

## **Precarización del trabajo musical en Chile: subjetividades en tensión entre políticas culturales y plataformas digitales**

Mauricio Toval-Gajardo<sup>1</sup>

Matias Pinto-Laulié<sup>2</sup>

### **Resumen**

Este artículo ofrece un análisis crítico de la precarización del trabajo musical independiente en Chile, examinando las dimensiones institucionales, económicas y subjetivas que configuran esta problemática. A partir de una revisión de políticas culturales, estudios sectoriales recientes y literatura especializada en trabajo artístico, se argumenta que el modelo de financiamiento mediante fondos concursables ha promovido una lógica de competencia individual, desprotección estructural y desigualdad en el acceso a recursos. Asimismo, se analiza cómo la plataformización digital del trabajo artístico reconfigura los regímenes de producción, circulación y visibilidad, intensificando formas de autoexplotación, ansiedad productiva y empresarialización del artista como *self-as-business*. El texto incorpora una perspectiva de género para visibilizar las exclusiones sistemáticas que afectan a las mujeres en el campo musical, así como una reflexión sobre las experiencias afectivas y subjetivas que acompañan la precariedad. Finalmente, se abordan formas emergentes de resistencia y organización colectiva que en contextos de crisis recientes —como el estallido social de octubre de 2019 y la pandemia mundial de COVID-19 en 2020— se han reactivado vínculos solidarios y reivindicaciones laborales en el campo musical independiente. Se propone repensar el trabajo artístico desde una política del reconocimiento que articule dignidad, redistribución y sostenibilidad.

*Palabras clave:* trabajo artístico, precariedad cultural, plataformización, subjetividad, políticas culturales

## **Precarization of musical work in Chile: subjectivities in tension between cultural policies and digital platforms**

Mauricio Toval-Gajardo

Matias Pinto-Laulié

---

<sup>1</sup> Universidad Alberto Hurtado; Universidad Gabriela Mistral. Correo: [mauriciotovalg@gmail.com](mailto:mauriciotovalg@gmail.com); [mauricio.toval@academico.ugm.cl](mailto:mauricio.toval@academico.ugm.cl)

<sup>2</sup> Universidad Diego Portales. Correo: [matias.pinto@mail.udp.cl](mailto:matias.pinto@mail.udp.cl)

**Abstract**

This article offers a critical analysis of the precariousness of independent musical work in Chile, examining the institutional, economic and subjective dimensions that shape this problem. Based on a review of cultural policies, recent sectorial studies and specialized literature on artistic work, it is argued that the model of financing through competitive funds has promoted a logic of individual competition, structural lack of protection and inequality in access to resources. It also analyzes how the digital platformization of artistic work reconfigures the regimes of production, circulation and visibility, intensifying forms of self-exploitation, productive anxiety and entrepreneurialization of the artist as self-as-business. The text incorporates a gender perspective to make visible the systematic exclusions that affect women in the musical field, as well as a reflection on the affective and subjective experiences that accompany precariousness. Finally, it addresses emerging forms of resistance and collective organization that in contexts of recent crises –such as the social outbreak of October 2019 and the global pandemic of COVID-19 in 2020– have reactivated solidarity bonds and labor claims in the independent music field. It is proposed to rethink artistic work from a politics of recognition that articulates dignity, redistribution and sustainability.

*Keywords:* artistic work, cultural precariousness, platforming, subjectivity, cultural policies

**Precarización del trabajo musical en Chile: subjetividades en tensión entre políticas culturales y plataformas digitales**

Mauricio Toval-Gajardo

Matias Pinto-Laulié

**Introducción**

En las últimas décadas, el trabajo artístico y cultural ha experimentado transformaciones profundas que desafían los marcos tradicionales de empleo y protección social. En contextos neoliberales como el chileno, la institucionalidad cultural se ha configurado desde los años noventa bajo una lógica subsidiaria del Estado, centrada en la promoción de la producción artística mediante fondos concursables (Brodsky *et al.*, 2014; Garretón, 2004; Peters, 2020a). Este modelo, lejos de garantizar derechos sociales o estabilidad laboral, ha consolidado un ecosistema competitivo y fragmentado en el que la continuidad del trabajo depende de la capacidad individual para formular proyectos, gestionar recursos y responder a criterios técnicos de evaluación. Como resultado, las trabajadoras y los trabajadores culturales —en especial quienes se desempeñan de manera independiente y sin contrato estable—

enfrentan condiciones marcadas por la incertidumbre, la pluriactividad forzada, la inestabilidad de ingresos y la ausencia de protección previsional o sanitaria (Guadarrama, 2019). Frente a esta precariedad estructural, el sostenimiento del trabajo artístico se vuelve dependiente de redes de apoyo, circuitos informales de colaboración y estrategias subjetivas de persistencia (Toval-Gajardo *et al.*, 2023). A ello se suma la expansión del mercado digital, que si bien amplía las posibilidades de difusión y circulación de las obras, lo hace bajo regímenes algorítmicos de visibilidad que intensifican la autoexplotación, la ansiedad productiva y la exposición emocional del artista (Walzer, 2016; Ying, 2022; Zafra, 2017; Zendel, 2021).

El presente artículo analiza las condiciones laborales del trabajo musical independiente en Chile, explorando tanto su configuración institucional y económica como los modos en que estas condiciones se inscriben en la subjetividad de las y los artistas que habitan este campo. A partir de una revisión crítica de las políticas culturales, datos recientes sobre el sector, literatura especializada y aportes de investigaciones previas, se propone una lectura que articula las dimensiones objetivas de la precarización con los modos en que esta se inscribe en la experiencia cotidiana de quienes habitan el ámbito del trabajo musical independiente.

En particular, se sostiene que la contribución principal del artículo radica en tres ejes analíticos interrelacionados. Primero, se examina cómo la precariedad cultural se inscribe en procesos de subjetivación, afectando la manera en que los músicos narran, sienten y proyectan sus trayectorias. Segundo, se analiza el papel de la plataformización digital en la configuración de nuevas formas de producción, circulación y reconocimiento, que a la vez amplían y precarizan las condiciones de trabajo. Tercero, y por último, se abordan las estrategias de resistencia y organización colectiva desplegadas por los músicos durante la pandemia, como expresión de alternativas frente a los imperativos neoliberales del emprendimiento cultural.

Antes de entrar en estos tres ejes, el artículo contextualiza el marco institucional que ha configurado el campo cultural en Chile desde los años noventa. El diseño de la política cultural tras el retorno a la democracia ha sido coherente con los principios del modelo de desarrollo neoliberal heredado de la dictadura y profundizado en la transición. Este enfoque ha privilegiado mecanismos de financiamiento intermitente,

concurable y orientado a la productividad individual, consolidando una estructura institucional que refuerza la competencia entre artistas y reproduce formas de precarización laboral estructural en el campo cultural. En este sentido, la configuración estatal del campo cultural no solo ha instituido las condiciones materiales de producción y circulación del arte, sino que ha operado también como un dispositivo de modelación subjetiva, incidiendo en los marcos de reconocimiento, en las formas de valoración simbólica del trabajo y en la construcción de horizontes posibles —o imposibles— de sostenibilidad vital para quienes habitan el mundo artístico y musical independiente en Chile.

Por último, el análisis que aquí se presenta se nutre de un corpus de investigaciones previas desarrolladas por el autor principal del presente artículo, centradas en músicos independientes en Chile. Estas incluyen estudios cualitativos basados en entrevistas en profundidad y análisis dialógico de discurso (Toval-Gajardo *et al.*, 2025a), investigaciones mixtas que combinan encuestas y entrevistas a productores musicales en estudios caseros (Toval-Gajardo & Schumacher, 2023), aproximaciones teóricas sobre la experiencia subjetiva del trabajo artístico (Toval-Gajardo *et al.*, 2023), así como análisis de las formas de subjetivación y de los modos de vida ligados al trabajo musical (Toval-Gajardo & Fortes, 2025). En conjunto, estos trabajos permiten articular una mirada que combina datos empíricos y reflexión conceptual sobre la precariedad laboral, la subjetividad y las transformaciones recientes del campo musical independiente. Esta base empírica y teórica constituye el punto de partida del presente artículo. Asimismo, este artículo incorpora material ilustrativo proveniente de entrevistas cualitativas realizadas con músicos independientes en Santiago de Chile. Dichas entrevistas forman parte de un proyecto de mayor envergadura, correspondiente al estudio doctoral del autor, orientado a comprender las formas de construcción de subjetividad en contextos de trabajo artístico precarizado. Los fragmentos incluidos no se presentan como resultados empíricos en sentido estricto, sino como testimonios y experiencias que permiten ilustrar y contextualizar la reflexión conceptual desarrollada a lo largo del artículo.

## **Política cultural y neoliberalismo en Chile: entre la democratización y la concursabilidad**

El desarrollo de la institucionalidad cultural en Chile ha estado estrechamente ligado a los procesos de transición política y a las transformaciones del modelo económico ocurridas desde fines del siglo XX. Durante gran parte del período dictatorial, el Estado careció de una política cultural sistemática, limitándose a acciones fragmentarias y orientadas principalmente al control ideológico (Garretón, 2004). Con el retorno a la democracia, en cambio, se abrió un escenario distinto: la cultura comenzó a ser concebida como un ámbito susceptible de planificación y gestión pública, lo que dio lugar a la creación de organismos especializados, marcos normativos y mecanismos de financiamiento orientados al sector (Brodsky et al., 2014; Garretón, 2004). No obstante, este proceso no se desplegó de manera autónoma, sino en consonancia con el contexto global de neoliberalización, en el cual la cultura empezó a ser entendida crecientemente como recurso económico y campo de competencia, más que como derecho social.

Con el retorno a la democracia en la década del noventa, se abrió una primera etapa caracterizada por una serie de reformas institucionales impulsadas por el Estado chileno que incluyeron, por primera vez de manera sistemática, la formulación de políticas públicas orientadas al sector cultural (Brodsky *et al.*, 2014). En este contexto de transición, se configuró un modelo cultural sustentado en un doble mandato: por una parte, promover la democratización del acceso a la cultura; por otra, reconocer y fortalecer las expresiones culturales propias del país (Bastías, 2008; Garretón, 2004; Negrón *et al.*, 2010). Estas orientaciones dieron lugar a la creación de organismos especializados, marcos normativos y mecanismos de financiamiento público que, si bien ampliaron las posibilidades de participación, se articularon tempranamente bajo una lógica de gestión subsidiaria, centrada en la competencia por recursos limitados.

Entre las iniciativas más relevantes impulsadas durante la transición democrática se destacan la creación de la División de Cultura —dependiente del Ministerio de Educación—, la promulgación de la Ley de Donaciones Culturales (1990) y la implementación del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes [FONDART] en el año 1992. Estas medidas sentaron las bases de un modelo de

financiamiento público a la producción artística que, si bien amplió las oportunidades de acceso a recursos para ciertos sectores, se articuló tempranamente bajo una lógica de subsidios intermitentes y meritocráticos (Brodsky *et al.*, 2014). En otras palabras, estas políticas, si bien han permitido el acceso a recursos para ciertos sectores, han institucionalizado un modelo competitivo, fragmentado y meritocrático que reproduce desigualdades en el acceso a financiamiento, particularmente entre artistas con mayores recursos de gestión y aquellos provenientes de contextos periféricos (Peters, 2020a; Soto, 2020). A ello se suma la ausencia de medidas estructurales de protección laboral, previsional o sanitaria para quienes ejercen labores artísticas, lo que ha sido ampliamente documentado en el campo (Brodsky *et al.*, 2014).

De acuerdo con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP, 2025), 145.282 personas trabajaban en actividades vinculadas a la cultura en 2023, representando un 1,6% de la población ocupada del país. De ellas, más de 59.000 se desempeñan de forma independiente, sin vínculos contractuales formales. En el caso de los músicos, de acuerdo con los datos del estudio realizado por Arriagada *et al.* (2025), estos muestran que un 62,4% se dedica a su labor artística de forma parcial, y solo un 37,6% lo hace a tiempo completo. Además, el 53,1% declara recibir la mayor parte de sus ingresos desde otras actividades laborales y un 22,4% no obtiene ingresos por su trabajo musical. De manera aún más crítica, el 86,8% percibe ingresos inferiores al salario mínimo mensual (Arriagada *et al.*, 2025). Estas cifras, más allá de reflejar la situación particular de precariedad que atraviesa el sector artístico, evidencian un problema estructural relacionado con la valoración de la cultura y las consecuentes dificultades para sostener económicamente su ejercicio.

En esta misma línea, se debe considerar que el campo musical chileno se caracteriza por una profunda segmentación. La posibilidad de vivir del arte está mediada por factores como el género, la clase, el capital cultural previo y la localización geográfica. Tal como han mostrado Pinochet-Cobos y Tobar Tapia (2021), las trayectorias laborales en el campo cultural suelen ser desiguales, y los recursos simbólicos —como el reconocimiento, el acceso a redes o la visibilidad pública— se distribuyen de manera inequitativa, reforzando jerarquías internas.

En este sentido, el predominio de los fondos concursables como principal mecanismo de financiamiento estatal en el ámbito cultural indica que el Estado ha optado por no abordar las dimensiones estructurales que configuran el campo cultural nacional. Tal como plantea Tomás Peters (2020a), persiste una situación de precariedad generalizada en este sector, caracterizada por bajos ingresos, condiciones laborales inestables y sistemas de protección social insuficientes. A ello se suma la necesidad de problematizar el modo en que estos fondos pueden contribuir a perpetuar las desigualdades dentro de la industria cultural. En particular, la centralidad que adquieren los fondos concursables —sumada a la burocracia asociada y a la lógica de alta competitividad que los caracteriza— tiende a beneficiar a artistas y agrupaciones con mayores capacidades técnicas o recursos previos para elaborar propuestas exitosas, dejando en desventaja a quienes no cuentan con dichas condiciones. De este modo, la lógica concursable en el ámbito musical contribuye a reproducir las desigualdades en el acceso a la cultura y en las posibilidades de financiamiento, acentuando la precariedad laboral de los sectores con menos recursos (Peters, 2020a).

A comienzos de la década del 2000 se inaugura una segunda etapa en las políticas culturales chilenas, marcada por la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), la cual consolidó el proceso de institucionalización cultural en Chile. Esta institución de carácter autónomo fue mandatada para diseñar e implementar políticas culturales a nivel nacional e internacional. Entre sus principales funciones se incluyen la distribución de fondos para la creación artística, el impulso a las industrias culturales y la promoción de la identidad cultural chilena (CNCA, 2025; Garretón, 2004). No obstante, el CNCA no avanzó en la construcción de un sistema de protección social para los trabajadores del arte y continuó profundizando una lógica de financiamiento concursable que privilegiaba la gestión de proyectos por sobre el reconocimiento estructural del trabajo artístico como tal.

En cuanto al marco normativo, en el año 2004 se promulgó la Ley 19.928 de fomento a la música chilena, que tenía como objetivo estimular la creación y difusión de la música chilena, reconociendo el trabajo profesional de quienes contribuyen al patrimonio musical del país en sus distintas formas (Ley 19928, 2004). Esta normativa ha sido modificada en algunas oportunidades, dando cabida a la Ley 21.205 vigente,

comúnmente conocida como la “Ley del Telonero”. Esta legislación tiene como propósito principal resguardar el trabajo de los músicos, proteger sus creaciones y facilitar su acceso a los escenarios (Ley 21.205, 2020). Sin embargo, a pesar de los objetivos que esta ley se propuso inicialmente, en una dinámica marcada por contradicciones, han surgido situaciones en las que ha resultado insuficiente para brindar una protección efectiva frente a la fuerte presión comercial del mercado.

Por otro lado, la Ley de Propiedad Intelectual en Chile, que fue promulgada en 1970 y modificada en varias ocasiones, reconoce y resguarda los derechos que adquieren automáticamente los autores al momento de crear una obra en los ámbitos literario, artístico y científico, sin importar el formato en que se exprese, así como también los derechos conexos establecidos por la misma normativa (Brodsky *et al.*, 2014). En 1992 se realizó la reforma a esta ley, la cual marcó un cambio significativo al eliminar la intervención del Estado en la gestión de estos derechos, permitiendo que los propios autores los administren directamente o pudiera delegar la representación de sus derechos a entidades de gestión colectiva, como la Sociedad Chilena del Derecho de Autores e Intérpretes musicales [SCD], la organización más grande de artistas a nivel nacional, encargada de gestionar los derechos de autor en el ámbito musical (Brodsky *et al.*, 2014). Comenzó sus funciones en 1987 bajo el respaldo de la Universidad de Chile y, en 1992, se consolidó como una institución autónoma, cuyo objetivo principal consiste en administrar los derechos de ejecución pública y reproducción de las obras musicales de sus miembros (SCD, 2025a). Si bien la SCD no funciona formalmente como un gremio, en diversas ocasiones ha cumplido esa tarea, brindando cierto nivel de protección laboral a sus asociados y representando a la comunidad musical en espacios de negociación política, acciones que han marcado su relevancia y visibilidad en el sector (Brodsky *et al.*, 2014).

Como bien señala Mauro (2020) en las últimas décadas, el sector cultural ha adquirido creciente relevancia económica a nivel global, impulsado por el auge de las llamadas “industrias creativas”, que promueven la creatividad como un recurso estratégico para generar valor, riqueza y empleo. Sin embargo, pese a la expansión de instancias académicas y políticas asociadas a esta perspectiva, las condiciones laborales de artistas y trabajadores culturales continúan siendo precarias, y la distribución de los

recursos generados permanece desigual. Estas transformaciones deben entenderse en el marco de un proceso global de neoliberalización de las políticas culturales. Como advierte David Harvey (2005), el neoliberalismo no solo transformó la economía, sino que también introdujo nuevas formas de gestión y gobernanza en distintos ámbitos de la vida social. En el caso chileno, estas dinámicas se tradujeron en una reorganización estructural del campo cultural, guiada por las lógicas del mercado global neoliberal. En este plano, Yúdice (2002) y Harvey (2005) han observado que, a nivel mundial, la cultura se transformó en un recurso más para el desarrollo económico y la competitividad. Así, el caso chileno no constituye una excepción, sino más bien una manifestación local de una tendencia internacional orientada a subordinar la política cultural a criterios de eficiencia, competencia y productividad.

Atendiendo el contexto chileno, se explica que el estatuto del artista planteado por la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1980) en la década de los ochenta no ha encontrado correlato en la institucionalidad: las trabajadoras y los trabajadores culturales continúan desempeñándose en condiciones de informalidad, fragmentación y ausencia de garantías sociales, situación que caracteriza al sector cultural. De este modo, el caso chileno revela cómo las políticas culturales, lejos de asumir los estándares propuestos en el plano internacional, se han inscrito en un marco neoliberal global que privilegia la competitividad y la eficiencia por sobre la protección y sostenibilidad del trabajo artístico.

### **Lógicas de financiamiento y precarización: el modelo subsidiario como dispositivo de gobierno cultural**

Los fondos concursables han operado como el principal —y en muchos casos único— instrumento de política cultural, desplazando al Estado desde un rol planificador y garante de derechos hacia una función de gestor administrativo de subsidios intermitentes. Esta transformación institucional ha consolidado lo que Peters (2020b) denomina un modelo de política subsidiaria, en el cual el Estado renuncia a definir una orientación cultural estructural, delegando dicha tarea en los mecanismos concursables. En ellos prima una lógica de competencia individual, regida por criterios técnicos que tienden a beneficiar a artistas y colectivos con mayores habilidades de

gestión, acceso a redes y capital cultural acumulado. Se produce así una contradicción fundante: mientras se proclama la voluntad de democratizar la cultura, se instala un sistema excluyente y desigual que profundiza las brechas existentes dentro del campo artístico.

Esta dinámica ha generado múltiples efectos sobre el campo artístico chileno. Por una parte, ha profundizado las desigualdades en el acceso al financiamiento, favoreciendo a artistas y colectivos con mayores recursos formales, trayectorias institucionalizadas o redes de gestión, en desmedro de quienes provienen de territorios periféricos o trayectorias no profesionalizadas (Peters, 2020b). Por otra, ha instaurado una lógica empresarial y meritocrática en la producción artística, en la que prima el cumplimiento de indicadores, la competitividad individual y la eficiencia en la formulación de proyectos, por sobre la investigación estética, el riesgo creativo o el desarrollo sostenido de procesos culturales (Peters, 2020b; Soto, 2020). Esta lógica no solo estructura los mecanismos de financiamiento, sino que también modela las formas de subjetivación de los artistas, incentivando formas de autoexplotación, ansiedad productiva y alineamiento con parámetros externos de valorización (Pinochet-Cobos y Gerber-Bicecci, 2011; Toval-Gajardo *et al.*, 2025b).

La consolidación de este modelo ha limitado de manera significativa la posibilidad de que el Estado ejerza un rol regulador o garante de derechos para el trabajo artístico. En lugar de construir una institucionalidad cultural orientada al aseguramiento de condiciones laborales dignas, el sistema de fondos opera como un dispositivo de financiamiento intermitente y selectivo, sin continuidad ni garantías asociadas. De esta forma, la política cultural chilena no solo ha ignorado las dimensiones estructurales del trabajo en las artes, sino que ha contribuido activamente a su precarización. Como plantean Karmy y Brodsky (2013), la precariedad de los músicos en Chile no constituye un fenómeno aislado ni coyuntural, sino una expresión estructural de un modelo económico y político que ha subordinado las políticas culturales a la lógica del mercado, promoviendo la competitividad individual en lugar del desarrollo colectivo y la protección social.

Ahora bien, las desigualdades generadas por este modelo no afectan a todos los sectores del campo cultural por igual. Por el contrario, se manifiestan de manera

diferenciada según trayectorias sociales, territoriales y de género, reproduciendo jerarquías históricas al interior del mundo artístico (Guerrero, 2012; Quintana, 2022; Roldan, 2003).

### **Precariedad y desigualdad en el trabajo musical chileno**

La precariedad del trabajo musical en Chile no se distribuye de manera homogénea. Se intersecta con ejes estructurales de desigualdad como el género, la clase, la edad o la pertenencia étnica, profundizando las brechas en términos de acceso a recursos, visibilidad y reconocimiento. En el caso de la escena musical independiente, la exclusión de las mujeres ha sido documentada como un rasgo estructural, producto de un campo históricamente atravesado por lógicas de dominación masculina (Pinochet-Cobos *et al.*, 2021a). Aunque sus tasas de postulación en concursos públicos son comparables —e incluso levemente superiores— a las de los hombres, los resultados muestran una brecha persistente: en el Fondo de la Música 2019, las mujeres recibieron solo el 16% del financiamiento total, frente al 53% adjudicado a hombres y el 31% a personas jurídicas. Esta desproporción da cuenta de un patrón de subrepresentación sistemática en los circuitos institucionales de legitimación y poder.

Las políticas públicas han respondido con medidas simbólicas más que sustantivas. Un ejemplo es la Línea de Apoyo a la Circulación de la Música Chilena, que declara “evaluar positivamente” la inclusión de mujeres en los equipos (MINCAP, 2024). Sin embargo, este enunciado funciona más como gesto discursivo que como instrumento de corrección estructural, revelando la falta de voluntad institucional de transformar las condiciones de desigualdad.

Más allá de las brechas de género, investigaciones recientes muestran que la precarización laboral es constitutiva del campo cultural en Chile. Los fondos concursables y dispositivos de financiamiento estatal inciden directamente en las trayectorias laborales, estrategias de subsistencia y modos de subjetivación de los trabajadores culturales (Guadarrama, 2019; Pinochet-Cobos *et al.*, 2021b; Toval-Gajardo & Schumacher, 2023). Como advirtieron Karmy y Brodsky (2013), el auge de la industria musical ha convivido con una creciente pauperización de las condiciones laborales, marcada por la informalidad contractual, la ausencia de

regulación para el trabajo independiente y la falta de seguridad social. La paradoja es clara: crecimiento económico y simbólico del sector, junto con vulnerabilidad estructural de quienes lo sostienen.

En este escenario, las políticas culturales no garantizan condiciones materiales mínimas que permitan enfrentar la precariedad, sino que se concentran en la asignación intermitente de recursos mediante concursos. Ello genera una dependencia inestable, donde la continuidad del trabajo artístico queda supeditada a la capacidad de competir por financiamiento, en lugar de ser reconocida como una actividad laboral con derechos. Las consecuencias no son solo materiales, sino también subjetivas. Resulta entonces imprescindible reflexionar no solo sobre los efectos estructurales de las políticas culturales —en tanto coproductoras de precariedad—, sino también sobre su impacto en la vida psíquica, emocional y afectiva de quienes habitan este campo. Para muchos músicos, la incertidumbre económica se traduce en ansiedad productiva, marcada por la necesidad de producir y postular constantemente. La competencia sostenida genera sentimientos de autoexplotación y desgaste emocional, donde la satisfacción creativa convive con el temor al fracaso o la invisibilización. A su vez, la ambivalencia entre autonomía y dependencia se hace palpable: la creación artística aparece como espacio de libertad, pero siempre subordinada a criterios externos de evaluación, algoritmos o audiencias. Estas tensiones producen subjetividades atravesadas por la contradicción: entusiasmo y agotamiento, reconocimiento simbólico y frustración material, esperanza y desesperanza en un mismo movimiento.

Como muestran Pinochet-Cobos y Tobar Tapia (2021), valores como la flexibilidad, la autoorganización y la identificación subjetiva con la obra funcionan como normas implícitas del campo, pero también como tecnologías de gobierno (Foucault, 1994) que normalizan la precariedad, transformándola en una forma de vida. Algo similar ocurre con la búsqueda de reconocimiento simbólico, que muchas veces prima por sobre la retribución económica. Como señalan Del Mármol y Sáez (2020), los artistas encuentran satisfacción en la visibilidad y en el reconocimiento, aun cuando ello implique aceptar condiciones materiales desfavorables. Este contrapunto entre creatividad y explotación, entre legitimidad simbólica y fragilidad económica, constituye una de las tensiones centrales del trabajo musical en Chile.

En definitiva, la precariedad del trabajo musical independiente no puede entenderse sólo como déficit contractual o económico, sino como una condición estructural y subjetiva a la vez. Es un régimen que privilegia la competencia, naturaliza la desprotección y reproduce desigualdades históricas, mientras moldea cuerpos, afectos y deseos. Lejos de ser un efecto colateral, la precariedad opera como una tecnología de gobierno que configura las formas de vivir, crear y proyectar una carrera en la música. Reconocer esta complejidad resulta fundamental no solo para criticar el modelo vigente, sino también para abrir la imaginación hacia formas alternativas de vida artística que no se funden en la fragilidad.

### **Ser Artista Precarizado o No Ser: la Subjetivación Artística Chilena**

En trabajos previos con músicos y músicas independientes (Toval-Gajardo y Schumacher, 2023; Toval-Gajardo, et al., 2023; Toval-Gajardo, et al., 2025b) se ha profundizado en la experiencia subjetiva de quienes afirman que dejar de hacer arte equivale, en algún sentido, a desaparecer. Esta afirmación condensa con nitidez el carácter existencial que puede asumir el trabajo artístico en contextos de precariedad. En este paisaje, la creación no es simplemente una actividad productiva, sino una forma de afirmación vital que, paradójicamente, se sostiene en condiciones de inestabilidad, sobreexigencia emocional y fragilidad material.

La precariedad, en este sentido, no se limita a la carencia de ingresos o la ausencia de contrato, sino que se experimenta como incertidumbre permanente: la necesidad de estar siempre generando proyectos, el temor al olvido o la invisibilización, y la imposibilidad de proyectar una carrera a largo plazo, son vivencias constantes en el campo musical independiente. Esta exigencia expresa lo que Lorey (2006) denomina la racionalidad de la gubernamentalidad neoliberal: un régimen que desplaza la gestión del riesgo al propio sujeto, naturalizando que sea el artista quien deba sostener en soledad su trayectoria. Estas condiciones se internalizan como un estado de inseguridad que debe ser gestionado individualmente por los propios artistas, bajo el imperativo de la autonomía (Lorey, 2006; Toval-Gajardo et al, 2025b). Como bien señala un músico entrevistado, esta situación difícilmente puede entenderse en términos de mérito

individual, pues lo que está en juego es un entramado de desigualdades estructurales que determinan quién accede o no a ciertas oportunidades:

Digo, es un debate difícil porque no es que algunos lo merezcan más que otros, no, no es una cosa de premiar a quien trabajó más y menos no creo que se trate de eso, ni es mi lógica tampoco categorizar o ponerle estrellita, porque no se trata de eso emm, pero luego por supuesto que hay muchos que levantan la mano y dicen por qué no yo, porque no yo y buena hay hartos factores para hacer porque tú sí, pero muchos de esos son normalmente, es mucho más amplio, hay como un tema como de de inequidad educacional, por ejemplo, que define directamente si tú vas a tener la oportunidad o no en la mayoría de los casos. (Músico que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 31 de agosto de 2023)

A la vez, la dependencia de fondos concursables y becas introduce una lógica de ingresos intermitentes, que refuerza la precariedad como experiencia de discontinuidad e inestabilidad:

Porque he tenido la suerte de que me han licenciado música y eso también son ingresos más importantes que los fondos porque los fondos es una vez al año, ehm, medio que no puedes postular más de un año seguido, o sea, de un año siguiente, entonces no es como un ingreso realmente con el que uno pueda contar, cachai? Es una ayuda intermitente. Lo que sí, por ejemplo, para realizar viajes, de giras, si es la manera, como la manera que tu hijo va a poder financiar una gira con una banda, cachai? Y es la manera que hemos usado para financiar giras desde el sello del colectivo de Europa, cómo con la Chini. En mi caso también he ganado. Eso, principalmente para la gira hemos usado esos fondos. (Música que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 31 de octubre de 2023)

En esta lógica, el músico se ve compelido a devenir gestor, promotor, técnico y administrador de sí mismo, en un régimen de polifuncionalidad que desdibuja los límites del oficio artístico tradicional (Deresiewicz, 2020; Guadarrama, 2019). Esta polifuncionalidad condensa lo que McRobbie (2018) ha conceptualizado como *self-as-business*, es decir, la subjetivación del artista como empresa de sí, obligado a pensarse y operarse bajo la lógica del emprendimiento permanente. La actividad creativa, lejos de estar desligada del trabajo, se convierte en el centro de una forma de vida que combina deseo y desgaste, realización y explotación (Toval-Gajardo, et al, 2023). La precariedad, entonces, no solo se padece: se internaliza como el precio subjetivo del reconocimiento. Este proceso de internalización anticipa lo que Renault (2008) describe como sufrimiento social: una forma de padecimiento estructural que, lejos de ser excepcional, se normaliza y se convierte en parte de la experiencia cotidiana

del trabajo artístico. Frente a este escenario, emerge una disyuntiva que sintetiza el dilema contemporáneo de muchos artistas: ser precarizado, o no ser.

Como señala una música entrevistada, ser artista implica con frecuencia asumir también el rol de ser su propio equipo de producción, lo que en ocasiones se convierte en un obstáculo para la creación:

Tengo un equipo más que nada como para los shows en vivo. Pero todo el resto del trabajo lo lidero yo y armo un equipo en relación a distintos proyectos. (...) Es así, como que trabajo, hago de todo. Yo partí trabajo la música desde la producción y la gestión cultural, entonces yo estudié gestión cultural, estudié comunicación, entonces tengo eso a mi favor. (Música que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 31 de octubre de 2023)

Un caso diferente es el del siguiente músico entrevistado quien manifiesta su preferencia por centrarse en la creación artística, incluso a costa de relegar la producción de productos con mayor rentabilidad económica:

Por ejemplo, yo no saco muchos discos físicos porque... sí sería rentable, yo creo que se venderían, pero me da paja y prefiero estar concentrado en la música que voy a hacer ahora, como en un disco nuevo. Porque como soy un artista independiente yo nomás tengo que estar preocupado de eso o me puedo inventar un equipo ¿Cachai? (Músico que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 9 de agosto de 2023)

En continuidad con las investigaciones ya referidas, ciertos estudios han propuesto comprender el trabajo artístico y musical como una experiencia donde el deseo creativo persiste a pesar —y muchas veces a costa— de condiciones de inestabilidad estructural, precariedad material y autoexplotación sostenida (Toval-Gajardo, et al., 2023). A ello se suma una tendencia generalizada a la pluriactividad: muchos músicos combinan su quehacer artístico con clases particulares, trabajos informales, labores técnicas o empleos completamente ajenos a la música, como estrategias de subsistencia frente a la desprotección institucional (Karmy & Molina, 2018; Toval-Gajardo et al., 2025b).

A través de estudios cualitativos centrados en músicos y músicas independientes, se ha propuesto pensar la precariedad no solo como una condición económica, sino como una vivencia afectiva y existencial, que se inscribe en los cuerpos, los tiempos y los vínculos cotidianos de quienes habitan este sector. En este sentido, la precariedad se manifiesta como una exposición permanente a la incertidumbre —económica, vital y

simbólica— que condiciona tanto la práctica artística como la posibilidad misma de proyectar una trayectoria (Toval-Gajardo et al., 2025b). Desde esta perspectiva, se ha explorado cómo la creación musical contemporánea —particularmente en su versión autónoma y autogestionada— se despliega en un espacio liminar, donde las fronteras entre vida y trabajo, entre deseo y obligación, se vuelven difusas.

Así lo expresa una de las músicas entrevistadas al referirse a cómo enfrentan un estilo de vida que impacta no solo en las condiciones económicas, sino también en las personales y emocionales:

Bueno, yo creo que sobre todo los primeros años son muy difíciles, emocionalmente también por sostener esa inestabilidad. Y finalmente, lo que me ha pasado es que me acostumbré a la inestabilidad, ¿cachai? No está bueno pero en el fondo ya, de alguna manera como que entiendo que como, por un lado tengo muchas libertades que otras personas no tienen, que tienen la estabilidad económica y vivo un montón de experiencias de vida increíbles, como que tengo eso para compensar. No cambiaría, o sea, esta vida me gusta vivir así, ¿cachai? Pero sí, al principio fue muy difícil como acostumbrarme a no tener un sueldo todos los meses y como que mes a mes tener que ver cómo hacerlo y sigo en eso, ¿cachai? (Música que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 31 de octubre de 2023)

Pero sí, sigue siendo difícil, o sea, yo mes a mes tengo que ver como lo hago y tengo que estar pensando en los meses siguientes, las actividades de este mes, es como bien intenso, pero también como te decía como que me acostumbré a esa intensidad y también me acostumbré a como bueno, relajarme así tengo que no sé po', pedir un salvavidas de repente para poder cubrir cosas porque sé que a veces siempre estamos hablando. (Música que trabaja como artista independiente en Santiago de Chile, comunicación personal, 31 de octubre de 2023)

El *home-studio*, como espacio material y simbólico, condensa esta ambivalencia: representa al mismo tiempo una posibilidad de autonomía creativa y un lugar de encierro productivo, donde la autoexplotación se vuelve naturalizada (Toval-Gajardo & Schumacher, 2023). La figura del músico independiente aparece así atravesada por una tensión persistente entre vocación y agotamiento, entre la necesidad de crear y la imposibilidad de sostener esa creación sin sacrificar otras dimensiones de la vida. En esta paradoja se vislumbra cómo la precariedad, lejos de ser solo una condición económica, se convierte en una experiencia política y existencial que configura subjetividades tensionadas, marcadas simultáneamente por el deseo creativo y la gubernamentalidad neoliberal que las gobierna.

Estas investigaciones han permitido problematizar el lugar del reconocimiento, la profesionalización y el sentido del trabajo artístico en contextos de desprotección institucional, mostrando que, para muchos artistas, continuar creando no es una elección racional ni una estrategia profesional, sino una forma de vida sostenida en el límite (Toval-Gajardo, et al., 2023). En ese filo, la música deviene simultáneamente refugio y riesgo, sostén y exposición, afirmación y fragilidad. Es en esa paradoja —donde el arte es vital pero también insoportablemente exigente— donde se articula una dimensión política de la subjetividad artística contemporánea: subjetividades no sólo precarizadas, sino tensionadas, que habitan mundos donde pueden ser cobijadas por el arte, pero también agotadas por su demanda constante.

Desde el ámbito jurídico y sociológico, Catalina Chamorro-Ríos (2006) ha problematizado las nuevas formas de trabajo independiente que combinan simultáneamente autonomía y subordinación, cuestionando los marcos binarios que distinguen rígidamente entre empleo dependiente e independiente. Sus hallazgos resultan especialmente relevantes para el análisis del trabajo artístico, donde la categoría de “independiente” frecuentemente encubre relaciones de vasallaje económico, desregulación contractual y desprotección normativa. Sumado a lo anterior, Karmy y Brodsky (2013) han subrayado que la legislación chilena regula únicamente el trabajo artístico dependiente, dejando a los trabajadores independientes fuera de todo sistema de protección social. Esto implica, entre otras cosas, la imposibilidad de acceder a seguros de cesantía, licencias médicas o pensiones dignas, agravando la ya frágil condición económica de los artistas. De esta manera, lejos de implicar libertad o autodeterminación, muchas veces el trabajo artístico independiente se realiza en condiciones de informalidad y exclusión de derechos básicos.

Este panorama configura lo que podríamos denominar una precariedad estructural normalizada: una forma de inserción laboral que, si bien resulta altamente inestable, se vuelve naturalizada por los propios sujetos y por el discurso social que rodea al trabajo artístico. Como han mostrado investigaciones previas, muchos músicos desarrollan una relación ambivalente con su quehacer: lo viven como una vocación y una fuente de sentido, pero también como una carga que implica renunciaciones materiales, sobrecarga emocional y desgaste físico (Toval-Gajardo *et al.*, 2023).

### Plataformización, Autoexplotación y Subjetividad: la Fábrica Digital del Artista

En los últimos años han emergido nuevos actores que ofrecen nuevas posibilidades para enfrentar, de distintas maneras, los obstáculos que enfrentan las y los artistas para llevar adelante su obra. Sin embargo, estas nuevas figuras —como el mercado y las organizaciones autogestionadas de músicos— no están exentas de ambivalencias. Su irrupción también produce efectos en la subjetividad de las y los artistas, quienes ya no solo se piensan a sí mismos como creadores, sino también como gestores, productores y empresarios de sus propias trayectorias (McRobbie, 2018).

De esta forma, el escenario contemporáneo del trabajador musical no puede comprenderse sin atender al rol creciente que juegan las plataformas digitales en la organización simbólica, técnica y afectiva del quehacer artístico. En la actualidad, la mayoría de las y los músicos independientes en Chile —especialmente quienes se desenvuelven fuera de circuitos institucionales o comerciales tradicionales— dependen de plataformas como *Spotify*, *YouTube*, *Instagram* o *TikTok* no solo para distribuir su obra, sino para hacerla existir en el espacio público y, por tanto, existir ellos mismos en el plano del reconocimiento. Dicho fenómeno ha sido estudiado como la *plataformización* del trabajo musical —esto es, la creciente dependencia de plataformas digitales para la producción, circulación y valorización simbólica de la obra artística—, y su correlato en la configuración de regímenes de visibilidad, autoexplotación y ansiedad productiva (Nieborg & Poell, 2018; Scharff, 2020; Masís-González, 2021). Como ha sido señalado en la literatura reciente, la figura del *self-as-business* se vuelve, en dicho contexto, paradigmática: el artista ya no solo crea, sino que debe operar como gestor, promotor, *community manager* y productor de contenido de sí, sometido a métricas, algoritmos y demandas de exposición permanente (Bennett, 2018; McRobbie, 2018; Scharff, 2020). Esta plataformización de la música implica una reconfiguración profunda de las condiciones de producción, circulación y valorización simbólica del trabajo musical, al tiempo que introduce nuevas formas de control y de subjetivación.

Como han planteado Nieborg y Poell (2018), las plataformas operan como infraestructuras técnicas pero también como dispositivos de gobernanza algorítmica, donde la visibilidad depende de métricas cambiantes, lógicas de *engagement* y una economía de la atención cada vez más exigente. En este marco, el artista se convierte en

un productor de contenido constante, compelido a mantener presencia activa, a sostener narrativas de autenticidad y éxito, y a construir una comunidad de seguidores que funcione como público y como mercado. En palabras de Rosalind Gill (2010), se trata de un régimen de trabajo que exige exposición emocional, performatividad permanente y disponibilidad ilimitada. Esta lógica instala una forma de autoexplotación donde la precariedad no solo se padece, sino que se gestiona desde el interior del sujeto, en un movimiento que Foucault (2006; 2007) describió como *gubernamentalidad*: un modo de ejercicio del poder que no actúa por represión externa, sino por la conducción de las conductas a través de tecnologías de sí.

En este marco, la productividad constante, la optimización del tiempo, la monetización de la intimidad y la valorización de todo gesto creativo en términos de rendimiento no son simplemente exigencias externas, sino formas internalizadas de autoconducción que articulan trabajo y subjetividad bajo el imperativo de la visibilidad algorítmica. La figura del artista como empresario de sí se vuelve aquí no solo un ideal cultural, sino una forma de vida modelada por regímenes técnicos, métricos y afectivos. La figura del artista como empresario de sí —trabajada muy bien por Lorey (2006) y Lazzarato (2007)— se despliega aquí como forma de vida intensificada por el régimen digital, donde trabajo y vida se funden en una única superficie de exposición. Muchas veces, los artistas deben hacerse cargo de sus propias condiciones laborales: gestionar sus tiempos, organizar sus finanzas, coordinar actividades, y encargarse de la difusión de su trabajo (Pinochet-Cobos & Tobar Tapia, 2021). En este contexto, el artista se convierte en su propio emprendimiento, combinando su labor creativa con tareas administrativas necesarias para su subsistencia.

Esta situación genera un cruce entre vida personal y trabajo artístico, enfrentándolo a condiciones laborales y materiales que dificultan el desarrollo de su bienestar emocional y, en consecuencia, de su práctica creativa. A pesar de esto, lejos de concebir su quehacer como una actividad meramente comercial, muchos músicos locales entienden su labor como una forma de existencia, lo que ha impulsado el uso de plataformas tecnológicas como vía principal para distribuir su música en tanto se plantean como espacios donde su arte puede proliferar (Peters y Peralta, 2022). Si bien las plataformas digitales han sido celebradas como espacios que amplían las

oportunidades de difusión del arte, la música y las trayectorias individuales, su promesa de democratización en la producción, circulación y consumo musical resulta profundamente ambigua. Las condiciones objetivas que permitirían dicha apertura solo están al alcance de los sectores más privilegiados y consolidados de la industria, reproduciendo así las desigualdades estructurales preexistentes en nuevos formatos (Moreno & Quiña, 2018).

Lo que emerge de este entramado es una tensión constitutiva central de la subjetividad del artista en la época contemporánea: mientras el artista es empujado a asumir una lógica empresarial para sostener su práctica en un contexto de desprotección institucional, esta misma exigencia pone en tensión la posibilidad de habitar el arte como espacio genuino de creación, juego o crítica. La autonomía prometida por la autogestión se ve rápidamente erosionada por las lógicas del rendimiento, la visibilidad y la eficiencia, que colonizan tanto los tiempos y los espacios como los afectos. Así, el arte se vuelve no solo trabajo, sino trabajo de sí, gestionado desde dentro y expuesto hacia fuera, en un circuito donde la libertad artística y creativa se experimenta muchas veces como una carga. De esta forma, debemos cuestionar si las condiciones actuales realmente amplían las posibilidades de creación en un marco democrático o si más bien configuran un escenario donde el artista debe sobrevivir más que crear.

En este punto, podemos pensar cómo el marco de precarización estructural que impera en el ámbito cultural se intrinca con las emociones de los artistas. Tal como sostienen Hallam *et al.* (2011), desde la psicología de la música se ha evidenciado que la práctica artística está estrechamente ligada al bienestar emocional, al facilitar una conexión profunda tanto con el mundo interior como con los otros, mediada por las emociones que surgen en la composición e interpretación musical. ¿Pero cómo se conjuga la emoción, la subjetividad de los artistas que se despliegan en un contexto de exigencias productivas y precariedad laboral? En investigaciones previas hemos mostrado cómo esta lógica se traduce en una serie de afectos ambivalentes: entusiasmo, ansiedad, culpa, gratificación efímera, miedo al olvido (anonimizado por revisión de pares).

Así, la subjetividad del artista actual se ve profundamente influida por las dinámicas del capitalismo neoliberal y su énfasis en la flexibilidad. Al asumir la gestión

autónoma de sus trayectorias, los artistas encarnan ideales de autosuficiencia que evidencian la incorporación del arte a las lógicas mercantiles del capitalismo flexible (Boltanski & Chiapello, 1999), donde la adaptabilidad se impone sobre la seguridad laboral. Los artistas se ven obligados a mantener un delicado equilibrio entre la fidelidad a su impulso creativo y las demandas del mercado, impactando tanto en su producción artística como en su vivencia subjetiva.

La economía afectiva de la visibilidad impone una gramática donde el valor de la obra ya no se juega solo en su contenido, sino en su capacidad para circular, enganchar y convertirse en dato. En ese sentido, el trabajo artístico se desplaza hacia una forma de *afiliación algorítmica* (Gill & Kanai, 2018), en la que los músicos no solo deben producir música, sino participar activamente en el juego performativo de las plataformas, adaptando su estética, su narrativa y su temporalidad a los ritmos del mercado digital.

Este escenario puede leerse como una forma de precariedad emocional institucionalizada: una modalidad de sufrimiento subjetivo normalizado bajo la apariencia de autonomía. Como plantea Isabell Lorey (2006), la precariedad ya no es solo un efecto del despojo, sino una técnica de gobierno: se internaliza, se autogestiona y se convierte en ética de vida. En el caso de las y los músicos, esta precariedad se manifiesta como fatiga creativa, culpa por descansar, ansiedad por producir, temor a desaparecer de la escena.

De esta forma, la experiencia emocional del músico contemporáneo no puede comprenderse por fuera de las condiciones estructurales que lo atraviesan. El entusiasmo por crear convive con la ansiedad de rendir y la pasión artística se entrelaza con la culpa de no ser lo suficientemente productivo. Es en este contexto que la subjetividad del artista es moldeada por exigencias externas que promueven la autogestión constante y la optimización de cada gesto creativo. Así, la creación deja de ser únicamente un espacio de conexión emocional y se transforma en una práctica sometida a métricas, algoritmos y visibilidad medible. Mientras la música tiene el potencial de ser fuente de bienestar y autenticidad, el régimen neoliberal impone una lógica de exposición constante que vacía su sentido expresivo y agota a los artistas que la producen.

La precariedad, entonces, no solo organiza las condiciones materiales del trabajo, sino que se incrusta en el tejido afectivo de los sujetos, funcionando como una forma de autogobierno que en cierta medida erosiona el vínculo entre el artista y su obra. No obstante, estas formas de precarización no solo generan daño, sino que también dan lugar a estrategias de resistencia, alianzas afectivas y formas alternativas de circulación. Algunos músicos crean redes cooperativas, colectivizan el trabajo de difusión, se desmarcan de los imperativos algorítmicos o experimentan con métodos no instrumentales de hacer música. Esos gestos —mínimos, fragmentarios, muchas veces invisibles— constituyen también formas de subjetivación política.

### **Vínculo, organización y formas de resistencia: reapropiaciones del lazo social en el campo musical**

Durante la emergencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19 en el año 2020, se evidenció con particular nitidez la incapacidad del Estado para resguardar las condiciones laborales de quienes se desempeñan en los sectores artísticos. Las políticas culturales implementadas resultaron insuficientes para enfrentar la crisis de inestabilidad laboral que atraviesan estos trabajadores, quienes quedaron expuestos a una situación de desprotección institucional. La ausencia de mecanismos de seguridad social adaptados a las especificidades del trabajo artístico no solo dejó sin apoyo a un amplio sector del campo cultural, sino que también contribuyó a profundizar la precariedad laboral preexistente en este rubro (Karmy & Urqueta, 2021).

Como respuesta a esta situación de desprotección, diversos artistas y músicos impulsaron campañas de apoyo mutuo, redes solidarias, conciertos en línea y la conformación de colectivos de trabajadores de la música (Karmy & Urqueta, 2021).

El rol de las organizaciones colectivas ha sido fundamental para el desarrollo de la escena musical chilena. En particular, la consolidación de la SCD como la organización de mayor alcance y capacidad de acción ha hecho que asuma cierta representación de los y las artistas musicales del país. A lo largo de los años, su labor ha contribuido significativamente a la creación de instancias que reconocen y promueven la actividad musical, como los premios a la trayectoria artística y la creación de la Feria Pulsar. La Feria Pulsar es un evento internacional que desde 2010 se ha consolidado

como un espacio único en Chile para fortalecer, visibilizar y articular a los diversos actores de la industria musical (SCD, 2025b). Pulsar reúne a músicos, sellos, productores, asociaciones gremiales, instituciones académicas, agentes culturales y desarrollos tecnológicos vinculados al sector, posicionándose como una plataforma clave para el desarrollo y la reflexión sobre la música en el país (SCD, 2025b).

Las organizaciones cumplen un rol fundamental al constituirse como formas de resistencia frente a la precariedad y las lógicas del mercado. En este marco, la organización de festivales musicales por parte de algunas de estas entidades se plantea como una estrategia para enfrentar los obstáculos estructurales que el sistema impone a las agrupaciones musicales. Un ejemplo de ello es el *Ruidosa Fest*, un festival internacional feminista de música y activismo que busca visibilizar y potenciar la obra artística de mujeres, históricamente excluidas de la escena musical (Ruidosa, 31 de mayo de 2025). Iniciado en Chile en 2016, el festival se ha expandido a distintos países de Latinoamérica, consolidándose como una forma de resistencia a las exigencias del mercado que limitan la participación femenina en la industria musical. En sintonía con los esfuerzos por consolidar espacios más justos y representativos en la escena musical chilena, el encuentro *Marejada* surge como una instancia pionera orientada a la profesionalización del ecosistema musical desde una perspectiva disidente, neurodivergente, de género y descentralizada. A través de ferias de sellos, *showcases*, paneles y ruedas de vinculación, este espacio busca visibilizar temáticas contingentes que atraviesan a sus actores y agentes, poniendo en valor la diversidad de percepciones, habilidades y enfoques que configuran la escena independiente (Expectator, 31 de mayo de 2025). *Marejada* se posiciona así como un proyecto que promueve la inclusión, el respeto y la colaboración entre territorios y cuerpos históricamente marginados dentro del campo musical.

Estas iniciativas no solo operaron como formas de resistencia frente a la precariedad agudizada por la crisis, sino también como espacios de rearticulación política y relacional, en contraposición al aislamiento competitivo promovido por el sistema institucional vigente.

De acuerdo con los informes elaborados por el Observatorio Digital de la Música Chilena (ODMC), la pandemia de COVID-19 impactó notablemente la industria

musical, donde un 76% de artistas encuestados afirmó no haber recibido ningún tipo de ayuda por parte del gobierno (ODMC, 2021). Por otro lado, un 46% de los encuestados señala que sus ingresos disminuyeron cerca de un 20%. Asimismo, un 22% de los encuestados vio disminuidos sus ingresos entre un 81% y un 100% en comparación con el período anterior a la pandemia (ODMC, 2021). De esta forma, la suspensión de eventos presenciales, el cierre de espacios culturales y la reducción drástica de ingresos obligaron a muchas y muchos artistas a revisar sus formas de vinculación, visibilizar su precariedad y generar nuevas estrategias de subsistencia, tanto económicas como afectivas.

Frente a este escenario, las políticas que el Estado podía plantear y dirigir al ámbito cultural eran insuficientes para abordar la crisis de inestabilidad laboral que se experimentaba, al mismo tiempo que las trabajadoras y los trabajadores se hallaban en una situación de desamparo y vulnerabilidad por la falta de protección de sus actividades, lo que conllevó exacerbar la precariedad laboral de este rubro (Karmy & Urqueta, 2021).

Durante ese periodo, surgieron múltiples experiencias de cooperación que pueden leerse como formas de resistencia a la soledad productiva impuesta por el régimen *plataformizador*. Iniciativas como campañas de apoyo mutuo, recitales virtuales con aportes voluntarios, redes de trueque, fondos de emergencia autogestionados, colectivización de recursos técnicos, talleres comunitarios, entre muchas otras, pusieron en primer plano una dimensión del trabajo artístico que había sido sistemáticamente invisibilizada: su carácter relacional, cooperativo y situado (Karmy & Urqueta, 2021). Así, lo que la política cultural neoliberal oculta —al reducir la creación a postulaciones individuales evaluadas en términos de impacto y eficacia— reaparece en estas prácticas como una ética del vínculo y del cuidado mutuo.

Esta reactivación del lazo social en contextos de crisis no solo tiene un carácter material, sino que produce también una reconfiguración simbólica de la figura del músico o música independiente. Frente a la figura del artista-emprendedor aislado y competitivo (Deresiewicz, 2020; McRobbie, 2018), aparece el músico como miembro de una comunidad precarizada, como trabajador cultural que, aún en condiciones de fragilidad, articula discursos de derecho, de dignidad y de reconocimiento colectivo.

En este contexto, y tal como se ha documentado en investigaciones recientes (Karmy & Brodsky, 2013; Toval-Gajardo *et al.*, 2025b), la pandemia operó como catalizador de un proceso de politización afectiva, en que la experiencia del abandono estatal y la exposición total al mercado se tradujo en un discurso crítico sobre la institucionalidad cultural, las desigualdades internas del campo y la necesidad de marcos de protección social para el trabajo artístico.

A esta politización contribuyó también un proceso de visibilización de los malestares subjetivos del trabajo cultural: ansiedad, fatiga, precariedad emocional, estrés, entre otros. Estas experiencias, que suelen vivirse como problemas individuales, comenzaron a ser tematizadas como síntomas estructurales de un modelo que promueve la autoexplotación bajo la retórica del amor al arte. En este sentido, las experiencias colectivas no solo permiten redistribuir recursos, sino también reconfigurar los marcos interpretativos con los que las y los artistas comprenden su propia situación, desplazando la culpa y la frustración desde el plano íntimo hacia una lectura política-estructural.

De esta forma, podemos pensar una nueva forma de subjetividad en las y los artistas, más allá de la lógica del *self-as-business*, insertos en un campo que les exige autoexplotarse, producir y exponerse constantemente en un contexto de abandono estatal. Podemos notar la emergencia de la figura de sujetos músicos que conforman redes y tejidos sociales, lo que les permite afrontar, mediante el apoyo mutuo, las falencias estructurales y políticas a las que están sometidos; artistas que enfrentan la precariedad a través del reconocimiento de su contexto y también de su aislamiento, mediante formas de organización colectiva que no solo buscan la subsistencia, sino que valoran profundamente el rol de la cultura y reconocen la importancia de preservar tanto el arte como a quienes lo producen.

En un enfoque distinto, aunque en diálogo con las problemáticas aquí abordadas, Karmy & Molina (2018) han desarrollado una línea de investigación centrada en la historia del mutualismo musical en Chile, en particular a través del estudio de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso. Su trabajo aporta una genealogía de las formas de organización colectiva entre músicos, visibilizando que la dimensión laboral del quehacer musical ha estado presente desde fines del siglo XIX, aunque

históricamente ha sido marginada de los relatos oficiales de la musicología y las políticas culturales. Estos antecedentes permiten ampliar la mirada sobre las formas de resistencia, solidaridad y autodefinición de los músicos como trabajadores.

Ahora bien, estas formas de resistencia no deben ser idealizadas ni romantizadas. Muchas de ellas son efímeras, frágiles, sin continuidad institucional ni apoyo sostenido. No obstante, como plantea Nancy Fraser (2012), el reconocimiento de estas prácticas como arenas de lucha permite pensar la cultura no solo como objeto de política pública, sino como un campo en disputa, donde se juegan formas de subjetividad, economía moral y sentido del trabajo. En este marco, las redes de cooperación entre músicos pueden ser leídas como ensayos micropolíticos que confrontan —aunque sea parcialmente— la racionalidad neoliberal que estructura la política cultural chilena.

En definitiva, estas experiencias invitan a repensar el trabajo musical no solo desde la precarización estructural, sino también como un espacio de posibilidad: de comunidad, de creación no subsumida al algoritmo, de organización autónoma por fuera del Estado, de crítica afectiva a la explotación y de invención de formas de vida sostenibles. Esta dimensión resulta clave para imaginar horizontes alternativos que no dependan exclusivamente de la promesa de profesionalización ni de la integración a las industrias creativas, sino de la capacidad de construir circuitos propios, éticas compartidas y modos de resistencia situados.

### **Hacia una política del reconocimiento del trabajo musical**

El recorrido realizado a lo largo de este artículo permite comprender que la precariedad del trabajo musical independiente en Chile no constituye un fenómeno coyuntural ni un efecto inevitable de las dinámicas culturales contemporáneas, sino el resultado de una configuración institucional, política y subjetiva históricamente construida. Desde el retorno a la democracia, la política cultural ha operado bajo una lógica subsidiaria que, a través de mecanismos concursables, promueve la producción artística al mismo tiempo que desresponsabiliza al Estado de garantizar condiciones laborales dignas para quienes viven del arte (Bastías, 2008; Brodsky *et al.*, 2014; Negrón *et al.*, 2010).

Este marco se ha visto reforzado en las últimas décadas por la expansión del paradigma neoliberal del emprendimiento artístico (Gallo & Seman, 2016) y, más recientemente, por la lógica algorítmica de las plataformas digitales (Walzer, 2016). En dicho contexto, los y las artistas se ven impelidos a transformarse en gestores de sí mismos, asumiendo múltiples funciones que los convierten en un *self-as-business* (McRobbie, 2018), en coherencia con la racionalidad de la gubernamentalidad neoliberal que desplaza la responsabilidad de la subsistencia hacia los propios sujetos (Lorey, 2006). Esta dinámica no solo intensifica la precariedad material, sino que moldea formas específicas de subjetivación, en las que el artista debe devenir simultáneamente creador, empresario y marca personal.

En este contexto, es fundamental recuperar la noción de reconocimiento, no en un sentido puramente simbólico, sino como una exigencia material y política. Como advierte Fraser (2006), toda política de reconocimiento debe articularse con una política de redistribución, pues las luchas por identidad no pueden sostenerse sin atender al mismo tiempo las desigualdades estructurales. Reconocer el trabajo artístico supone entonces interrogar los marcos normativos que definen qué cuenta como trabajo, quién accede a derechos sociales y qué formas de creación son legitimadas por las instituciones públicas.

Al mismo tiempo, las condiciones subjetivas del trabajo artístico obligan a complejizar las categorías analíticas tradicionales. Las fronteras entre tiempo libre y tiempo productivo, autonomía y subordinación, realización personal y explotación, se difuminan en la experiencia cotidiana de los músicos, donde la creación se entrelaza con la ansiedad, la autoexplotación y el deseo persistente de sostener la práctica (Toval-Gajardo *et al.*, 2023). Esta tensión revela que el trabajo cultural encarna una contradicción estructural: mientras se erige como modelo de flexibilidad y creatividad para otros sectores, su reconocimiento como trabajo continúa siendo negado (Pinochet-Cobos & Tobar Tapia, 2021).

De este modo, la precariedad artística no se limita a la falta de ingresos o derechos, sino que se vive como una forma de sufrimiento social (Renault, 2008), en la que los sujetos deben gestionar individualmente los efectos de un orden estructural que los precariza sistemáticamente. Incorporar esta dimensión permite comprender que el

problema no es solo económico o institucional, sino también subjetivo: afecta directamente las maneras en que los artistas se narran, se valoran y se relacionan con su propio quehacer.

En este modelo, los y las músicos independientes se ven compelidos a convertirse en una marca personal, gestionando redes, producción y difusión en soledad y sin respaldo institucional. Las tecnologías digitales han abierto nuevas posibilidades de autonomía —desde grabar en casa hasta monetizar en plataformas de *streaming*—, pero esta autonomía tiene un costo: detrás de cada canción compartida hay trabajo invisible y sumergido (Virno, 2008), ansiedad frente a las métricas y desgaste emocional por la necesidad de mantenerse siempre visibles. Los algoritmos no solo organizan contenidos, también jerarquizan y excluyen, convirtiendo lo que parecía una herramienta liberadora en una fuente adicional de presión.

Más que resolver la precariedad, las plataformas la transforman: desplazan la garantía de subsistencia desde el mercado o el Estado hacia el propio músico, que debe sostenerse en una competencia cada vez más desigual. En este sentido, la gubernamentalidad neoliberal se actualiza en clave algorítmica, normalizando un modo de subjetivación donde la autoexplotación y la inseguridad permanente se convierten en condiciones de vida, y el sufrimiento social se internaliza como gestión individual de la visibilidad.

Desde la psicología social y los estudios sobre subjetividad y trabajo artístico, esta tensión puede comprenderse como una forma contemporánea de sufrimiento social (Renault, 2008) normalizado, en la que los sujetos se ven forzados a gestionar individualmente los efectos de un orden estructural que los precariza sistemáticamente (Renault, 2008; Toval-Gajardo *et al.*, 2025b). Sin embargo, este sufrimiento no agota la experiencia: la reapropiación del vínculo, la emergencia de prácticas de cuidado colectivo y la creación de espacios autogestionados constituyen micropolíticas de resistencia cultural que disputan la fragmentación e imaginan otras formas de organización del trabajo artístico.

La crisis sanitaria por COVID-19 operó como un catalizador de estas iniciativas, al exponer crudamente el abandono estructural del sector y profundizar condiciones ya precarias. Ante este escenario, numerosos artistas no optaron por el repliegue, sino por

organizarse, sostener colectivamente sus prácticas y ensayar formas de vida que, aunque frágiles, cuestionan el aislamiento impuesto por la lógica neoliberal. Estas experiencias muestran que, incluso en contextos de precarización intensificada, la subjetividad artística no solo padece, sino que también inventa modos de resistencia y de construcción de comunidad.

Este gesto colectivo puede leerse como una respuesta subjetiva frente a una tensión persistente: en condiciones “normales”, el artista parecía debatirse en solitario entre “ser precarizado o no ser”; sin embargo, cuando la precariedad alcanzó niveles de insostenibilidad y reveló su carácter estructural —como ocurrió durante la pandemia— emergió con fuerza la necesidad de vincularse y crear redes solidarias que hicieran posible existir. El apoyo mutuo, por sí solo, no elimina las causas profundas de la precariedad, pero constituye una micropolítica de resistencia cultural: una forma de confrontar colectivamente un régimen que reproduce la fragmentación y de articular nuevas maneras de sostener la práctica artística más allá del mercado y del abandono estatal.

Desde aquí, una política de reconocimiento del trabajo musical debería comenzar por interrogar los propios criterios que organizan actualmente la política cultural. Reconocer el arte no puede reducirse a un gesto simbólico ni a la inclusión en circuitos competitivos: exige revisar los marcos normativos que definen qué cuenta como trabajo, quién accede a derechos sociales y qué formas de creación son sostenidas. En este horizonte, las preguntas resultan inevitables: ¿es legítimo exigir estándares de excelencia competitiva a quienes trabajan en condiciones de precariedad estructural?, ¿qué formas de sensibilidad y experiencia quedan sistemáticamente excluidas del financiamiento?, ¿qué modos de sostenibilidad, anclados en el lazo y no en la performance, podrían imaginarse desde abajo?

Estas interrogantes no admiten respuestas simples, pero señalan una dirección ética y política imprescindible: desplazar la mirada desde el mérito individual hacia el cuidado colectivo; desde la lógica industrial hacia el arraigo territorial; y desde la visibilidad cuantificable hacia la dignidad de las trayectorias subterráneas. En ese gesto se juega no solo la posibilidad de una política cultural alternativa, sino también una ética del trabajo artístico entendida como forma de vida situada, común y reconocible.

Revisar las políticas públicas en este sentido no implica únicamente garantizar derechos laborales, sino también abrir un horizonte de transformación subjetiva: un movimiento que permita al artista dejar de justificar permanentemente su existencia y habitar su práctica con dignidad.

## Referencias bibliográficas

- Arriagada, A., Lavín, M., Martínez, A.C. y Olivares, D. (2025). “*Cantando para el algoritmo*”: Spotify y su impacto en la producción, distribución y monetización de la música en Chile. Universidad Adolfo Ibañez.
- Bastías, M. (2008). Políticas públicas culturales: desde el acceso a la apropiación [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106625>
- Bennett, A. (2018). Youth, music and DIY careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 133-139.
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- Brodsky, J., Peters, P. & Orellana, R. (2014). *Economía de la cultura en Chile: diagnóstico, reflexiones y propuestas*. Universidad ARCIS / Fundación Heinrich Böll.
- Chamorro-Ríos, C. (2006). *Autonomía y subordinación en el trabajo independiente: Representación social de la independencia*. CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/2005/trabjov/chamorro.pdf>
- Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio [CNCA] (2025). *Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: Funciones*. Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cultura.gob.cl/consejo-nacional/#funciones>
- Del Mármol, M. y Sáez, M. (2020). ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado? *Telonde fondo*, (31). [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.13320/pr.13320.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13320/pr.13320.pdf)
- Deresiewicz, W. (2020). *The death of the artist: How creators are struggling to survive in the age of billionaires and big tech*. Henry Holt.
- Expectador (31 de mayo de 2025). ‘Marejada’ nace en San Antonio para visibilizar la industria musical divergente e independiente. *Expectador*. <https://expectador.cl/2024/09/05/marejada-nace-en-san-antonio-para-visibilizar-la-industria-musical-divergente-e-independiente/>
- Foucault, M. (1994). Technologie politique des individus. En: D. Defert & F. Ewald (Eds.), *Dits et écrits, 1954–1988* (Vol. 4, pp. 813–828). Gallimard.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977–1978)*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de H. Mendoza.

- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978–1979)*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de H. Mendoza.
- Fraser, N. (2006). Reframing justice in a globalizing world. *New Left Review*, (36), 79-88.
- Fraser, N. (2012). La política feminista en la era del reconocimiento: un enfoque bidimensional de la justicia de género. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 19(2), 267-86. <https://doi.org/10.30827/arenal.v19i2.1417>
- Gallo, G. M. & Seman, P. F. (2016). *Gestionar, mezclar, habitar: claves de los emprendimientos musicales independientes*. Gorla.
- Garretón, M. A. (2004) Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En: Albino y Bayardo (Ed.) *Políticas Culturais na Ibero-América*. EDUFBA.
- Gill, R. (2010). Breaking the silence: The hidden injuries of neo-liberal academia. En: R. Ryan-Flood y R. Gill (Eds.) *Secrecy and silence in the research process* (pp. 228–244). Routledge.
- Gill, R. & Kanai, A. (2018). Mediating neoliberal capitalism: Affect, subjectivity and inequality in “reality” television and social media. *Journal of Communication*, 68(2), 318–330. <https://doi.org/10.1093/joc/jqy002>
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte: La condición social de los músicos profesionales en México*. UAM.
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista transcultural de música*, (16), 1-22.
- Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (Eds.). (2011). *Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Karmy, E. & Brodsky, J. (2013). ...Pero cuando el show se acaba, soy un humano cualquiera: el papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile. *Actas del II Congreso ASEMPCh*, 155–164.
- Karmy, E. & Molina, C. (2018). Músicos como trabajadores: Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893–1930). *Resonancias*, 22(42), 53–78. <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.4>
- Karmy, E. & Urqueta, E. (2021). Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile. *Comunicación y Medios*, 30(44), 93–105. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>
- Lazzarato, M. (2007). *Las desdichas de la crítica artista*. *Multitudes*, 28(4).
- Ley 19.928 de 2004. Sobre fomento de la música chilena. 31 de enero de 2004. D.O. N° 19.928.
- Ley 21.205 de 2020. Modifica la Ley N° 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena, para establecer los requisitos que deben cumplir los conciertos y eventos musicales que se presenten en Chile. 17 de febrero de 2020. D.O. N° 21.205.

- Lorey, I. (2006). *Governmentality and self-precarization: On the normalization of cultural producers*. Transversal. <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/en>
- Masís-González, T. (2021). Capitalismo de plataformas, producción y consumo de música: el caso de Spotify. *ESCENA. Revista de las Artes*, 81(2), 42–61. <https://doi.org/10.15517/es.v81i2.49478>.
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*, 4(8), 1.
- McRobbie, A. (2018). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. John Wiley & Sons.
- Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio [MINCAP] (2024). *Línea de Apoyo a la Circulación de la Música Chilena 2024. Fondo de la Música Convocatoria 2024*.
- Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio [MINCAP]. (2025). *Estadísticas culturales: Informe anual 2023. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*.
- Moreno, F. y Quiña, G. (2018). La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de los actores. *Hipertextos*, 6(9), 99-136. <https://revistas.unlp.edu.ar/hipertextos/article/view/7647>
- Negrón, B., Brodsky, R., Farías, E & Brodsky, J. (noviembre de 2010). Fomento a la Creación, documento de trabajo para el Encuentro Nacional Soy Artista convocado por la Unión Nacional de Artistas [Seminario]. Encuentro Nacional Soy Artista, Santiago de Chile.
- Nieborg, D. B. & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275–4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>
- Pinochet-Cobos, C. & Gerber-Bicecci, V. (2011). Estrategias creativas y redes en las artes visuales. En: N. García-Canclini y M. Castro-Pozo [coords.] *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Serie avances de investigación (65). Fundación Carolina.
- Pinochet-Cobos, C. & Tobar Tapia, C. (2021). El giro creativo en el trabajo contemporáneo: Una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile. *Cuhsó*, 31(1), 1-30.
- Pinochet-Cobos, C., Novoa, J. & Basáez, V. (2021a). El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno. *Revista Musical Chilena*, (236), 38-61.
- Pinochet-Cobos, C., Peters, T. & Guzmán, V. (2021b). La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo. *Revista de Estudios Sociales* (78), 14-35. <https://doi.org/10.7440/res78.2021.02>

- Peters, P. (2020a). Políticas culturales, neoliberalismo y subjetividad: Las artes en el Chile postdictatorial. *Revista de Ciencias Sociales*, 26(3), 189–205.
- Peters, T. (2020b). Políticas culturales y desigualdad en Chile: apuntes desde un estado de emergencia. *Revista Pléyade*, 253-261. <http://www.revistapleyade.cl/wp-content/uploads/Pleyade-especial-Revueltas-en-Chile-2019-020.pdf>
- Peters, T. y Peralta, M. (2022). El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por COVID-19 y las reformas políticas recientes. *Revista Argentina de Musicología*, 23(1), 57-79. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/396>
- Quintana, E. H. (2022). *Beyoncé en la intersección: pop, raza, género y clase*. Dos Bigotes.
- Renault, E. (2008). *Souffrances sociales. Philosophie, psychologie et politique*. La Découverte.
- Ruidosa (31 de mayo de 2025). *RUIDOSA Fest: Un recorrido por todas nuestras ediciones*. <https://somosruidosa.com/lee/ediciones-ruidosa-fest/>
- Observatorio Digital de la Música Chilena [ODMC] (2021). *Informe. Caracterización de la Industria musical. Chilena 2021. Hacia un ecosistema de la música*. Observatorio Digital de la Música Chilena.
- Roldan, C. C. (2003). *Antropología y flamenco: más allá de la música (II): identidad, género y trabajo* (v. 2). Signatura Ediciones.
- Scharff, C. (2020). The emotional costs of working in the music industry: A case for a new approach to mental health in the creative industries. *The Sociological Review*, 68(1), 123–140. <https://doi.org/10.1177/0038026119842487>
- Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales [SCD]. (31 de mayo de 2025a). *Quiénes somos*. Recuperado el 31 de mayo de 2025 de <https://scd.cl/sitio/quienes-somos/>
- Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales [SCD]. (31 de mayo de 2025b). *Qué Hacemos*. Recuperado el 31 de mayo de 2025 de <https://scd.cl/sitio/que-hacemos/>
- Soto, G. (2020). Entre el proyecto y la excepción: Precariedad y trabajo artístico en el sistema de fondos concursables en Chile. *Revista Observatorio Cultural*, (30), 4–19.
- Toval-Gajardo, M. & Schumacher, A. (2023). Creando en casa (Home Studio): Emergencia de nuevas prácticas musicales y subjetividades en Chile. *Resonancias*, 27(53), 145–166. <https://doi.org/10.7764/res.2023.53.7>
- Toval-Gajardo, M., Larraín, A. & Soto-Roy, C. (2023). Creating on the Brink of the Abyss: Toward an Understanding of Subjective Experience in Artistic Work. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 43(3), 163–177. <https://doi.org/10.1037/teo0000222>

- Toval-Gajardo, M., Manríquez, F., Ruiz-Zúñiga, M. & Fortes, G. (2025a). Conflictos y articulaciones sobre las formas de hacer música: Una aproximación cualitativa a la subjetividad de músicos independientes. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (107), 27-45. <https://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mtoval.pdf>
- Toval-Gajardo, M., Soto Roy, Á., Manríquez, F., & Fortes, G. (2025b). Voices and melodies of artistic precarity: The unbearable flexibility of subjectivity in Chilean independent musicians. *Human Arenas*. <https://doi.org/10.1007/s42087-025-00486-x>
- Toval-Gajardo, M. & Fortes, G. (2025). Living in music: The many paths to the possible and the inescapable form-of-life of independent musicians. *Possibility Studies & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/27538699251337730>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (1980). *Recomendación relativa a la condición del artista*. Adoptada en la Conferencia General de la UNESCO en su 21ª reunión, Belgrado, 27 de octubre de 1980.
- Virno, P. (2008). *Gramática de la multitud*. Colihue.
- Walzer, D. (2016). Independent music production: How individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industries Journal*, 10(1), 21-39. <https://doi.org/10.1080/17510694.2016.1247626>
- Ying, Z. (2022). Career challenges facing musicians in the United States. *Journal of Cultural Economics*, 46(3), 519–540.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.
- Zendel, A. (2021). There are no days off, just days without shows: Precarious mobilities in the touring music industry. *Applied Mobilities*, 6(2), 184-201. <https://doi.org/10.1080/23800127.2020.1827516>