ni de tocar en ... eran las conversaciones eran de otro tipo, más de la base del fundamento, a ver, quienes somos, a ver que te falta a ti, en que te puedo ayudar yo. (Entrevista: Anexo 4: 180)

Como señala otro entrevistado “más allá de que se genere plata, hacer algo que sea digno para el músico, y eso fue bacán, en ese momento”. (Entrevista: Anexo 6: 213). Este imaginario de cooperación se fundó en una perspectiva autogestionada y sin fines de lucro, basada en el hacer en relación a los conocimientos y capacidades de los participantes.

Al observar los primeros años, 2012-2013, podemos dar cuenta de una variada cantidad de producción de eventos en vivo, a través de ciclos organizados por el colectivo, eventos temáticos del colectivo, participación en festivales, y varias tocatas organizadas por bandas que pertenecían a él (Base de datos: Anexo 22: 285). También observamos la creación de la página web como principal plataforma on-line para la circulación de los proyectos artísticos, y la producción de 4 compilados de música de bandas del colectivo, los cuales se pueden descargar de forma gratuita en la plataforma de música chilena *Portaldisc*<sup>5</sup>.

A nivel de eventos en vivo del colectivo, podemos mencionar que durante el año 2012 se realizaron 8 fechas organizadas colectivamente, y 11 fechas eventos en que se incorporaba la gráfica del colectivo en su difusión. De las fechas organizadas colectivamente es importante mencionar tres ciclos de bandas, una tocata para recolectar fondos para la página web, y el lanzamiento mismo de la

---

<sup>5</sup> <https://www.portaldisc.com>

página. Para el año 2013 se realizaron 13 fechas del Colectivo, de las que destacamos un ciclo de tres fechas y un microfestival de una jornada, el evento del primer cumpleaños del colectivo, una fiesta, y su primera participación en el festival Woodstaco. Y, por otro lado, 40 fechas de eventos que incluían la gráfica del colectivo en su difusión.



Imagen 2. Promoción tercer ciclo de bandas noviembre 2012



Imagen 3. Lanzamiento página web, diciembre 2012

Un aspecto importante para comprender la organización en sus primeros años de funcionamiento son los eventos en vivo que sirvieron para reafirmar la idea de colectivo.

4 ciclos en la peña. En cada ciclo eran 3 fechas, cada fecha eran 3 bandas, o sea eran 9 por ciclo, y luego 4, como 36 bandas más menos participaron. Y algunas se repitieron, ya 30 bandas. Y claro, eso fue alimentando el espíritu. El espíritu. Por eso hablo como de una época en que no solo había un funcionamiento efectivo, sino también una mística asociada. (Entrevista: Anexo 7: 221).

Las narraciones de los entrevistados marcan mucho esta temporalidad, como reconoce un entrevistado: “me llego a emocionar, porque me acuerdo de esos encuentros, esos ciclos de tocatas” (Entrevista: Anexo 4: 184) lo cual se interpreta como una característica central en cuanto al actuar del colectivo, basado principalmente en eventos en vivo.

Pero este (colectivo) tenía un espíritu como de comunidad importante, no solo de los músicos, no solo de juntarse a conversar. En las tocatas, en estos ciclos... sirvieron mucho para generar esa familiaridad. (Entrevista: Anexo 1: 150).

Este accionar fue fundamental para encarnar los imaginarios de asociatividad y colaboración, como describe Oscar Aguilera (2003) el carnaval dentro de las colectividades juveniles, señalando que “las formas de acción a través del carnaval, que contribuye a la ritualización de la manifestación política, no es una

cuestión superficial. La performance juvenil supone o más bien está íntimamente ligada a los contenidos fundamentales del movimiento: discurso propositivo, esperanzador y lúdico” (Aguilera: 2003: 11).

Por otro lado, uno de los eventos más importantes, tanto para la circulación del colectivo como para las bandas participantes, fue la creación del Escenario Enjambre como parte estable del festival de música Woodstaco. Este festival nace en 2008 de forma independiente y autogestionada, en el cual se da cita a diversas bandas de la escena nacional, y se realizó -durante los años de análisis- en la región del Maule en la localidad de Teno, alrededor de 200 km al sur de Santiago. Antes de la creación del escenario, bandas del colectivo ya habían tocado en este festival, lo que da cuenta del hecho de colectivizar la escena emergente o independiente como vimos en el capítulo anterior, le permitió al colectivo disponer de una gran cantidad de artistas para estructurar su propio escenario en el festival.



Imagen 4. Escenario Enjambre. Woodstaco 2013

Esta comunidad que producía eventos en vivo, le otorgaba el carácter de mística al asociarse. Por esta razón, los eventos eran muy valorados por los músicos en cuanto a la circulación de la música como tema central, y en un aspecto que puede observarse como culturización de la política en que “no sólo había un funcionamiento efectivo, sino también una mística, asociada” (Entrevista: Anexo 7: 221), dada principalmente por las performances en vivo que desarrolló el colectivo durante estos años. En esta temporalidad, podemos observar que la propuesta colectiva se hacía realidad en los eventos en vivo, tanto los imaginarios de asociatividad y colaboración se hacían efectivos en estos eventos, los cuales permitían generar la idea de grupo.

Por último, en cuanto a la cooperación, en el año 2013 el colectivo produjo cuatro álbumes compilatorios de artistas del colectivo. Este se pensó como un sólo compilado, pero por su extensión hubo que dividirlo en cuatro partes, las que componen un total de 46 canciones de diversas bandas y cantautores del Colectivo. Estos compilados se publicaron en la plataforma web [www.portadisc.com](http://www.portadisc.com). En esta plataforma se pueden descargar los compilados de forma gratuita, así también otras producciones de bandas del Colectivo Enjambre, algunas pagadas y otras de forma gratuita.

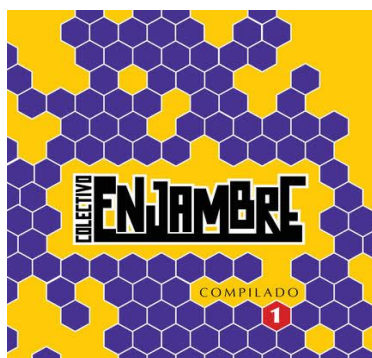


Imagen 5: Portada compilado Volumen 1. Colectivo Enjambre.

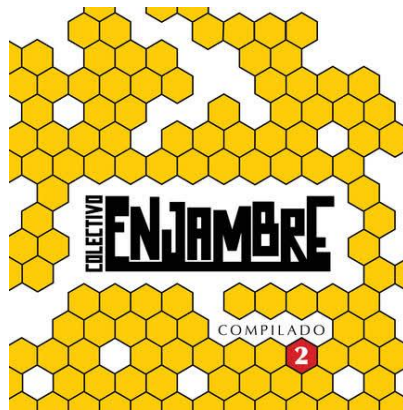


Imagen 6: Portada compilado Volumen 2. Colectivo Enjambre.

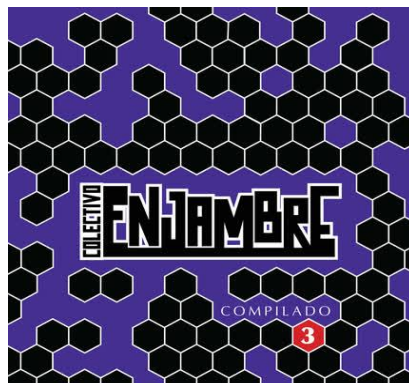


Imagen 7: Portada compilado Volumen 3. Colectivo Enjambre.

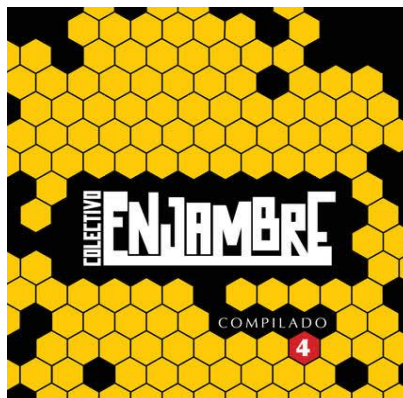


Imagen 8: Portada compilado Volumen 4. Colectivo Enjambre.

Estos compilados dan cuenta de la cantidad de músicos que participaban del colectivo y la variedad de géneros y estilos musicales en su inicio.

## La configuración de una comunidad

En cuanto al imaginario de pluralismo, los primeros años del colectivo están marcados por un crecimiento exponencial, posibilitado por la convocatoria abierta que articuló el Colectivo Enjambre a través de su propuesta asociativa y colaborativa.

Después de un año había 110 proyectos musicales. O sea, efectivamente había una necesidad de asociarse. Porque, no era que nosotros buscáramos proyectos para asociarse, sino que eran los proyectos que querían meterse al Enjambre. Entonces por un lado confirmamos que efectivamente había una necesidad. De que estaban todos buscando herramientas para poder gestionarse y dentro de eso el asociarse con otro cobraba sentido. (Entrevista: Anexo 7: 220)

El colectivo, durante los primeros años, encuentra eco dentro de los músicos y logra articular diversos artistas que van dándole forma a la organización. Así observamos qué tipo de músicos confluyen en el Colectivo Enjambre en cuanto a trayectoria en el campo, perspectivas con respecto a la práctica musical, sus perspectivas en cuanto a la industria, y algunos datos demográficos.

De las bandas que participaron en la producción y circulación del colectivo en sus primeros años, se pudo observar que en su mayoría tenían una primera producción publicada con no más de 3 años de antigüedad: *La Molestar Orquesta* (2010), *Fósil* (2011), *Los Jones* (2011), *Juan Francisco Lastra* (2011), *Abya Yala* (2011), *Serkimono* (2012), *Helio Pez* (2012), *Fabiola Machado* (2012),

*Enjundia* (2012), *Matacaballo* (2012), *Jibarito* (2012), *Azúcar Milagro* (2013), *Newen Afrobeat* (2013), *La Guachaca Blues Band* (2013), *James Numerin* (2013), *Bicho Pablo* (2013), *José Gil y Los Absurdos* (2013), entre otros. Se señalan los años del lanzamiento de su primer disco de forma independiente. Por otro lado, algunos músicos aún no publicaban su primer disco o EP antes del 2013, como: *Juan Pez* (2015), *Desiertos de Sonora EP* (2014), *Nicolás Sotomayor EP* (2014), *Candilejas EP* (2014), *Tranquila Asesina* (2014), *Ocho Monos* (2016), entre otros. Y, por último, otras menos, tenían un recorrido ya de más años, como *Manu da Banda* (2009), *Doctor Pez* (2002) y *Solteronas en Escabeche* (2003). (Base de datos: Anexo 24: 291)

Podemos observar que la gran mayoría eran propuestas nuevas o emergentes dentro del campo y la escena, algunas menos ya tenían más años de recorrido, y otras ya tenían un largo recorrido, principalmente el Doctor Pez como cantautor y su banda *Solteronas en Escabeche*. Ahora, cuando se habla de independiente podemos establecer que casi la totalidad de las bandas y cantautores del Colectivo Enjambre realizaban sus producciones de forma autónoma y autogestionada. Dentro de las bandas en estos años, solo uno tenía sello, el Cantautor *Pintocabezas*, asociado al sello *La Viseca Records* el cual era propiedad del mismo músico.

Por otro lado, se observan otras características que permiten dar cuenta de la confluencia de diferentes perspectivas en cuanto a la práctica musical dentro del colectivo. Una de estas es la diferencia de proyectos musicales con relación a niveles de desarrollo e intereses dentro del Colectivo.

Lo que pasa es que, dentro del colectivo, había proyectos que tenían como objetivo vivir de la música, y otros que no.

Y era interesante ver cómo convivían distintas naturalezas de proyectos, porque había proyectos de carácter profesional, y otros que tu sabías que era un grupo de amigos que hacían música porque querían hacer música y cada uno tenía otras actividades y no estaban buscando vivir de la música, pero sí difundir su trabajo. (Entrevista: Anexo 7: 226).

Dentro del Colectivo Enjambre convivían una pluralidad de músicos principalmente emergentes que tenían diferentes perspectivas y niveles de profesionalismo, lo que posibilitó que la organización diera una mayor circulación y producción a los proyectos artísticos, como da cuenta un entrevistado “porque claro, había una diversidad importante, entonces había bandas que apadrinaban a otras, ... y no sé, después bandas más nuevas que también terminaron como cabezas de cartel” (Entrevista: Anexo 2: 164)

Las bandas como que también se metían al colectivo, y se encontraban con bandas que eran bien profesionales, y tratan de profesionalizarse, ahí también se generó un engranaje, una incubadora de bandas, para profesionalizar la propuesta. (Entrevista: Anexo 7: 164).

Por otro lado, en cuanto a posiciones frente a la industria, se puede observar que estas no eran determinantes a la hora de conformar la colectividad durante estos primeros años. Si bien existían propuestas más críticas en cuanto a discusiones sobre la industria cultural, quedaban subsumidas ante la necesidad de organización que tenía el colectivo en su inicio.

Las posiciones políticas, eran bien personales, y las discusiones, se conjugaban para usar tu palabra de forma personal, en discusiones presenciales... Sí, tenemos opiniones distintas, pero filo, hay que organizarse sí o sí. (Entrevista: Anexo 4: 183)

Un caso que ejemplifica lo señalado es la experiencia de los músicos al encontrarse con el representante de una de las bandas que participaba del colectivo en las reuniones de trabajo, lo que contrastaba con los músicos que conformaban el Colectivo y asistían a las reuniones.

Me acuerdo que el representante de la *Moral Distraída* era su, como su *Manager*, y era como un ingeniero comercial entonces, de repente estábamos ahí puros músicos, y empezaba a hablar este loco que tenía una visión super empresarial, y que yo sentía también que tenía, un poquito más que... no era lo mismo, él era como un extremo. (Entrevista: Anexo 6: 210).

De esta manera, el colectivo se presentaba como un espacio abierto y pluralista, en donde se congregaron diferentes proyectos musicales en cuanto a su desarrollo o profesionalismo, y sus posiciones frente a la industria. Por otro lado, observamos que en este pluralismo coincidían diferentes edades, y barrios dentro de Santiago.

Es que huevón, ahí había mucha gente muy diversa, gente que vivía en Las Condes, nosotros vivíamos más en el centro, yo vivo en el sur en La Cisterna ... Pero también había mucha gente que tenía treinta años, treinta y cinco, cuarenta.... o sea, nosotros por ejemplo cuando nos metimos al Colectivo Enjambre, estábamos terminando nuestra educación... Era bien transversal en ese sentido. (Entrevista: Anexo 6: 209).

Esta pluralidad de participantes en cuanto a edad, a conocimientos de música, a perspectivas de desarrollo, géneros y estilos musicales, da cuenta de un aspecto central durante los primeros años, que sirve para comprender al Colectivo Enjambre y su acción dentro del campo de la música.

Así también, dentro del colectivo existían ciertos vínculos entre artistas del colectivo con exponentes reconocidos de la música nacional. Por un lado, el vocalista de la banda *Fósil*, Camilo Le-Bert, hijo del vocalista de la banda *Santiago del Nuevo Extremo*, Luis Le-Bert, vinculado al movimiento Canto Nuevo durante los años 80's, movimiento crítico con la dictadura militar. Y, por otro lado, *Tranquila Asesina*, proyecto de Nahuel Viera, hijo de Gervasio, famoso cantautor asesinado el año 1990, por agentes de la dictadura. Por otro lado, es necesario mencionar que la canción de la agrupación *Tranquila Asesina*, *Rumba de lo natural*, que forma parte de los compilados del colectivo, fue grabado junto a Solo Di Medina, un reconocido artista de hip-hop, r&b y soul nacional. Esta información da cuenta de los vínculos directos con la industria cultural, en cuanto a la producción de *Tranquila Asesina*, y también de vínculos con importantes referentes de la música chilena.

Por otra parte, el carácter cooperativo y de comunidad se observa en la circulación y producción de eventos en vivo del Colectivo Enjambre, que era desarrollada siguiendo una lógica plural, así da cuenta uno de los entrevistados: “y por lo general era un cantautor, una banda de rock y cerraba una de baile. Entonces, había distintas escenas mezcladas, eso generó una buena onda” (Entrevista: Anexo 1: 150).

La perspectiva de culturización de la política a través del carnaval como característica propia de los colectivos, se puede observar en cuanto a la pluralidad, “desde el metal más puro, hasta la *Moral Distraída*, como haciendo la fiesta” (Entrevista: Anexo 4: 184) y en el relato de uno de los entrevistados sobre la realización del cumpleaños del Colectivo:

Haber cumplido un año, de haber hecho un cumpleaños a toda raja en el Nano Parra a dos escenarios, una cosa súper bonita, que participaron casi todos los que estaban. Caleta de bandas. ... hicimos al principio en la introducción, nos tomamos la calle con cantautores o vocalista de bandas, todos tocando de manera simultánea... Todos tocando uno al lado del otro... Y se creó un poco ese espíritu de Enjambre, que fue, yo creo, lo más importante. (Entrevista: Anexo 1: 150).

Así al observar estos primeros años del colectivo, y constatar que el despliegue que realizaba el colectivo llamaba la atención de bandas y artistas de la escena Santiaguina, sirvió para consolidar el colectivo, ampliarlo, y generar una comunidad de sentido.

Porque conocí gente a través de Colectivo Enjambre, gente que era músico igual que yo, sonidista, había hartos sonidistas, porque se necesitan sonidistas en un colectivo de puros músicos. Sí hartos sonidistas. Mujeres también. No era una cosa tan patriarcal. Estaba la presencia femenina todo el rato. Pero eso, una comunidad, la configuración de una comunidad ... Entonces toda esa comunidad bien rica que se formó ahí es potente. Y yo lo valoro mucho. (Entrevista: Anexo 4:187)

De esta manera, esta propuesta era entendida como un colectivo de puertas abiertas, en el cual no existían requisitos de género musical, o de posiciones críticas, sino que era un espacio en el cual se articulaban diversas propuestas musicales, géneros, y perspectivas desde la industria cultural. Así se generó un espacio abierto a la participación, según palabras de uno de sus fundadores “que todos los mensajes quepan, nosotros nunca quisimos discriminar porque alguien quiera cantar canciones de amor y otro huevón quiera tratar de arreglar el mundo con sus canciones, o descubrir fallas del sistema” (Entrevista: Anexo 3: 174).

Por otro lado, es necesario dar cuenta del concepto emergente desde una perspectiva teórica propia de los estudios culturales, dada por Raymond Williams (2000) para quien lo emergente se encuentra en una relación de confrontación con lo dominante en un espacio y contexto determinado. Así Williams señala: “lo que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante, así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma” (Williams: 2000: 149). Así, la propuesta de emergente de Williams se

caracteriza por dos aspectos, uno con respecto a lo nuevo, que nos permite preguntarnos qué sería lo novedoso dentro del colectivo y, por otra parte, su relación de oposición con lo dominante, que nos obliga a preguntarnos por sus características populares, según hemos conceptualizado el término.

Observando al Colectivo Enjambre podemos advertir que resulta emergente debido a tres razones principales. Por un lado, la perspectiva de asociatividad y cooperación se presenta en confrontación a la competencia dentro del campo de la música, aspecto que hace distanciar la propuesta de una lógica de mercado, pero a su vez vinculada a la industria cultural. Por otro lado, la perspectiva de que el colectivo se presenta como espacio pluralista no circunscrito a géneros establecidos y que logra congregiar diferentes proyectos musicales. Y, por último, el colectivo se organiza como una respuesta a la precariedad del campo de la música, a las condiciones de práctica de bandas nuevas en la escena, lo que se establece como su condición de posibilidad.

Esto permite cuestionar lo popular dentro de la conceptualización de Alabarces (2020) sobre las culturas populares y su cuestionamiento sobre la democratización. ¿Es el colectivo enjambre un espacio de democratización? La respuesta es positiva en cuanto a su apertura pluralista a través de diferentes niveles de desarrollo técnico y profesional, etario y social, esto gracias a un llamado a la acción como nuevo paradigma, desde una perspectiva que posee un ímpetu vanguardista. Sin calificar al colectivo como vanguardia, sí posee un relato de un cambio, un nuevo paradigma de colaboración. “Esas preguntas deben hacerse con un horizonte permanente y un criterio normativo: el de una cultura democrática y plural, una cultura común, sin jerarquías ni discriminaciones, plena de las riquezas que le pueden reponer la multiplicidad de estéticas puestas en juego” (Alabarces: 2020: 158).

Por último, el colectivo en su representación presentó una estructura en línea con la metáfora del enjambre y las abejas por medio del abejorro. Así también las gráficas, que mostraban diseños octogonales que remiten a la figura de colmena como se vio en las imágenes 5, 6, 7 y 8 y las imágenes 9 y 10.



Imagen 9: Microfestival Julio 2013.



Imagen 10: Segundo ciclo de bandas. Julio-agosto 2012.

## **Capítulo VII. La pregunta por el colectivo (2014-2015). Asociatividad y Cooperación en crisis**

El punto de partida de esta nueva temporalidad está marcado por el establecimiento del colectivo como personalidad jurídica y una nueva dirigencia que interroga a la colectividad, ¿Qué es el colectivo? y ¿qué posición tiene el colectivo? Son las dos preguntas que circulan en este periodo, de la mano de una dirigencia que define su trabajo de manera autorreflexiva, en donde emergen cuestionamientos a la asociatividad y a la cooperación en la puesta en práctica del colectivo.

Porque lo habíamos formado desde una idea, y ya habían pasado dos años y esa idea, era distinta a lo que había sucedido en la práctica. Entonces se empezó a hacer un trabajo de descubrir qué era el Colectivo Enjambre. Para dónde iba, cuál era el sentido que tenía. Se entró en una etapa, como de mucha reflexión y poca acción, como que se abandonaron las actividades más concretas, por ende, se perdió un poco de mística. (Entrevista: Anexo 7: 222).

Este nuevo proceso lo analizamos aparte, debido a un hito que marca a la colectividad y nos permite hacer un quiebre. Como era señalado por los fundadores, el Colectivo debía poder renovar a sus integrantes y su dirigencia, y es así como se elige en votación de los miembros del colectivo de este nuevo periodo, a Luis Pezoa para estar a cargo del colectivo, quien participa como cantautor, bajo el nombre de *Doctor Pez*, y con su banda *Solteronas en Escabeche*, quien formó parte de este desde sus primeras convocatorias. Esto, complementado con el alejamiento de uno de sus fundadores hacia otros

proyectos personales, lleva a que este nuevo director tome las riendas y proyecte el trabajo del Colectivo Enjambre hacia otros lugares.

Quizás es como parte de un ciclo, ya que la gestión llegó a entregar lo que tenía que entregar al colectivo, y quizás ahora tienen otras ideas más artísticas o políticas, también digámoslo, para seguir desarrollando la propuesta del colectivo. Como abrir la posibilidad a otra cosa, a otro foco. Esa era la idea, de que el colectivo fuera transitando en distintos focos, distintas gestiones. (Entrevista: Anexo 2: 167).

Los procesos por los que transita la colectividad durante estos años, marcan los imaginarios vistos en el capítulo anterior. En asociatividad en cuanto a su ordenamiento interno, su personalidad jurídica y su posición como colectivo dentro del campo de la música. En cooperación en tanto a una baja en su producción y un cambio en su circulación. Y en pluralismo, se abre a una discusión sobre lo emergente y lo independiente, en un contexto determinado por la discusión de la ley sobre la obligatoriedad de una cuota de 20% para la música chilena en radios.

## **Mucha reflexión y poca acción**

Esta nueva etapa se da en el marco de la formación del colectivo como una personalidad jurídica<sup>6</sup> a través de una “Corporación”, lo que según el Código Civil “se forma por una reunión de personas en torno a objetivos de interés común a los asociados”. Así figura en los registros del Ministerio de Hacienda<sup>7</sup>:

Nombre: Corporación Colectivo Enjambre Cultural

Razón Social: Servicios de Producción de recitales y otros eventos musicales.

Tipo de Institución: Corporaciones.

Área Temática: Cultura.

Director: Martín Canessa.

Representante Legal: Luis Antonio Pezoa Durán.

Esta institucionalización se pensaba como forma de poder administrar recursos como organización en torno a una discusión sobre una cuota monetaria de incorporación, para contratar una persona que gestionara la colectividad, y también para poder postular a fondos públicos, lo que se concreta el año 2016, acción que se profundizará en el capítulo siguiente. El hecho de obtener personalidad jurídica marca la institucionalización del colectivo, señala Garces (2010) como forma de tener una interlocución válida con otros actores dentro del campo. El tipo de organización institucionalizada da cuenta del foco que tenía el colectivo en el ámbito de la producción y circulación de eventos en vivo, como se vio en el capítulo anterior.

---

<sup>6</sup> Código Civil. Artículo 545: Se llama persona jurídica una persona ficticia, capaz de ejercer derechos y contraer obligaciones civiles, y de ser representada judicial y extrajudicialmente. Las personas jurídicas son de dos especies: corporaciones y fundaciones de beneficencia pública.

<sup>7</sup> <https://www.registros19862.cl/fichas/ver/rut/65079353/clase/5>

En cuanto a la nueva directiva, la elección del Doctor Pez responde principalmente al reconocimiento de él como dirigente y como artista. Como dirigente, ya que los relatos de los entrevistados dan cuenta de la figura del *Doctor Pez* como líder y representante. Y, por otro lado, desde una perspectiva estética, en cuanto a su producción artística, debido a que es el único músico del colectivo que otras bandas y artistas del colectivo le realizan covers: Banda *De Reyes Príncipes y Populachos*, canción *Speculum* del disco *A Quién no le ha pasado???*<sup>8</sup>; banda *La Minga* con canción *Linterna*<sup>9</sup>; y *Niko Aúd* con la canción *Sal del Sol* (Anexo 16.4: 260).

El vínculo de este dirigente con el colectivo, según su relato, fue por la invitación que le realiza la banda *Fósil*, banda fundacional del colectivo, de la que podemos observar que compartían escena en tocatas previas tanto con esta banda (Imagen 11) y con otros artistas del colectivo (Imagen 12).



Imagen 11: Tocata *Solteronas en Escabeche*, *Niko Aúd* y *Fósil*. Junio 2012.

<sup>8</sup> <https://aquemarropa.bandcamp.com/track/speculum-de-doctor-pez>

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3S9WBV1BMNE&t=1397s>



Imagen 12: Tocata *Doctor Pez*, *La Bélica*, *De Reyes Príncipes* y *Populachos*. Enero 2012.

Al momento de participar en el colectivo este artista poseía un recorrido de más de 10 años en la escena, que lo posiciona como un artista independiente reconocido, el cual posee una visión particular sobre la organización colectiva y su quehacer dentro de la música nacional, basado en una posición antagonista con la industria cultural. Esta perspectiva se puede ilustrar a través de su comprensión del trabajo artístico, por medio de sus registros como cantautor en la plataforma Bandcamp, en donde están publicados sus 27 discos bajo licencias de Creative Commons, y, por otro lado, como se verá en este capítulo, a través de una crítica al concepto de músico emergente.

De esta forma, el Doctor Pez le da un giro a la organización desde su propuesta simbiótica con la industria, poniendo en cuestión al colectivo y su actuar.

Y también, por ideas, por visiones del Doc, el colectivo empezó a agarrar otro aspecto. Se tornó más hacia como

una etapa de reflexión, como que me parece que el Doc asumió el liderazgo del colectivo y al poco tiempo como que se vio obligado a hacerse la pregunta de qué es el colectivo. (Entrevista: Anexo 7: 222)

Esta posición del Doctor Pez da cuenta de un capital simbólico sujeto al reconocimiento de él como líder dentro de la organización y como artista dentro del campo, del cual él representaba una posición más crítica con respecto a los vínculos con la industria y la institucionalidad, que serán desarrollados en este capítulo.

En cuanto al funcionamiento interior del colectivo, la estructura por *panales* y *abejorros* no tuvo continuidad en esta nueva dirigencia, lo que dificultó el trabajo asociativo y participativo: “el funcionamiento que teníamos sistemático con el tema de los *panales* y de los *abejorros* se desarmó”. (Entrevista: Anexo 7: 222).

La principal problemática que identificaba el colectivo en cuanto asociatividad está dada por el hecho de ser un colectivo tan numeroso, masivo, lo que producía una dificultad para generar y coordinar acciones. Esta problemática se establece en cuanto a organización y composición, como una reflexión hacia dentro y también hacia afuera en relación con otras organizaciones.

La crisis actual del Colectivo Enjambre en este sentido apunta principalmente a la forma de los vínculos o redes, que según la última información registrada en la página del colectivo correspondería a 82 proyectos musicales, y a más de 800 músicos chilenos e independientes. Dentro de estas

grandes cifras, y a mi modo de ver, se esconde parte de la crisis. ¿Qué pasa con estas redes? ¿Cuántos de estos vínculos son realmente efectivos? ¿Cuál es el estado de estas redes de agrupación? ¿Cuál es el compromiso de estas bandas y cantautores con el Colectivo Enjambre? ¿Existe tal vinculación entre los 82 proyectos musicales? Al parecer esta vinculación es escasa y minoritaria. (Plan de Reorganización Colectiva: Anexo 10: 239).

La pérdida de la organización interna del colectivo ocasionó un cuestionamiento sobre quienes participaban del colectivo y cuáles eran las redes que se habían construido. Esto evidenció que el colectivo funcionaba por medio de la coordinación del equipo central, y es desde este pequeño grupo que se busca interrogar a la organización por su actuar dentro del campo y la escena.

Este equipo central, se mantiene funcionando y es lo que le da continuidad a la organización, pero también generaba un desgaste de las voluntades que contribuían al funcionamiento del colectivo: “muchas bandas descansan en la directiva; ellos deberían poder conocer cuáles son las formas en que pueden participar. La iniciativa propia también es importante”. (Acta 5: Anexo 14: 248).

Esta reflexión sobre la asociatividad en la organización es discutida y desarrollada colectivamente en esta temporalidad mediante diversas reuniones de las que se tuvo acceso a las actas (Anexos 10 - 14). En ellas está contenida una propuesta de *nuevo trato*, la cual buscaba plantear un nuevo vínculo con los artistas que efectivamente participaban del colectivo.



Imagen 13: Registro Facebook Colectivo Enjambre

En este nuevo trato podemos observar una discusión sobre contar con recursos propios y disponer de cargos remunerados para que la colectividad funcionara, tema tratado en varias actas (Anexos 10 - 14). Esto nos permite dar cuenta de una intención de otorgarle sustentabilidad al proyecto colectivo, a través de un mayor compromiso mediante un aporte monetario.

En cuanto a los vínculos externos, esta nueva dirigencia va a cuestionar la posición simbiótica del colectivo y su relación con la industria cultural.

Había algunos que seguían empujando, que eran muy pro industria. Que debíamos establecer, y meternos en las discusiones de la industria y todo. Y otros estábamos en contra de eso. No, hagamos un camino más autónomo. (Entrevista: Anexo 1: 151).

Para el año 2015 el Colectivo Enjambre participa de una actividad organizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) en la cual se congregan a diversas organizaciones y asociaciones de músicos a lo largo del país. En esta reunión, los propios participantes consensuaron la creación de una instancia nacional autoconvocada de organizaciones musicales denominada CORREDOR. (Anexos 17.2: 269; 18.4: 273). Este hecho marca el reconocimiento estatal -nuevamente- para el colectivo y también el afán de vincularse asociativamente con otras organizaciones a través de esta instancia a lo largo del país.

Por otro lado, en este tramo de tiempo, observamos la postura del colectivo en cuanto a la Ley N° 20.810 que se discutía el año 2015, sobre una cuota de 20% de obligatoriedad de música chilena en las radioemisoras nacionales. Así, como observamos en los antecedentes, debido al contexto de efervescencia del campo de la música en Chile, este logró impactar a nivel político por medio de la discusión de una ley que fija la obligatoriedad para las emisoras de radiodifusión en el país de tocar como mínimo un 20% de música de artistas locales, y dentro de este, un 25% de bandas emergentes o de composición o interpretación de identificación local o regional. Esto dio paso a que el Colectivo desarrollara, durante su participación en la feria Pulsar del año 2014 (21,22 y 23 de noviembre), un cuestionamiento al campo de la música presentando la pregunta por lo emergente y lo independiente. (Anexos 19: 283). Esto será profundizado en cuanto al imaginario pluralista.

Por otro lado, a través de las actas (Anexos 10 - 14), podemos dar cuenta que el colectivo buscaba articularse con diferentes instituciones del campo, como menciona el acta de la Jornada de Reflexión 3 (Anexo 12: 242) del 31 de enero del 2015 y la Jornada de Reflexión 5 (Anexo 14: 247) del 2 de agosto del 2015. En estas se observan discusiones sobre vínculos con: Sala de concierto

*Iberomusic*, Sello *Eroica*, organizaciones como IMI Chile, Sindicato Nacional de Músicos y Artistas Chilenos (SINAMUARCHI) y el Consejo Nacional de las Culturas y las Artes (CNCA), otras iniciativas colectivas como Colectivo Imaginario y Frente de Música Nacional (FMN) y por último se menciona el proyecto Trama (este último será tratado en el próximo capítulo). Todas estas son propuestas de trabajo conjunto y de articulación con el Colectivo Enjambre, de las cuales no se encuentran mayores antecedentes, ni de su realización.

Con respecto a la propuesta del Colectivo Imaginario se tiene un documento de una reunión que sostuvo con el Colectivo Enjambre para discutir la articulación de ambos (Acta: Anexo 15: 250), la cual buscaba concretar una propuesta política, por medio de un gremio, sindicato o partido político para los músicos, que hiciera contrapeso a la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD); esta iniciativa no tuvo consenso en el colectivo, pero se enmarca dentro de la pregunta por la posición de este y el alcance que se pensaba podría tener como movimiento.

En estos registros podemos ver una búsqueda de relacionamiento, ya no tanto con la industria directamente sino con otras organizaciones del campo, lo que da cuenta de la pregunta por la posición del colectivo y su postura crítica con relación a esta.

Por último, en cuanto a las menciones en prensa del colectivo, podemos señalarla nota sobre el primer encuentro nacional de asociaciones musicales visto anteriormente. Por otro lado, una mención en cuanto a Woodstaco 2014, y otra en la difusión de un evento de la banda *La Guachaca Blues Band*. Estos registros muestran la circulación del colectivo en prensa que ya no alcanza la notoriedad de la temporalidad anterior.

## Chao con la producción

La cooperación en esta temporalidad se observa en su producción y circulación de eventos en vivo, los cuales decaen en su cantidad y se desarrollan de forma diferente al intervalo de tiempo anterior, también es importante la consolidación del Escenario Enjambre y la iniciativa de revista *Bzzz!*

El vínculo con esas bandas era el Tino (Martín Canessa). Entonces, hubo como una especie de recambio y con esta, y en esta otra dirección media reflexiva, cometimos el error de descuidar la producción. Nos fuimos más pal´ reflexivo y chao con la producción. O sea, no fue declarado, queríamos que hubiera producción, pero el equipo que se hizo cargo de la producción no funcionó muy bien. (Entrevista: Anexo 1: 151).

Como se vio en el capítulo anterior, en cuanto a asociatividad, los fundadores tenían una idea sobre cómo hacer funcionar al grupo y desarrollarlo, esto se describió como capital cultural, en cuanto a conocimientos profesionales, y social, en tanto a la capacidad congregar artistas en la colectividad. Estos dos aspectos quedan en evidencia, y es lo que da cuenta la cita anterior, en relación a que el vínculo de varias bandas se perdió cuando uno de sus fundadores, Martín Canessa, abandona la colectividad.

En cuanto a los eventos en vivo desarrollados en esta temporalidad se observan dos ciclos, el primero, en mayo del 2014, que posee la particularidad que ya no se mezclan los estilos, sino que se realizan fechas temáticas (noche rock, noche cantautores, noche cumbia y noche reggae) (Anexo 22: 285), todo esto en locales

diferentes. El segundo es un ciclo acústico de cuatro jornadas, principalmente de cantautores del Colectivo, en el cual tampoco se observa la mezcla de estilos.

El 2014 se realizó el 2° cumpleaños del Colectivo en el local Cine Arte Alameda, y el 3° cumpleaños el año 2015, con un formato diurno y familiar, diferente a las fiestas que realiza el Colectivo en eventos anteriores. En total se realizaron 12 fechas de forma colectiva el 2014 y solo 4 el 2015. Por otro lado, con respecto a los eventos en vivo con el logo del colectivo, estos disminuyen en contraste a los 40 realizados el 2013, siendo 24 fechas para el 2014 y 19 para el 2015.

Durante estos años decayó la producción de eventos en vivo, debido la pérdida de vínculo con artistas que estaban relacionados con sus fundadores, por el proceso reflexivo que llevó a cabo el Doctor Pez, y también porque el local *La Peña del Nano Parra*, en donde realizaban principalmente los ciclos de bandas los años anteriores, ahora no permitía música rock en su local, y solo músicaailable. Esto genera una complicación para el colectivo, ya que su propuesta era pluralista en la puesta en escena, lo que impacta en el carácter carnavalesco que tenía el colectivo en sus presentaciones en vivo.

En resumen, se observa que los eventos en vivo para el año 2014 no decaen en cantidad, sino que en relación con la puesta en escena plural que desarrollaban como colectivo, que permitía la mística descrita en el capítulo anterior. Esta imposibilidad de generar eventos pluralistas que representaran al colectivo -en su sentido más elemental- afectó y generó el vacío que luego se tradujo en el bajo nivel de producción. Para el año 2015, ya decae definitivamente la ejecución de eventos propios del colectivo.

Esta reducción de los eventos y su posibilidad de ejecución pluralista, contrasta con la participación en el festival Woodstaco por medio del Escenario Enjambre, que se comienza a consolidar como la instancia principal del colectivo.

Se dio que el Enjambre se hacía explícito en el Woodstaco y después era muy difícil hacer cosas, porque como era tanta gente, y había muchas opiniones, y también había formas que eran distintas de ver la música. (Entrevista: Anexo 6: 205)

El colectivo continúa su presentación en el festival Woodstaco durante los años 2014 y 2015, en los cuales podemos ver un incremento de artistas que se presentaron, 32 en el 2014 y 44 el 2015. Así este festival se comienza a perfilar como un evento que hace mantener la cohesión del grupo y su propuesta pluralista y numerosa, lo que posibilitó que este no se disolviera.

Por otro lado, se destaca la creación de la revista llamada *Bzzz!* (Artículo: Anexos 16.6 - 16.8: 263), imitando el zumbido de las abejas, de la cual se pudo rescatar el primer y único número y otros artículos publicados en su página web. En ella podemos dar cuenta de escritos sobre artistas del colectivo, una entrevista, dos reseñas de discos, y artículos sobre el colectivo y su propuesta crítica, que serán desarrollados desde el imaginario de pluralismo.

## Una multiplicidad diversa asistemática

El imaginario pluralista en esta temporalidad lo podemos ver en primera instancia en los integrantes del colectivo, (Base de datos: Anexo 24: 291) dado por la participación en el Escenario Enjambre. Para el 2104 aparecen 8 nuevos artistas o bandas que no habían participado en Woodstaco anteriormente, ni en los compilados, observando también variedad de géneros, Reggae con *Santo Bando*, los cantautores *José María Moure*, *Mario Baldío* y *Niko Aúd*, y Hip-hop con *Hecho a Mano* entre otros. De estas bandas se observa la misma tendencia anterior, de ser agrupaciones que tienen su primera obra producida durante los años 2010 (*Hecho a Mano* y *Niko Aúd*), el 2013 (*Mario Baldío*) y otros como *Toyuna* banda fusión que aún no producían su primer disco.

Para el 2015, participan en total 44 bandas de las cuales 24 no se tenían registros anteriormente. Es éstas también se observan variados géneros, como punk con *Odessa*, pop con *Manuel Jodagui*, rock con *Dayanandrea*, *Cangrejo de Madera*, *Farancoa* y *Fuma & Baila*, metal con *Engrupid Pipol* y funk con *Mono de Troya*, entre otros. De estas bandas obtenemos que la producción con más tiempo era la del artista Folk *Seba Lay* que data del 2008, el resto va desde el 2011, hasta años posteriores a la presentación. Ahora, es necesario mencionar que se observan varias bandas con sellos en sus producciones al momento de participar en el Escenario Enjambre: disco *Fuma & Baila* del 2011 de la agrupación del mismo nombre por el sello *Tue Tue*, el disco *Tus Aromas* de la agrupación *Las Uevosh* bajo el sello *Oceano Records*, disco *La Violeta Piedra* de la agrupación con el mismo nombre bajo el sello *Lagartija Records*, y el disco *Seguir* de *Fakinmono* bajo el *Sello Parra*.



Imagen 14: Escenario Enjambre. Woodstaco 2015.

Observamos que el colectivo continúa congregando gran cantidad de artistas para participar en el Escenario Enjambre, de los cuales en su mayoría eran emergentes e independientes, pero van en aumento los proyectos vinculados a sellos discográficos.

Esta variada participación y capacidad de convocatoria que tenía el colectivo era tema de discusión dentro de la organización, en el cual se identifica el valor que tiene su capacidad de articular a diversos artistas, lo que podemos ver en una de las actas antes mencionada:

Se discutió sobre el carácter inclusivo y convocante que ha tenido el Colectivo Enjambre desde sus inicios hasta el presente. La discusión versó sobre las dificultades que presenta en términos del compromiso el mantener un

colectivo tan masivo. Por otro lado, se remarcaron las virtudes que tiene su carácter inclusivo: no discrimina según criterios de estilo, monetarios, ideológicos, etc., además de que la masividad otorga fuerza negociadora y representacional en diversas instancias. (Acta 2: Anexo 11: 241)

En esta perspectiva, se cuestiona al colectivo sobre su posición dentro del campo y la escena, desde el proceso reflexivo que describían sus participantes, y donde la principal pregunta era por su relación con la industria. Así uno de los entrevistados da cuenta de cómo se entendía el colectivo desde su inicio y su posición dentro de la escena:

Que en realidad el Colectivo Enjambre no decía nada. O sea, lo decía todo en realidad. Entonces al decirlo todo no decía nada, no tenía una posición política concreta. Y por eso era, que también, era tan convocante. Porque le hacía sentido al pro industria y al contra industria. Por un nivel de producción o con otro. Era súper, como en 360 grados apuntando. Entonces, todos se sentían convocados, por eso todos se acercaban. (Entrevista: Anexo 1: 151)

Esta reflexión sobre el colectivo desde una observación crítica que desarrolla uno de los participantes, devela el imaginario pluralista y da cuenta de su vacío discursivo en cuanto a contenido crítico, entendido como posición indeterminada dentro del campo de la música. Esta postura posibilita la capacidad de congregar que tenía el colectivo, en una simbiosis con la industria cultural en su primer momento, aspecto que la nueva dirigencia quiso cambiar.

Se configura un cuestionamiento al colectivo desde su pregunta interna de sentido y se puede observar principalmente en la participación del colectivo en la feria PULSAR 2014 en el marco de la discusión sobre la ley del 20%.

La perspectiva crítica del colectivo que se desarrolló en esta temporalidad, es una pregunta sobre la posición de la agrupación en cuanto a su labor como artistas. Anteriormente, esto fue descrito desde la posición de músico emergente, pero en esta nueva configuración, esta posición es cuestionada:

Decidimos hacer un stand, y un stand reflexivo, y justo, por eso te decía que estaba lo del 20%, porque dio la coincidencia que estábamos súper metidos con el 20%, porque como colectivo quisimos articularnos con otras asociaciones, con otros grupos de músicos, para plantear, una cosa súper concreta, que era que, incluir como herramienta dentro de la ley del 20%, la figura del músico independiente. (Entrevista: Anexo 1: 152).

Esta discusión abre la reflexión sobre cómo proclamarse como músicos en el contexto nacional, dentro de esto existe consenso en la denominación de músicos independientes, pero esto no está reconocido en ninguna legislación nacional y la nueva ley permitía abrir esa discusión. En este escenario, el colectivo lleva un stand temático en el cual consultaron a diferentes músicos, periodistas y personas ligadas al campo de la música, qué se entiende por músico independiente y músico emergente (Registros participación PULSAR: Anexo 19: 283), esta pregunta se interpreta como la necesidad de marcar la posición del colectivo dentro de la escena.

Por qué vamos a ir a PULSAR. La pregunta era ante quién... por qué tenemos que validarnos ante otros. Y en una feria, PULSAR es una feria dentro del marco de la SCD y todo. Es que... requiere de una validez, es un ejercicio de validación igual. (Entrevista: Anexo 1: 156).

En esta instancia de la industria cultural, el colectivo lleva una propuesta que pone en duda los términos desde donde se comprenden como artistas. La pregunta entre emergente e independiente, busca instalar una crítica a la posición de emergente, que fue la denominación que quedó en la legislación mencionada, y desde la posición del Doctor Pez, esta conlleva un vínculo con la industria cultural, como se verá.

En relación con esto, las reflexiones que analizamos están incluidas en documentos escritos rescatados de la página web del colectivo y en actas de reuniones realizadas durante estos años.

El primer documento: A propósito del debate del 20% de música en las radios escrito por el Doctor Pez (Artículo: Anexo 16.3: 258), el cual plantea una desconfianza con relación a la nueva ley del 20% en cuanto a un supuesto negocio de las radiodifusoras con respecto a los repertorios tocados en las radios, complementando que la nueva ley es una iniciativa de la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), de la cual todos sus afiliados se han manifestado a favor. Así también, se describe la posición de las radioemisoras agrupadas en la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), quienes argumentan que se está faltando a la libertad de opinión obligando a programar música, que no existe suficiente producción de calidad local, y que el apoyo a la música nacional debe

ser un fenómeno espontáneo, si no ocurre es porque la música es mala, entre otras razones.

Frente a esto, el Doctor Pez argumenta lo desarticulada que está la escena nacional para dar a conocer los catálogos de músicos nacionales y el rol que debería tener el estado, el cual debe velar, a través de su legislación, por una competencia justa en difusión, “(protegiendo) de forma concreta la cultura de nuestro territorio, el trabajo de nuestros artistas, para tener mayor opción de desarrollo creativo y económico” (Artículo: Anexo 16.3: 259). Al final, valora el debate surgido por esta ley ya que permite la “revisión de las políticas de estado hacia el sector musical” (Artículo: Anexo 16.3: 259), pero con dudas si esta ley podrá “dignificar el trabajo de los músicos” (Artículo: Anexo 16.3: 259).

El segundo artículo se titula: Respecto de la Ley del 20%, a un día de sesionar el Senado, la visión del Colectivo Enjambre (Artículo: Anexo 16.5: 261) el que representa una carta enviada al congreso en nombre del colectivo, la cual muestra una crítica a la poca participación de asociaciones independientes en la elaboración de la ley, y también presentan dudas con respecto a la figura del músico *emergente* plasmada en la ley, sin referencias al músico *independiente*, frente a lo cual realizan una propuesta que recoge la experiencia Argentina de la Unión de Músicos Independientes (UMI), en torno a la figura del músico *independiente* en la legislación de ese país, reconociendo que sin esta figura legal en el contexto chileno, no se puede aspirar a políticas públicas enfocadas en un actor inexistente. De esta forma se propone:

Músico nacional independiente: músico, autor o intérprete que ejerce sin contrato o vinculación alguna con terceros, los derechos de comercialización de sus propios fonogramas de

forma autónoma mediante la transcripción de los mismos por cualquier sistema de soporte, pudiendo difundir, explotar y comercializar su obra libremente. (Artículo: Anexo 16.5: 261).

Un tercer documento: Informe desde el congreso, sobre ley del 20% (Artículo: Anexo 16.7: 265), da cuenta de la presencia de Carolina Ibáñez, participante del Colectivo Enjambre, en la discusión legislativa. En este documento se puede evidenciar una crítica a la SCD y los intereses creados por la nueva ley, en cuanto a la recaudación de derechos de autor, los que incrementarían. Por otro lado, se evidencia que la ley no contempla mecanismo de recaudación para artistas por fuera de la SCD, así como tampoco contempla políticas públicas “para el fomento de la música y para la protección de derechos de primera necesidad para los músicos nacionales: laborales, previsionales, propiedad intelectual” (Artículo: Anexo 16.7: 265). Al final se hace una autocrítica a la organización de los músicos nacionales, en la medida que no se logran consensuar fuerzas para pelear por mejores legislaciones para el sector.

A grandes rasgos, podemos observar la crítica que se realiza al sector de la música y a la organización de los artistas para ejercer presión por legislaciones que representen sus intereses, y también, la necesidad de contar con una figura legal del músico independiente que permita el desarrollo de políticas públicas enfocadas en su fomento y su calidad laboral.

En relación con esto, existen otros dos artículos y un acta que permiten situar la discusión desde la perspectiva del colectivo: el primero, una editorial escrita por el Doctor Pez (Artículo: Anexo 16.8: 267).

Hoy a los 38, participo activamente en una organización de músicos independientes, es decir, que han optado por la autogestión de sus obras... personas que no sólo quieren expresarse, sino que también buscan desarrollar esa expresión como obra estética, fuente laboral y factor de cambio social. (Artículo: Anexo 16.8: 267).

En este extracto queda de manifiesto la posición de artista del Doctor Pez en cuanto al arte de forma ética y estética, y la manera en que entendía a la colectividad de forma crítica como elemento de cambio social, la cual impregnó bajo su dirigencia, desde estas reflexiones en torno al quehacer dentro del campo de la música, reconociendo el componente laboral del músico independiente. De esta manera, el Doctor Pez en el texto va dando noción de la condición de músico independiente, la cual toma como una resistencia frente a la industria cultural y a la política estatal:

Ser músico independiente puede ser señal de que aquí estamos, somos nuestra propia autoridad. No necesitamos calzar con un proyecto país para pertenecer a él, o a parte de él. Las fuerzas que ejercemos provienen de nuestro inalienable derecho a que se adapten a nosotros, a nuestra diversidad, ya que el principal bien común que entre todos tenemos es la subjetividad. (Artículo: Anexo 16.8: 267).

También se presenta la posición del músico independiente entendida por el Doctor Pez, no como condición de pasaje hacia otra posición, o como resultado de un proceso de inserción, sino que como condición de posibilidad para una libre

ejecución de su actividad de músico por fuera de la institucionalidad y principalmente la industria cultural.

Yo creo que ser músico independiente no es una etapa como la adolescencia, una transición de la avidez de ser a la avidez de estar. Tampoco es una casualidad, hay una voluntad y una conciencia de la trasgresión que esto involucra y que nos ha hecho faquires y agitadores en la invisibilidad cotidiana. (Artículo: Anexo 16.8: 267).

Esta posición marca una distancia completa y contraria a la industria cultural, que reclama una visibilidad, un reconocimiento social de la labor del músico. Esto evidencia una posición *emergente* en la concepción de Williams, en cuanto se posiciona por fuera de la industria cultural, y una perspectiva de subalterno en relación a una voz invisibilizada que aparece de forma colectiva, la cual tiene fundamentos estéticos y críticos, en torno a condiciones laborales y cambio social.

Esta perspectiva de músico independiente se complementa con una definición que se discute en una de las reuniones del colectivo: Acta Jornada de Reflexión 2 del 29 de noviembre, 2014 (Acta: Anexo 11: 241) el cual da cuenta de una reflexión colectiva respecto a la figura del músico independiente y sus características: autonomía y/o independencia creativa; dueño de su propiedad y la gestión de sus derechos, con la facultad de disponer de sus derechos y establecer relaciones de propiedad diversas con sus obras; músico independiente asimilable como trabajador independiente; se basa en la autogestión y cogestión; y mantiene relaciones horizontales y democráticas con los demás trabajadores de la música y rechaza toda forma de verticalismo.

Esta perspectiva, dentro del colectivo, se puede ver como un quiebre en relación con la concepción de simbiosis que tenía el colectivo con la industria cultural, y se posiciona una propuesta alo-hegemónica como describe Palominos (2011), en cuanto al antagonismo a posiciones hegemónicas, determinadas en este caso por la industria cultural.

Por otro lado, el artículo denominado: Singularidad y multiplicidad. Apunte sobre la existencia colectiva en la música independiente, escrito por Mario Baldío (Artículo: Anexo 16.6: 263), cantautor del colectivo, plantea la posibilidad de la acción colectiva en cuanto a multiplicidad por fuera de las industrias culturales, cuestionando el medio o entorno desde el cual realizan sus actividades como músico, desarrollando la metáfora del enjambre como posibilidad de acción.

¿Y qué pasa entonces con el músico que se dice ser independiente? Bueno, parece que, como él, no existe uno sino m u c h o s. Pero muchos no como generalidad, o totalidad, ni menos mayoría, mayoría consular, representativa, sino muchos en tanto que múltiples, y múltiples no en tanto que homogeneidad; si bien al ser muchos, no se puede hablar de individualidades, al menos no en su praxis. Hablamos de una multiplicidad, a la vez, singular, diversa, abstracta, caótica, además imperceptible, pero que asedia fantasmalmente, pues se sabe que suena, se sabe que zumba, aunque solo algunos la escuchan. (Artículo: Anexo 16.6: 264)

Se observa la perspectiva subalterna de una voz que no logra ser escuchada, y es imperceptible, a través de una colectividad que reclama y no puede hacerse notar dentro de su medio. Esto lo articula desde la pluralidad como característica particular, “multiplicidad, a la vez, singular, diversa, abstracta, caótica” (Artículo: Anexo 16.6: 264) marca un reconocimiento de la apertura del colectivo como rasgo distintivo y constitutivo de él. Esto nos plantea una observación con respecto a la propuesta de culturas populares y su capacidad de generar una voz autónoma que pudiera ejercer presión en el campo y en última instancia, mejorar las condiciones de los músicos, esto por medio de la acción colectiva pluralista.

El colectivo se originó en una etapa política de nuestro país bien bullida. Donde, donde era necesario como agruparse para tener voz. Uno busca eso, tener un poco de voz, a través de... porque nosotros como banda, queríamos tener un poco de voz a través del Enjambre. (Entrevista: Anexo 5: 201)

Ambas perspectivas plantean una complejidad en cuanto a cómo desarrollar acciones por fuera de la industria cultural, pero respetando el pluralismo de miradas. De esta forma, podemos observar en el acta citada anteriormente (Acta: Anexo 11: 241) que dentro de la colectividad se discutía el carácter de independiente, pero este chocaba con el vínculo con sellos de algunos proyectos, así el grupo se cuestiona los bordes de esta conceptualización, reconociendo que existen diferentes grados o niveles de independencia, en donde lo central es el “control y dirección del proceso productivo” (Acta: Anexo 11: 241) que implica ser músico. Esto configura de cierta forma al colectivo, ya que el espacio alohegemónico niega la pluralidad que se reconoce como valor mismo del colectivo y obliga a tomar partido; proceso que el colectivo no continuó desarrollando, como se verá en el próximo capítulo.

Por último, describimos un artículo titulado: ¿Qué dice el programa cultural de la Bachelet? (Artículo: Anexo 16.1: 252) En este se realiza una crítica al Plan de Gobierno de la presidenta Michelle Bachelet (2014-2018) con respecto a su apartado de cultura, en donde apelan directamente a la problemática de financiamiento. Señalan que dentro del Consejo Nacional de las Culturas y las Artes no existe inversión para propuestas de la sociedad civil que no estén enfocadas en lucro para la industria. “nuestro colectivo no puede postular a financiamiento para contar con un equipo de trabajo remunerado porque todas las líneas de financiamiento están orientadas a los artistas o iniciativas que contribuyan al crecimiento de la industria” (Artículo: Anexo 16.1: 254). Esto es importante ya que demandan del estado reconocimiento y apoyo para su organización directamente, como política pública, así señalan “debiese ser del interés del estado que instituciones como el Enjambre se creen y se desarrollen sosteniblemente en el tiempo” (Artículo: Anexo 16.1: 254).

En este documento se ve principalmente la crítica a un sistema de subsidios estatal que toma la cultura como un recurso, centrada en una propuesta del “Comité de Coordinación de Fomento de la Economía Creativa”. Frente a esto, el colectivo realiza propuestas para ser consideradas en el programa de cultura, las cuales tocan diversas temáticas: aumento del presupuesto, derechos laborales, propiedad intelectual en cuanto al rol de la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD) como entidad privada, temas relacionados a innovación y la propuesta de financiamiento para instituciones sin fines de lucro. En esta última se puede evidenciar la necesidad del colectivo de reconocimiento como formación que se opone al lucro y a las lógicas de mercado dentro de la cultura.

Por último, el documento finaliza, evidenciando el poco reconocimiento de la cultura en el país, alineado con las problemáticas vistas en los antecedentes, y mostrando que, aunque se considere la cultura como un recurso de fomento, “este programa no sale de la tendencia histórica de ir sumando chauchas de a poco y que plantea la cultura en general como un bien secundario” (Artículo: Anexo 16.1: 254).

Todo esto evidencia la posición crítica del colectivo con respecto al estado, la cual implica la necesidad de una respuesta estatal a las problemáticas de los músicos, buscando un reconocimiento de ellos como músicos y de su organización, lo que se vincula directamente con la categorización de músicos independientes o emergentes y como organización sin fines de lucro.

Es en este marco, observamos que la legislación chilena no reconoce al músico independiente, por lo tanto, este grupo de la sociedad queda relegado y sin reconocimiento legal en cuanto sujeto de políticas públicas, los miembros del colectivo lo evidencian. Así también, su organización tampoco era reconocida por las políticas públicas en cuanto a organización sin fines de lucro, lo que le impide recibir financiamiento público para su funcionamiento. Estas dos problemáticas son las que atraviesan al colectivo y permiten configurar su posición crítica frente al campo.

Es necesario remarcar dos posiciones, por un lado, la perspectiva *emergente* de Williams se encarna en esta temporalidad en cuanto a posición enfrentada a lo dominante, que describimos como alo-hegemónico, y que se articula en la colectividad dentro de estos años. Por otro lado, se observa que el colectivo se articula desde la pluralidad, lo que impide tomar posición en las discusiones

señaladas, aun así, podemos reconocer al colectivo como espacio democrático, según la propuesta de culturas populares, en “la dimensión en la que se negocia, discute y lucha la posibilidad de una cultura democrática” (Alabarces: 2020: p. 25)

Para finalizar este apartado, en cuanto a la representación del enjambre durante esta temporalidad, podemos mencionar la iniciativa de la revista Bzzz!, imitando el zumbido de la abeja, como única iniciativa que daba cuenta de su representación colectiva.

## **Capítulo VIII. Del colectivo al equipo de trabajo (2016-2018). Un tercer vuelco**

La pregunta sobre ¿qué era el colectivo? y ¿qué posición tenía? son redefinidas en esta tercera parte, marcada por un nuevo cambio de dirigencia, en donde vuelve uno de sus fundadores y replantea el funcionamiento del colectivo. Los imaginarios vistos durante las temporalidades anteriores son redefinidos hacia un trabajo más acotado, del cual podemos ver que se perfila un imaginario que reorienta el quehacer, la profesionalización.

## **El equipo de trabajo**

Lo asociativo en esta etapa se reduce a un equipo de trabajo, como resultado de los procesos vistos en el capítulo anterior, en relación con el nuevo trato y la idea de contar con fondos propios para el pago de personas que pudieran trabajar por la organización, llevan a una definición de una labor más acotada.

Como primer hito de este giro, damos cuenta del alejamiento del Doctor Pez, quien era el principal gestor de la perspectiva más crítica, desde la cual buscaba una definición para su labor como músicos en el contexto chileno, y pensaba el actuar de la organización en cuanto a una posición que se entendía política: “La colectividad no está funcionando en términos políticos. Como que todos los músicos lo único que quieren es tocar” (Entrevista Anexo 1: 153). Esta frase contiene el problema que generaba la propuesta del Doctor Pez en el funcionamiento de la colectividad, se pensaba como respuesta crítica al contexto cultural y político, lo que contrastaba con el hecho práctico de que el colectivo se basaba en la producción y circulación de eventos en vivo.

Yo no sé si el colectivo finalmente también quería politizarse tanto, había una búsqueda de un sector, pero era más gestión, más gestión. (Entrevista: Anexo 2: 164).

Es durante la jornada de reflexión 5 (imagen 15) que el Doctor Pez abandona la organización, dando un paso al costado por intereses más políticos en cuanto a su labor de músico de forma autogestionada y contraria a la industria cultural.



Imagen 15: Registro Facebook jornada de reflexión 5. 2 de agosto del 2015

Durante el año 2016 observamos las últimas actividades como organización en cuanto a convocatorias a asambleas, de las cuales podemos ver dos: una en marzo de ese año y otra en junio. En ellas observamos la nueva elección de directorio de la cual sale electo Martín Canessa, y se observa que la pregunta sobre la colectividad persiste, se presenta, según la invitación a la reunión de marzo (Anexo 18.6: 275), como un espacio para reflexionar sobre el camino del colectivo y el futuro de este:

Estimadas y estimados! Comienza ya el ciclo 2016 y qué mejor que hacerlo con una asamblea para forjar colectivo. Nos reuniremos a repasar nuestra historia durante estos 3 o 4 años y con eso podremos proyectarnos -de cualquier forma- hacia el futuro en base a un modelo de organización que construiremos en conjunto. (Publicación: Anexo 18.6: 275)

La perspectiva de hacer del colectivo una estructura continua en el tiempo encontraba sus límites en el financiamiento, es decir, poder traducir las

voluntades en trabajo remunerado que permitiera hacer sustentable a la colectividad, y frente a esto, el sostenimiento del colectivo con sus actividades se presentó como un desafío.

Esto contrastaba con la perspectiva sin fines de lucro que tenía el colectivo, lo cual hacía funcionar en base a la voluntariedad, cuestionando así el imaginario de asociatividad y colaboración que existía durante los primeros años, pero aterrizando la propuesta colectiva a un espacio con posibilidad de desarrollo futuro.

Un montón de cosas. Pero al final del día, era un proyecto que no tenía ni un fin de lucro, y no solo no tenía fin de lucro, si no que no tenía financiamiento. Entonces en la medida en que las voluntades se iban acabando, y no había capacidad de contar con el trabajo profesional, aunque fuese un octavo de jornada, todos nos vimos, nos fuimos viendo obligados a tener en algunos momentos de ese camino, dedicarnos a parar la olla, o a tener familia, etc. Proyectos que inevitablemente resultaron ser prioritarios. Entonces, ese fue el desafío con el que nos enfrentamos” (Entrevista: Anexo 7: 221).

En este proceso organizacional se consolida el equipo central dirigido nuevamente por sus fundadores:

Finalmente fueron los mismos los que estuvieron dirigiendo el colectivo. O sea, si es que realmente se hubieran motivado más, o no lograron, de que otros participaran de eso. Quizás se hubiese mantenido más como colectivo. Pero finalmente, como que la batuta la tenían ellos, quizás siempre fueron los más motivados, y después terminó como equipo de trabajo. (Entrevista: Anexo 2: 167)

Esto decantó en una pérdida de la horizontalidad y la emergencia de jerarquías dentro de la colectividad, lo que representa una mirada más crítica con respecto al funcionamiento. Estas jerarquías impactan en el imaginario de asociatividad y llevan a que muchas bandas abandonen la colectividad.

Es que empezó a pasar eso, igual había mucha banda que pasaron del colectivo a ser estrellas dentro del colectivo, y que venían en un momento y que son ellos, y había que hacerle un espacio porque son ellos. Entonces esa falta de pluralidad también afectó. Hubo un montón, y un montón se apestó con eso igual. (Entrevista: Anexo 5: 201)

Este cambio en la organización fue perfilando un espacio diferente a su definición inicial basada en los imaginarios de asociatividad, cooperación y pluralidad en la cual convivía una variedad de perspectivas que nutrían al colectivo como espacio abierto y democrático.

Por otro lado, para finales del 2015, el colectivo, por medio de su plataforma de Facebook, difunde capacitaciones para la postulación a fondos públicos para los interesados, así también postulan como organización a un fondo para la ejecución de talleres de gestión (Registros: Anexos 18.2: 271 y 18.3: 272), el cual se obtienen el año 2016. Así, el Colectivo Enjambre gana un Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) en la Línea de Fomento a la Asociatividad para la Profesionalización del Sector lo que le permitió ejecutar dos ciclos de talleres de gestión para músicos independientes gratuitos.

Cuando postulamos el proyecto teníamos la tesis de que, así como había necesidad de asociarse, también hay una necesidad de absorber herramientas de gestión en general, y armamos este proyecto pensando en talleres que pudieran participar unas 30 o 40 personas, pero de verdad no pensamos que podíamos tener una convocatoria alta. Pensamos que ese era el tamaño. Cuando lanzamos la inscripción, ¿cuánto fue que postularon? Como 500 personas... Y fue super poderoso porque convocamos a personas que son relevantes en lo que hacen. (Entrevista: Anexo 7: 227)

Dentro de los registros se puede observar las diferentes charlas que contenía el primer ciclo: panorama general de escena musical nacional; management y planificación; generación de contenidos, material audiovisual y dossier; generación de redes y booking; generación de contenidos: postproducción musical; y también un jornada sobre buenas prácticas a cargo del proyecto: TRAMA: Red de Trabajadores de la Cultura, el cual desarrolla, con financiamiento de la Unión Europea, el Código de Buenas Prácticas Profesionales en la Música, del cual existen registros de la participación en los

talleres (Registros: Anexo 20: 283), y también el colectivo es nombrado en los colaboradores del documento.

Estos talleres resultaron un éxito según los registros en Facebook (Anexo 18.8: 277), en los cuales postularon alrededor de 400 personas y se tuvo que seleccionar a 35 según ciertos criterios, de los cuales podemos destacar: participantes del colectivo, paridad y equidad territorial.

Estos talleres se replicaron en dos comunas de Santiago durante el 2016 en Quilicura el 23 de julio, y en La Reina el 1 de octubre (Imagen 16)



Imagen 16: Talleres de Gestión. 1 de octubre de 2016.

Por otro lado, por medio de Facebook podemos ver otras articulaciones del colectivo con *Juventud Providencia* en cuanto producción, y con *Portaldisc* y *Eroica producciones* para la circulación de bandas del colectivo (Anexo 18.12: 279). En cuanto a menciones en prensa, durante estos años se observa principalmente al colectivo en notas sobre el festival Woodstaco y una nota de prensa en cuanto a los talleres de gestión para músicos (Anexo 17.3: 270).

Por último, se observa que continúa el vínculo con CORREDOR como instancia asociativa a nivel nacional que tiene una cierta periodicidad en reuniones cada 6 meses a lo largo de Chile.

Este giro en el colectivo en cuanto a asociatividad muestra una reducción del funcionamiento interno, y el vínculo con el estado, y proyecto TRAMA, lo que se puede ver como una respuesta orientada en la profesionalización de los proyectos artísticos en talleres donde entregar herramientas para la práctica musical como espacio laboral.

## Un escenario en un festival

Este proceso de rearticulación del Colectivo Enjambre, desde los registros de eventos en vivo, el funcionamiento interno y las entrevistas, lo observamos también en su principal efecto: la baja en la producción y circulación de eventos en vivo, consolidándose a su vez el festival Woodstaco como única instancia:

El colectivo fue perdiendo quizás, esa esencia yo creo, y por eso termina siendo finalmente, a mi gusto, mi crítica, solamente un escenario en un festival. (Entrevista: Anexo 2: 164).

Para el año 2016, el Colectivo Enjambre realiza el Escenario Enjambre en el festival Woodstaco, también ese año participa del festival *Mountain Bike Fest* 2016 de tres jornadas, las que juntas suman 7 fechas. Observamos que son participaciones en otros festivales, pero no en instancias propias del Colectivo Enjambre como se realizaban anteriormente. A su vez, en los registros de eventos con logo del colectivo podemos dar cuenta de 7, menos de la mitad del año anterior el 2015, con 19 eventos.

Para el año 2017, la participación del Colectivo Enjambre en el Woodstaco también se desarrolla mediante el Escenario Enjambre, pero este espacio lo abren a proyectos musicales externos a la colectividad por medio de la plataforma GrooveList, según señala una nota de prensa del medio *El Dínamo* del año 2016 (Prensa: Anexo 17.3: 270). En este festival musical la banda *Fósil* graba su disco *En Vivo: Woodstaco 2017* en el Escenario Enjambre (Registro: Anexo 18.14: 280) el único registro formal de una presentación en este espacio y en los eventos del colectivo. Este mismo año, el colectivo participa de los festivales *Animalia Festival*

y *Puesco Fest 2017: por los ríos libres*, en este último, es señalado el Colectivo Enjambre y *Lichens* -el sello que crea Martín Canessa, fundador del Colectivo Enjambre, en el año 2017. No se tiene registro de otros eventos con el logo del colectivo.

El 2018, Colectivo Enjambre realiza sólo el Escenario Enjambre también con la participación de bandas mediante un sistema de postulación. Durante este año se tiene registro de dos eventos con el logo del colectivo, una tocata de la *Banda Bandalo*, y una gira de la misma agrupación por Brasil.

El año 2019 el colectivo también realiza solo el Escenario Enjambre, pero este año plantean dos requisitos para la participación de las bandas (Registro: Anexo 18.16: 282): 1) “el género rock será para los otros escenarios, nosotros nos concentraremos en música de raíz latinoamericana, géneros bailables, música urbana, reggae, world music y la fusión” y 2) “las bandas que se hayan presentado en las últimas dos versiones de nuestro escenario NO podrán ser elegidas para esta versión...solo queremos ejercer nuestro compromiso con los nuevos aires” (Registro: Anexo 18.16: 282).

Estos criterios marcan un quiebre en la perspectiva pluralista que tenía el colectivo en cuanto a géneros musicales, lo que será profundizado en el apartado siguiente.



Imagen 12: Escenario Enjambre Woodstaco 2016/Imagen: 13 Escenario Enjambre Woodstaco 2017



Imagen 14: Escenario Enjambre Woodstaco 2018/Imagen 15: Escenario Enjambre Woodstaco 2019.

El efecto de la nueva operatividad del colectivo, en cuanto a un equipo de trabajo más reducido, impactó directamente en la perspectiva amplia y participativa, y se vio reflejada en la cantidad de eventos en vivo en que el colectivo participó. En este tiempo ya no se realizan eventos durante el año, como los ciclos y cumpleaños, sino que se observa participación en festivales y como principal evento el Escenario Enjambre. Según señala uno de los entrevistados: “Y después es cuando empieza a morir el enjambre cuando solamente se hace presente el colectivo en el Woodstaco” (Entrevista: Anexo 6: 212).

Una de las características centrales del Colectivo Enjambre era la producción y circulación de eventos en vivo, donde el proyecto colectivo se hacía evidente a través lo que se describió desde la perspectiva carnavalesca en sus presentaciones, aspecto que ya durante el capítulo anterior comienza a decaer, y ya en este periodo, debido al nuevo enfoque asociativo más acotado, impacta también en la composición de sus presentaciones en vivo, la cual ya no se plantea como acotada al colectivo sino que abierta a artistas externos a la colectividad, y determinada por ciertos estilos.

Así, su participación activa, plural, que lograba impacto en la escena, fue decantando en una actividad única y central, el Escenario Enjambre. Esto hace que, desde la perspectiva de los entrevistados, el colectivo ya no sea colectivo propiamente tal, “el colectivo Enjambre terminó siendo una organización para un festival Woodstaco ... fue quedando eso” (Entrevista: Anexo 4: 180)

## Un perfil de bandas

El imaginario pluralista se vio impactado por los cambios en la asociatividad y la cooperación, lo cual modificó al colectivo.

En primera instancia, en cuanto a los participantes del colectivo durante esta temporalidad, en el año 2016, último año que se tiene registro con sólo bandas del colectivo participando en el Escenario Enjambre del festival Woodstaco, podemos dar cuenta de 17 bandas nuevas en la grilla, de un total de 24. De estas, podemos observar las mismas tendencias anteriores, diversidad de estilos, cierto nivel de emergencia en cuanto a las primeras producciones de las bandas, siendo la más antigua del 2013, de la banda *Seidú*, y otra posterior a la presentación: *Singles Folk* del 2017 del cantautor *Matías Correa*. También se observa mayor cantidad de bandas con producciones asociadas a sellos, el disco *Distorsión Tropical* del 2015 bajo el sello *Matraz Records* de la banda de cumbia *Atento Facuse*, el disco *La vida Enloquece* del 2015 bajo el sello *Mundovivo* de la banda *Golosa la Orquesta*, y el disco *Estereopuerto* del 2016 bajo el sello *Persea* de la banda de rock *Sube*.

En cuanto a las bandas del año 2017, 2018 y 2019 que participan del Escenario Enjambre, este es abierto mediante concurso a la participación de bandas externas y no se definen por su pertenencia al colectivo, ya que este, como se mencionó anteriormente, es sólo operativo en cuanto a su equipo central. Esta postulación se hizo mediante la plataforma GrooveList y se realizó una selección de bandas para las presentaciones. En el año 2017 participaron un total 36 proyectos musicales, de los cuales 24 pertenecían al colectivo y 12 eran nuevos. Para el 2018, participan 29 bandas en total, de las cuales solo 9 pertenecían al colectivo. Para el año 2019 vemos la participación de 21 bandas en el Escenario Enjambre, de las cuales sólo tres eran del colectivo, lo que da cuenta de una

disminución en la cantidad de participación y cada vez menos bandas asociadas al colectivo en sus años previos.

Para el año 2017 podemos ver la participación de algunas bandas dentro del festival *Animalia*: *Don Gavino*, *Fósil*, *La Banda Bandalo*, *Matias Correa*, *Pelusa* y *Thiago Lyra*. Y en el festival *Puesco Fest* participan: *Manu da Banda*, *Fósil* y *Newen Afrobeat*.

Dentro de los registros de tocatas en que está contenido el logo del colectivo, en el 2016 hay 6 registros de las bandas: *Don Gavino*, *Fósil*, *La Banda Bandalo*, *Matías Correa* y *La Minga*. Ya para el 2017 no hay registros de eventos, para el 2018, sólo dos de *La Banda Bandalo* y para el año 2019 no hay registros.

De estas bandas, podemos mencionar algunas vinculadas con los dirigentes del colectivo: *Fósil*, que siempre fue parte del colectivo y donde participó Keko Hermosilla y su hermano Cristóbal Hermosilla; a *La Banda Bandalo* que participaba también Keko Hermosilla, uno de los fundadores; y *Newen Afrobeat* que participa del sello *Lichens* de Martín Canessa, líder del colectivo durante estos últimos años. Esto da cuenta de la participación más acotada de bandas dentro del Colectivo durante estos años y algunas que están vinculadas directamente con los fundadores.

A su vez, podemos mencionar la consolidación del Escenario Enjambre en el festival Woodstaco, que, para su versión del 2017, tiene de invitado a *Chinoy* un reconocido cantautor chileno; en el 2018 la participación del Colectivo Enjambre celebra su sexta versión y en el 2019 su séptima versión cuenta con artistas

reconocidos como *Juanafé* y *Evelyn Cornejo*, lo cual refleja una progresiva participación de artistas más reconocidos en su espacio.

Esta nueva organización más acotada en cuanto asociatividad y cooperación impacta también en el imaginario plural que representaba el colectivo en sus años anteriores.

En esta última etapa digamos, yo diría que el Enjambre ya no es un colectivo en el que hay miembros activos, si no que, hoy en día es un equipo de trabajo abierto, en la que, lo único que falta para participar es manifestar tu deseo de participar en ese equipo, y ese equipo busca generar oportunidades, abrir espacios, y combinar proyectos de convocatoria abierta hacía ya un perfil de bandas y no hacia un paquete de bandas. (Entrevista: Anexo 7: 222)

Esta descripción es importante en cuanto al paso de perfil de banda, hacia un paquete de bandas. Como se observó en los capítulos anteriores, los imaginarios del colectivo, sobre todo su pluralismo, permitía una perspectiva masiva en cuanto a articulación dentro del campo. Esto resultó exitoso, desde un perfil difuso entre las categorías de músico emergente e independiente y una posición articulada directamente a la industria cultural. Es con la perspectiva de perfil de los participantes en donde se observa una delimitación, de la que podemos dar cuenta que el concepto de emergente, plateado en un inicio, se vuelve a posicionar como eje del colectivo, en cuanto a los talleres de gestión, y a la apertura del Escenario Enjambre a otros proyectos, como se describió, nuevos aires. Esta perspectiva emergente se complementa como punto desde el cual el

colectivo enfoca su actuar en el proceso de profesionalización dentro del campo de la música.

Por otro lado, el fundador del colectivo y dirigente Martín Canessa, desarrolla en paralelo el sello *Lichens*<sup>10</sup>, el cual representa a la banda *Newen Afrobeat* del colectivo y otros artistas de la escena nacional, en el cual se puede ver una perspectiva orientada a la trova, la música de raíz, y world music entre otros estilos, tal como se observó en la definición de estilos para el Escenario Enjambre.

Esto también se observa en los relatos de los entrevistados, en tanto se comienzan a observar jerarquías dentro del colectivo, lo que en años anteriores no existía.

Por ejemplo, el Enjambre después se fue profesionalizando cada vez más y había carteleras, o sea, cabezas de grupos. Entonces también empezaron a haber un poco de jerarquías, que eso, en un principio no existía. (Entrevista: Anexo 6: 214)

En este punto se produce un giro en las perspectivas de asociatividad y cooperación, ya que se acota el trabajo y se entiende al colectivo desde otro imaginario, la profesionalización.

---

<sup>10</sup> [www.lichensfamily.com](http://www.lichensfamily.com)

Esto es debido a un proceso que se inició con la pregunta sobre la sustentabilidad de la organización, y decanta en la profesionalización del sector respecto a herramientas técnicas vinculadas a la industria cultural para el desarrollo de los proyectos artísticos. Esta idea siempre estuvo en el colectivo, pero era secundaria en contraste a los imaginarios de asociatividad y cooperación descritos, los cuales impregnaban una perspectiva crítica que en esta temporalidad desaparece.

Al analizar a la agrupación en este punto se hace evidente un cansancio de una colectividad que funcionó en base a voluntad, la cual cumplió su ciclo y su mismo desarrollo la lleva hacia otros procesos diferentes a los iniciales. Aun así, dentro del colectivo se mantienen presentes rasgos pluralistas que continúan operativos, no como pregunta sobre el funcionamiento de la organización, sus vínculos, su producción y circulación, y sus integrantes, sino que, como criterios de participación en las instancias que mantuvo en funcionamiento, los talleres en el año 2016, y el Escenario Enjambre en Woodstaco, hasta el 2019 en su séptima versión.

Quando lanzamos la inscripción, ¿cuánto fue que postularon? Como 500 personas. Al primer ciclo... Al final armamos algo similar a la curatoría del (escenario) Enjambre, en la que respetamos un poco el orden de llegada, pero diversificando la presencia geográfica del inscrito... Y así dimos diversidad geográfica, hicimos paridad de género, tuvimos igual cantidad de cupos femeninos como masculinos ... y así fuimos armando como un criterio de selección que nos pareció lo más pulcro posible (Entrevista: Entrevista 7: 226)

En cuanto a los vínculos dentro del campo, el desarrollo de los talleres de gestión nos permite observar una idea final sobre lo emergente e independiente, entendido como un proceso de aprendizaje hacia una profesionalización del trabajador de la música, por medio de la entrega de herramientas para la gestión de sus proyectos artísticos.

Estos talleres dan cuenta del vínculo con el estado, por medio del fondo para la realización de éstos, lo que le da operatividad a la organización a través de su personalidad jurídica, y del vínculo con proyecto TRAMA en pos de esta perspectiva profesional.

Así, podemos entender que la emergencia o independencia dentro de la colectividad, es entendida como un estado pasajero hacia una profesionalización de la actividad, y no como una posición política para hacer frente a la industria cultural. De esta manera, la conceptualización de emergente de Williams en este momento ya no sería operativa, ya que el Colectivo Enjambre no busca hacer frente a procesos hegemónicos o dominantes, sino que busca articularse con la industria, el estado, y todo tipo de actores del campo, para darle sustentabilidad a proyectos musicales dentro de un contexto precario, que no los reconoce como trabajadores.

Desde una posición diferente, que apunta hacia la profesionalización de la escena, implica un corte con la perspectiva crítica en cuanto al movimiento que tuvo el colectivo en la temporalidad anterior. Es importante resaltar que las convocatorias abiertas que realizó el colectivo durante estos años fueron igual de numerosas que la convocatoria inicial. Lo que da cuenta de dos cosas: el colectivo logró un reconocimiento dentro de la escena nacional y dentro del

campo, y el colectivo continuaba dando respuestas a las necesidades de diversos proyectos artísticos.

Este análisis permite observar la real función del Colectivo Enjambre como actor dentro del campo, siendo un espacio de tránsito hacia la profesionalización, para lograr visibilidad a los proyectos artísticos, no como una lucha sectorial, sino por medio de un aprendizaje de los procesos propios de la industria. Así describe uno de sus fundadores:

Gestiona tu banda, desde la organización interna, hasta los productos, giras, fondos concursables...Y la huevada tiene una visión, que es nuestra visión, pero en el fondo, despierta, no se trata de que sigas la visión, si no que hazla consciente, y fíjate que todas las variables son exógenas. -Vos haces la huevada que quieras. (Entrevista: Anexo 3: 175).

Esta posición que toma el colectivo en estos años es desde un espacio dentro del campo de la música ya ganado, el cual los dirigentes se dedican a administrar.

El término de lo colectivo marca un quiebre en la perspectiva para esta investigación, ya no operando el Colectivo Enjambre como en sus inicios, mediante una perspectiva que ya no está basada en la asociatividad, la colaboración y el pluralismo, que eran los imaginarios sobre los cuales se lograba generar un espacio donde se discutía sobre música en todos sus niveles y permitía la emergencia de un espacio democrático. Es durante este último periodo en el cual se pierde la discusión crítica y la articulación masiva que

generó el colectivo en sus inicios. De esta forma podemos dar cuenta del cambio de lo colectivo a un equipo de trabajo y las implicancias que eso tuvo.

El colectivo Enjambre ha continuado su funcionamiento a través del Escenario Enjambre en el festival Woodstaco, pero no genera otras instancias de participación o articulación con el medio. Esto posibilita hacer un corte temporal, acotando el objeto de análisis a la temporalidad en la cual ejecutó principalmente su actuar inicial, sobre el que es posible hacer una lectura crítica de los imaginarios expuestos.

Posiblemente o no, esta colectividad pueda activarse, pero deberá ser materia de otras investigaciones.

## **Conclusiones**

Los imaginarios que posibilitaron el funcionamiento del Colectivo Enjambre durante los años de estudio fueron la asociatividad, la cooperación y el pluralismo, los cuales van mutando en el desarrollo de la organización y van determinando la producción y circulación del colectivo, entendidos como marcos de acción articulados con la realidad contextual.

Desde el imaginario de la asociatividad, podemos dar cuenta de una propuesta abierta, presentada como nuevo paradigma, que logró gran convocatoria de proyectos musicales y un reconocimiento en la escena, en cuanto a su participación en instancias de la industria, su vinculación con otras organizaciones y medios de comunicación. Esto da cuenta de los capitales, sociales, culturales y simbólicos que se pusieron en acción para lograr mayor circulación y producción. Culturales en cuanto a un diagnóstico y una posición dentro del campo de la música, fundado por dos profesionales, que logró congregara diversos músicos; sociales en relación en su capacidad de congregar diversos artistas y proyectos musicales, que le otorgó pluralismo al colectivo; y simbólicos en cuanto a que logró convocar a artistas reconocidos por sus pares como referentes, como el Doctor Pez y otros músicos vinculados con artistas reconocidos del campo chileno.

Durante sus primeros años de funcionamiento se observó una organización sin fines de lucro ni relaciones monetarias, lo cual fue mutando en el desarrollo del colectivo debido a la necesidad de poder darle continuidad y estabilidad a la organización, esto permite observar en cierta medida la lógica del desinterés que prima en el campo artístico descrito por Bourdieu (1995), en sentido de que el colectivo nunca persiguió una lógica lucrativa en su práctica, sino que un sustento del trabajo empírico que significaba organizar una colectividad como el Enjambre.

Por otro lado, el tipo de vínculo organizativo permitió observar al Enjambre desde la perspectiva de las culturas juveniles como colectivo, en cuanto a su equipo central y sus espacios de coordinación acotados, y como movimiento, como espacio de respuesta a un contexto que logró articular a 108 proyectos musicales, y se relacionó con diferentes espacios de participación.

Se observó a lo largo de la actuación del colectivo, la capacidad que tuvo para congregar proyectos artísticos desde sus inicios. Esto fue reforzado en los talleres de gestión, dando cuenta de una necesidad de circulación y de adquisición de las herramientas necesarias para el desarrollo de los proyectos.

La asociatividad también permitió vínculos importantes con la institucionalidad estatal, como sucedió con el FONDART y la comitiva al BAFIM. Así también ocurrió con agentes de la industria, lo que determinó una relación simbiótica con el campo y la escena. Este aspecto asociativo resalta también la capacidad del colectivo de vinculación con el campo, lo que da cuenta de los variados capitales puestos en juego en esta configuración colectiva.

En relación con el imaginario de cooperación, se observó que el colectivo fue posible principalmente al principio de cooperación descrito por Becker, en base a este, el colectivo realizó una gran cantidad de eventos en vivo durante los años de estudio; 57 eventos propios de la organización y 102 tocatas con el logo. Estas cifras permiten dimensionar la capacidad de trabajo autogestionado que tuvo el Enjambre. Los eventos se llevaron a cabo principalmente durante los primeros 4 años, en los que el colectivo logra desarrollar un sentido de grupo, entendido como una culturización de la política, que según el relato de los entrevistados le

otorgaba cierta mística a la organización. El carnaval como expresión artística fue un componente fundamental para generar un sentido de grupo, lo cual es propio de las culturas juveniles.

Los capitales que se pueden observar en el imaginario cooperación dan cuenta de diversos conocimientos técnicos y administrativos para hacer realidad los productos que elaboró el colectivo como organización.

<b>Año</b>	<b>Cantidad Fechas eventos Colectivo Enjambre</b>	<b>Cantidad Fechas de eventos en el que se incluía al colectivo en la gráfica</b>
<b>2012</b>	8 fechas	11 fechas
<b>2013</b>	13 fechas	40 fechas
<b>2014</b>	12 fechas	24 fechas
<b>2015</b>	4 fechas	19 fechas
<b>2016</b>	6 fechas	7 fechas
<b>2017</b>	8 fechas	sin fechas
<b>2018</b>	3 fechas	2 fechas
<b>2019</b>	3 fechas	sin fechas

Tabla 1: Eventos en vivo Colectivo Enjambre 2012-2019.

Dentro de esto, se observó la creación de una página web, la participación estable en el festival Woodstaco con 8 versiones durante los años de estudio, la revista Bzzz! como espacio de circulación escrita, los cuatro compilados como producción propia, y varias menciones en prensa. Esto da cuenta de una gran capacidad de cooperación autogestionada para realizar toda esta producción.

Con respecto al imaginario de pluralidad, observamos la posibilidad de un espacio abierto a la participación que nace desde una concepción propia de la perspectiva laboral de los artistas como músicos emergentes o independientes. Esto posibilitó la configuración de un espacio pluralista, en donde su principal

rasgo era la variedad de estilos y géneros, pero en el cual también conviven diferentes perspectivas de desarrollo artístico, diferentes edades, niveles de profesionalismo, y perspectivas que analizamos como resistencias o alineadas con lo dominante según la perspectiva de Williams. Todo esto permitió un espacio democrático de participación y acción, dentro del cual la pluralidad se consideraba como valor. Este imaginario de pluralidad también impactó en los imaginarios de asociatividad y cooperación.

Desde el punto de vista del imaginario de asociatividad, no existió una definición que pudiera postularse y desarrollarse como resistencia o alternativa a la industria cultural. Esto se debe a que el colectivo se fundaba en una simbiosis y no en una resistencia, lo que da cuenta de procesos dominantes para su inserción en la industria cultural. No sin antes cuestionar este vínculo de forma crítica en acciones concretas en un momento de discusión legislativa, lo cual permitió un contexto sobre el que el colectivo logra desarrollar una posición crítica, que da cuenta de una disputa por el reconocimiento de su labor como trabajadores independientes.

La idea de cooperación puso en evidencia la dificultad que tuvo el colectivo para sostener la producción y circulación pluralista que, inicialmente, generaba la idea de comunidad y que le daba fuerza a la organización. Esta dificultad fue decantando en una perspectiva más acotada para la producción y circulación musical. El principal y único evento terminó siendo, en definitiva, el Escenario Enjambre.

En este contexto, dentro del colectivo emerge el imaginario del profesionalismo, como respuesta a la posición de este acerca de la pregunta sobre su sustentabilidad de forma práctica en el campo de la música. Así, se propuso, por

medio de los talleres, entregar conocimientos para la gestión de proyectos artísticos. De esta forma, el colectivo se entendió como un espacio de adquisición de habilidades y conocimientos dentro del campo, que es descrito como profesionalización.

El actuar del colectivo marca la necesidad de articulación representativa en los intersticios del espacio artístico musical, en donde se conjuga una simbiosis con la industria cultural, entre posiciones de resistencia y posiciones que buscan vincularse, dentro del contexto de precariedad de la labor artística. El Colectivo posibilitó una organización pluralista con respecto a su producción y circulación que, si bien estaba basado en los eventos en vivo, logró el desarrollo de otras importantes iniciativas: compilados, página web, revista Bzzz!, y los talleres de gestión.

Así también, el análisis del colectivo permitió analizar un tránsito de la organización en diferentes niveles de institucionalización, de lo cual, las culturas juveniles permitieron analizar su acción y enmarcarla dentro

El Colectivo Enjambre logró ser un lugar democrático de discusión de variadas perspectivas dentro de la escena santiaguina, revelando las tensiones y discrepancias en la búsqueda de espacios de participación, lo que posibilita dar cuenta de un lugar en disputa, que puede ser considerado de forma crítica como popular. Un fenómeno en el cual están inscritas las luchas dentro de los procesos de democratización del Chile actual.

## Bibliografía

- Arriagada, A.; Ibáñez, F.; Bley, C.; Bley, Á. (2016) *Músicos, sellos y fans en la era digital*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). En: <https://culturasocialmedia.uai.cl/web/wp-content/uploads/2021/10/Musicosellosyfansenlaeradigital.pdf> . Captura 19/07/2024.
- Alabarces, P. (2020). *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*, Guadalajara: Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias sociales (CALAS) Universidad de Guadalajara.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia), en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 12, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- Aguilera, O. (2003). *Tan jóvenes, tan viejos: los movimientos juveniles en el Chile de hoy*. En: [http://extranet.injuv.gob.cl/cedoc/Coleccion%20INTERJOVEN%201998%200-%202006/Triangulo\\_de\\_la\\_%20Bermudas/PDF/23.PDF](http://extranet.injuv.gob.cl/cedoc/Coleccion%20INTERJOVEN%201998%200-%202006/Triangulo_de_la_%20Bermudas/PDF/23.PDF) Captura: 2/08/2022.
- Augé, M. (1999). De lo imaginario a lo ficcional total, En *Maguaré*, (14), 5-18.
- Baczko, B. (1991). *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Baeza, M. A. (2011). Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales, en *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*, 31-42.
- Becker, Howard S. (2008) *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 1a ed. Bernal.
- Bourdieu, P. (1990), *Sociología y cultura*, México: Fondo de Cultura Económica (fce).

- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- Canales, Jorge. (2019). *Punk chileno 1986-1996: 10 años de autogestión*. Santiago: 1ra. Edición. Editorial Camino.
- Castoriadis, C. (2006). Figuras de lo pensable, trad. Jacques Algasi. Fondo de la Cultura Económica.
- Carretero, E. (2011). Imaginario e identidades sociales. Los escenarios de actuación del Imaginario social como configurador de vínculo comunitario. En *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*, 99-112. Santa Uxía de Rivera: CEASGA
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales. *Cinta de moebio* (43), 01-13.
- Contreras, T.; Guajardo, S.; Zazuri, R. (2005) *Identidad, Participación e Hitos de Resistencia Juvenil en Chile Contemporáneo*, Santiago: Centro de Estudios Socioculturales (CESC).
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (2017). Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022.  
En: [www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/11/politica\\_musica.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/11/politica_musica.pdf) Captura 7/11/2022.
- Cerón-Martínez, A. U. (2019). Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés. *Cinta de moebio*, (66), 310-320.
- Díaz De Sala, S. A., Mendoza, V. M. Porras, C. M. (2011), Una Guía para la Elaboración de Estudios de Caso. *Razón y Palabra*, Vol., núm.75, pp.
- Flick, U. (2015). *El Diseño de Investigación Cualitativa*, Madrid: Ediciones Morata.

- Frith, S (1996). Música e Identidad; en: Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) (2004) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores/Colección: Comunicación, cultura y medios.
- Galea, Carolina (2016). Organizaciones Artísticas: entre la creación y la gestión. En Lozano, U. B., Orozco, J. L. M., & Canal, C. Y. *Formas y configuraciones de la gestión cultural en América Latina*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Garcés Montoya, A. (2010). De organizaciones a colectivos juveniles panorama de la participación política juvenil. *Última Década*, núm. 32, julio 2010, pp 61-83. Valparaíso: Centro de Estudios Sociales.
- García, B. M. (2008). La investigación en la cotidianidad social desde la fenomenología. *Tiempo de educar*, 9(17), 35-56.
- García Canclini, N. (1990) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Garretón, M. A. (2004) Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En [https://www.manuelantoniogarretón.cl/documentos/politicas28\\_07.pdf](https://www.manuelantoniogarretón.cl/documentos/politicas28_07.pdf): Consulta: 19/07/2024)
- González R., J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64. En <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003> Consulta: 19/07/2022
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. 1º ed. - Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Guba, E., Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en Competencia en la Investigación Cualitativa. Compilación de Denman, C., y Haro, J. A., *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*, p. 113-145. Sonora: Colegio de Sonora.
- Hall, S y Jefferson, T. (2014). *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficante de Sueño.

- Igarza, R. (2009) *Burbujas de Ocio: nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires:1° Edición. La Crujia.
- Industria Musical Independiente de Chile (IMI Chile) (2017). *Nodo de Música. La Industria Musical Independiente en Chile: cifras y datos para una caracterización*. 2016. Santiago, Chile. En: <http://www.imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf> Consulta 7/11/2022).
- Karmy, E.; Brodsky, J.; Facuse, M.; Urrutia M. (2014) *El papel de las políticas públicas e las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Buenos Aires. CLACSO. En <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf> Consulta 7/11/2022.
- Kirby, E. C. (2016). Movimiento estudiantil en Chile 2011: Causas y características. *Revista de Historia y Geografía*, (34), 109-134. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez.
- Mayol, A. (2012). *No al lucro. De la crisis del modelo a la nueva era política*. Santiago: Debate.
- Morales Rubio, J. (2021). Aportes de la historiografía a los imaginarios sociales: el caso del petróleo en México. *Revista Colombiana de Sociología*, 44(1), 97-117. Colombia. En [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-159X2021000100097](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-159X2021000100097) Consulta 10/7/2024.
- Pabón, R. (2013). Colectivos juveniles como formas participativas de construcción de ciudadanía activa. *ENCUENTROS* Vol. 11 No. 2. P. 169-180. Universidad Autónoma del Caribe. En <https://www.redalyc.org/pdf/4766/476655656012.pdf> Consulta 7/5/2024.
- Proyecto TRAMA (2016). *Código de Buenas Prácticas Profesionales en la Música*. En [https://imichile.cl/documentos/codigo\\_buenas\\_practicas\\_2015.pdf](https://imichile.cl/documentos/codigo_buenas_practicas_2015.pdf) Consulta 19/7/2024
- Ponce, D. (2019) 30 años de la industria fonográfica en Chile (1988-2018). *30 años de la industria musical chilena (1988-2018) reflexiones y*

*testimonios*. Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD). Santiago: Editorial Hueders.

- Reguillo, R. (2007). *Emergencia de Culturas Juveniles: estrategias del desencanto*. Editorial Norma; Bogotá Colombia.
- Restrepo, E. (2012). *Apuntes sobre estudios culturales. Antropología y estudios culturales: Disputas y confluencias desde la periferia*. Argentina: Siglo veintiuno.
- Romeu Aldaya, Vivian. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?. *Andamios*, 14(34), 13-33. En [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632017000200013&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200013&lng=es&tlng=es). Consulta 19/7/2024.
- Sampieri, H., Collado, F., & Lucio, B. (2010) *Metodología de la investigación*, México: Mc Graw Hill.
- Sandoval, J. y Carvallo, V. (2017). Discursos sobre política y democracia de estudiantes universitarios chilenos de distintas organizaciones juveniles. *Revista Española de Ciencia Política*, 43, 137-160. En <https://doi.org/10.21308/recp.43.06> Consulta 19/7/2024.
- Tapia J. y Hernández D. (2017). *Es Difícil Hacer Cosas Fáciles. Diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago: Los libros de la mujer rota.
- Valdetaro, S. (2007). Medios, actualidad y mediatización. En *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación Nro 123 Medios y Comunicación*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso. Argentina. Publicaciones Periódicas. pp. 51-65.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- Woodsite, J.; Jiménez, C.; Urtega, M. (2011). Creatividad y Desarrollo: La música Popular Alternativa. *Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Coordinadores, García, N.; Urtega, M. Madrid: Fundación Carolina.

- Yúdice, G. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zarzuri, R. (2005). Jóvenes, Participación y Movimientos Sociales: Hacia la Construcción de Nuevas Formas de Participación Juvenil. *Movimientos Sociales: Pacto, Disciplinamiento y Resistencia en el Chile Contemporáneo*. Santiago: Universidad ARCIS, Centro de Estudio Socioculturales (CESC).