

Trabajo presentado en las Segundas jornadas de *Teoría y práctica de la enseñanza musical*, organizadas por los equipos de las cátedras de *Teoría y práctica de la enseñanza musical I y II*, y *Educación Musical en sistemas no formales*.

La Plata, 30 de mayo de 2017. Facultad de Artes.

Aportes didáctico-epistemológicos para la formación profesional del músico popular

Un análisis en la formación específica

Brignoli, Carolina; Buyanovsky, María; Lilli, Ayelén.

Abstract

El siguiente trabajo propone insertar en el debate educativo la discusión en torno a los saberes que ofrece la formación específica de los músicos populares contemporáneos, para el abordaje de la realidad laboral con la que se enfrentarán en sus desarrollos profesionales. Con tales fines, recopilamos y analizamos materiales, planes de estudios, normativas generales sobre el proceso de producción musical, así como documentos relacionados con los derechos intelectuales y laborales del músico. A modo de conclusión, señalamos que la enseñanza de la producción musical está más enfocada en el recorte de algunos de sus aspectos, tomando de manera periférica los referidos al desarrollo de los procesos de producción musical y su inserción en los circuitos de difusión y consumo. Si bien en la actualidad existen organismos encargados de formar e informar a los músicos sobre sus derechos, estas instancias se desarrollan por fuera del ámbito educativo, creciendo en paralelo con los avances que se están dando en el campo de la autogestión.

Palabras clave: Músico popular; producción musical; ámbitos artísticos profesionales; formación específica; autogestión

Introducción

Este trabajo surge a partir de la propuesta de la cátedra de Teoría y Práctica de la Enseñanza Musical II, partiendo del planteo de diversos ejes que atraviesan nuestra formación en el paso por la Licenciatura en Música con orientación en Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Nuestro objeto de estudio, la música popular, se ve recientemente incluido y considerado en el ámbito académico con el propósito de gestar un acercamiento a su estudio y a la investigación. Este incipiente desarrollo del campo deja expuesta la falta de terminología adecuada para ser utilizada tanto en investigaciones como en educación.

Como consecuencia de esto observamos la apropiación de conceptos provenientes de otros campos (estudios, disciplinas) aplicados como categorías de clasificación que se tornan reduccionistas para nuestro objeto de estudio. Es decir, se genera tanto una confusión hacia el interior de los límites del campo, como una categorización mítica¹ por fuera del mismo.

Relacionado a lo expresado anteriormente, algunos investigadores opinan acerca de esta problemática. Uno de ellos, Coriún Aharonian, expone en una de sus conferencias la vinculación existente entre el estudio del arte en América Latina y las categorías que utilizan las instituciones europeas a la hora de definirlo en relación a lo culto:

No es de extrañar, pues, que tengamos todavía hoy tan poco respaldo teórico para enfrentarnos al vasto territorio abierto al estudio. Todavía hoy, o hasta hace muy poco en los mejores casos, la cultura institucionalizada y el sistema universitario en particular limitaban su comprensión de la cultura y de lo culto a lo que Europa occidental –o sus apéndices norteamericanos– consideraran cultura o adjetivaran como culto. (...) Tampoco es de extrañar, entonces, que casi no tengamos instrumentos para evaluar las categorías propias del estrato de la música popular, descuidado por la tradición académica europea. (Aharonian; 2000)

¹ El autor que desarrolla la temática del mito del arte y el mito del pueblo es Ticio Escobar. Resumidamente, argumenta que con frecuencia, la cultura dominante manipula ideológicamente el mito, se sirve de su capacidad de paralizar ideas, imágenes y valores e inscribirlos en un nivel extra temporal que los fundamente. En estos casos, ciertas figuras míticas no significan construcciones colectivas, sino medios de propaganda. Entonces, el arquetipo deviene clisé y deja el relato de ser ficción para ser falsificación: deja de mitificar. Sus mecanismos retóricos de escamoteo y ocultamiento son empleados para disfrazar conflictos; dominación. Así, a través de mitos; este discurso pretende absolutizar las formas artísticas en las que se siente representado y justificado; intenta convertirlas en escancias, principios de un canon absoluto. El resultado es el mito del arte, uno de los grandes relatos de la modernidad.

A pesar del reciente y escaso despliegue de la mayoría de las instituciones que abordan el estudio de la música popular (Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Villa María, Universidad Nacional de CUYO) debemos rescatar la importante iniciativa y fomento de estas carreras en un contexto donde no siempre fueron favorecidas ni legitimadas como tales.

Este trabajo busca generar una propuesta constructiva que brinde información y profundice en nuestra formación de grado. Incluyendo así al músico desde su formación y en su rol profesional de producción musical (concepto que será desarrollado en profundidad más adelante), siendo estos aspectos distintivos de la realización de la música popular.

Entre otras, una de las finalidades de este texto es hacer referencia a los recursos materiales, tanto físicos como digitales, con los que cuenta el músico popular para impulsar su práctica profesional. Con estos recursos nos referimos a normativas generales sobre el proceso de producción musical y sobre los derechos intelectuales y laborales del músico; herramientas para el desarrollo de las distintas fases de la actividad artístico-musical; cursos y capacitaciones generales y específicas; becas de producción; espacios gratuitos de grabación o circuitos para la producción musical en vivo; etc..

En los últimos años, el rol del músico popular ha experimentado grandes cambios no sólo en lo que refiere a lo estrictamente musical, sino también al contexto en el cual se desempeña. Se han incrementado los espacios dedicados a la difusión de estas músicas y se han desarrollado marcos normativos sobre la producción y difusión de las mismas. Así mismo, el avance tecnológico ha posibilitado y renovado los ámbitos y las formas por las cuales el músico popular independiente fomenta sus prácticas profesionales.

Como futuras egresadas de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes, entendemos que en nuestra formación, tanto de licenciatura como profesorado, resultan escasos los espacios dedicados a dar información sobre el desarrollo de la práctica musical profesional. A lo largo de la carrera experimentamos una larga y muy completa formación musical, social, para la investigación (en el caso de la licenciatura), y para la docencia (en el profesorado). Pero en lo que respecta al hecho concreto de ser un músico popular, que compone y arregla, que participa de proyectos colectivos y desarrolla los propios, nos genera nuevos interrogantes que sirvan de base para posibles aportes y marcos de referencia en la revisión de planes de estudio.

Propuesta y materiales existentes como punto de partida

Para comenzar este proyecto de investigación creímos necesario indagar acerca de los antecedentes que se registran en la Formación Artística Específica: resoluciones 111/10 y 179/12 del Consejo Federal de Educación, y el documento aportado por la cátedra sobre Formación Artística Para la Industria Cultural (FAPIC). En ellos se hace explícita, de diferentes maneras, la relación que tendrá el alumno con la producción musical profesional.

En primer lugar, la Resolución 111/10 establece que la formación artística profesional para la producción, circulación y distribución de contenidos simbólicos está relacionada al concepto de arte como conocimiento y trabajo, así como al desarrollo de la autonomía de los sujetos y a la búsqueda de una *responsabilidad hacia el futuro*. En lo que respecta a la educación en el nivel superior, el objetivo central planteado en la Resolución explicita el perfil profesional con el que deben egresar los alumnos.

En el caso de la Resolución 179/12, se entiende a la producción artística desde una mirada integral vinculada con la: *gestión cultural, la investigación relacionada a la cultura y al arte, la promoción y comercialización de productos regionales, la gestión y promoción de industrias culturales y del espectáculo, entre otros*. Cabe resaltar que esta Resolución pertenece al campo de la educación artística específica dentro de la obligatoriedad.

La Formación Artística Para la Industria Cultural, comprende a las producciones artísticas como resultado de capacidades y saberes específicos, contextualizados mediante la comprensión básica general del campo artístico, siendo imprescindibles para relacionarse e interactuar con otros profesionales del arte. Además, entiende al artista como trabajador y el arte como trabajo, creyendo necesario garantizar la formación de sujetos capaces de organizar y tomar decisiones en el proceso de producción.

Una de las propuestas constitutivas de FAPIC es la inclusión de contenidos y espacios vinculados con la realidad del mundo del trabajo en las industrias culturales. Esto debería garantizar la presencia de las temáticas en cuestión, en los diferentes ámbitos y niveles educativos. De la misma manera, la Resolución 179 establece:

(...) la formación deberá comprender, en el Ciclo Orientado (Secundaria de Arte), el desarrollo de prácticas profesionalizantes, entendidas como estrategias y actividades formativas, cuyo propósito será ampliar e integrar los conocimientos y capacidades relacionadas con el mundo del trabajo, familiarizando a los alumnos con el ejercicio artístico profesional. (...) Las prácticas profesionalizantes desarrollarán saberes vinculados con los

derechos y obligaciones laborales en diversos ámbitos de la producción cultural y artística, con la producción de las industrias culturales y las producciones por fuera de ellas. (Resolución N°179/12, CFE)

Por otro lado, resulta fundamental destacar la importancia que se le da a la tecnología vinculada al arte y el trabajo, reflejada en manifestaciones artísticas propias de la música popular, las cuales integran diferentes disciplinas (como por ejemplo las producciones audiovisuales o multimediales). Las Industrias Culturales surgen y se desarrollan dentro de este contexto, siendo cada vez más relevante, tanto en la producción como en la distribución de producción.

Del análisis que surge de estos distintos aportes es visible cómo en los distintos marcos normativos y marcos teóricos, se entiende a la práctica profesional comprendiéndola como un proceso integral que abarca no sólo la acción musical en sí, sino también los circuitos de difusión, consumo, y gestión, entendiendo al arte como un trabajo y siendo esto parte de la formación educativa.

Marco teórico

Para continuar con el desarrollo de este trabajo y habiendo transitado un proceso de indagación introductoria propondremos una metodología para una mejor organización del trabajo. Plantearemos algunas definiciones que sirvan de marco teórico para fundamentar nuestro posicionamiento y para el mejor entendimiento de la temática abordada.

No es el fin de este material generar sistematizaciones, ni caer en reduccionismos en lo que a estas definiciones respecta. Sino más bien, contribuir desde el aporte de una nueva mirada que interpele estos conceptos, los cuales son utilizados y aplicados en el mundo de la práctica artística sin haberse gestado paralelamente un desarrollo teórico propio.

Comenzaremos por considerar algunas características identitarias que atraviesan el campo de la música popular. Las mismas fueron abordadas durante la cursada de Teoría y Práctica de la Enseñanza Musical II, y construidas desde el intercambio de opiniones entre docentes y alumnos de diferentes años, problematizando el hecho de que no existe una definición integral del concepto *música popular*.

El tratamiento, en el marco de una carrera universitaria, de las variadas y dinámicas relaciones entre las manifestaciones musicales producidas por el pueblo y las condiciones socio-políticas que las han hecho posibles y necesarias reclama el aporte de nuevos marcos

conceptuales y metodológicos que contribuyan a redefinir sus alcances así como sus múltiples mutaciones. (Programa Producción y Análisis Musical I FBA - UNLP)²

En la misma línea de lo dicho anteriormente, se enumeran a continuación algunas características relevantes y funcionales a nuestro propósito:

1. La aparición de la grabación sonora estableció y plasmó el ideal que se propuso la partitura en la música occidental: el acceso a la obra misma. De esta manera la escritura pasa a ser un complemento de la grabación sonora.
2. La obra fomenta y favorece la participación del público (baile, pogo, palmas, etc), en cierto tipo de repertorio o eventos.
3. El músico no está, necesariamente, sobre un escenario y el público no está, necesariamente, en silencio.
4. La composición puede ser grupal.
5. La resolución de distintas problemáticas en lo inmediato. El buen oficio.
6. El arreglo.
7. Vinculación con lo festivo y ritual.
8. Relación con la industria discográfica.
9. Espacios de difusión no institucionalizados.
10. Su aprendizaje por fuera de las instituciones.

Teniendo esto en cuenta creemos necesario reflexionar acerca del lugar que ocupa el músico popular como un sujeto integral que engloba varias de estas características en sí mismo, trascendiendo los roles establecidos, en la práctica musical clásico-romántica. El trabajo de este último está ligado al cumplimiento de un papel específico, compositor, intérprete o arreglador, siendo la mayoría de las veces realizado por personas distintas.

Para comprender mejor las diferencias entre el desarrollo del músico popular y el músico clásico, es necesario contemplar el contexto del cual proviene el segundo. La música clásica sienta sus bases del siglo XVII al XIX, imponiendo los parámetros y modelos que le son propios y que funcionarán como categorías de clasificación para otras músicas (incluyéndolas o segregándolas). Dentro de estas queda estipulada la fragmentación de los roles musicales mencionados anteriormente.

Para intentar comprender la realidad actual del músico popular en relación con el mundo del trabajo es necesario establecer algunas descripciones acerca de prácticas que se comenzaron a desarrollar dentro del mismo.

² Disponible en: <http://producciony analisismusical.com.ar/index.php/produccion-l>

Si hablamos de prácticas en el mundo del trabajo entendemos las acciones llevadas a cabo por alguno de los agentes que integran la cadena laboral que implica producción, circulación y consumo a la hora de llevar adelante un producto artístico. A partir de modificaciones notorias que se dieron alrededor del campo artístico, hoy se pueden ver las consecuencias trascendentales en la relación entre esos agentes.

Si nos remontamos al auge de la Industria cultural y los avances tecnológicos que se dieron en paralelo, durante el Siglo XX, podemos notar que se estableció una nueva relación entre Artista, Obra y Público, determinada por el contexto de orden capitalista que concibió al arte como un bien de consumo y al público como potenciales consumidores. El artista fue cediendo de a poco su lugar de genio creador que le asignó el Renacimiento para convertirse en un servidor de los fines que respondían a esta lógica.

Producción musical en la actualidad

Para comprender la producción musical en la actualidad es necesario hacer un recorrido en el tiempo para visualizar las modificaciones que dieron lugar a cómo se desarrolla hoy en día.

A principio del siglo XX en Argentina y en otros países de Latinoamérica se comenzaron a llevar adelante las primeras grabaciones de Música Popular. Estas representaron un primer acercamiento de diferentes músicos populares al registro sonoro de sus composiciones musicales. Las mismas denotaban una baja calidad y fidelidad por ser las primeras muestras y a causa del incipiente desarrollo técnico. Además es importante resaltar que el acceso a ellas fue de carácter limitado ya que pocos músicos contaban con el sustento económico para poder realizarlo.

Dentro del espectro de músicos que realizaba producciones musicales en esos años existían varias distinciones. Por un lado, los que tocaban composiciones propias, es decir cantautores solistas o formaciones grupales de algunos géneros folklóricos. Por otro lado, en el caso de algunas orquestas de tango existían músicos que ejecutaban composiciones ajenas, que a la vez tenían un director a cargo y a veces un arreglador externo al grupo.

En este período se comenzaban a gestar lo que más tarde serían las primeras discográficas, las cuales tuvieron un papel preponderante sobre la producción musical de esa época, agrupando distintas músicas bajo etiquetas que respondían a fines comerciales. Con el paso del tiempo estas prácticas se

profundizaron y dichas clasificaciones terminaron estableciendo grandes estereotipos (estilísticos, formales, genéricos, etc.).

Siglo XXI

Las características de la producción musical fueron cambiando a medida que pasaban los años a principios de este siglo: los avances tecnológicos y el acceso masivo a los mismos, gracias al abaratamiento de costos, por parte de la población; en conjunto con la democratización de herramientas y saberes relacionados con el uso de programas de grabación y editores musicales y de partituras, entre otras cosas, permitió que muchos músicos pudieran comenzar a relacionarse con la música desde otro lugar.

Las consecuencias fueron directas para varios de los agentes de la cadena de producción. Las principales afectadas fueron las grandes discográficas que previamente monopolizaban el proceso, ocupándose de la grabación y la difusión, y recibiendo un gran porcentaje de las ganancias por la venta de discos de gran cantidad de músicos.

Lo dicho anteriormente se puede encontrar en investigaciones realizadas acerca de este tema. Una de ellas es la realizada por Woods, López y Pozo, donde podemos encontrar algunos puntos claves respecto a la reconfiguración de la producción musical y el impacto de las transformaciones digitales en la industria discográfica mundial, que nos resulta necesario traer a colación:

- Han disminuido considerablemente los costos relacionados con la creación, producción y distribución musical, por lo que en apariencia cualquier persona desde la comodidad de su hogar puede realizar una producción musical que cumpla con los estándares de calidad que ha definido la industria.
- Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC's) han permitido el desarrollo de nuevas estrategias de acceso y difusión de la información mediante la participación activa de los consumidores.
- Las ventas del disco físico están disminuyendo a la vez que las ventas por Internet han ido en aumento.
- La industria en su totalidad está viviendo una reestructuración en donde la modificación de enfoques y el surgimiento de nuevos actores redefinen las reglas y dinámicas dentro del campo musical.

- Cada vez son menos los “artistas de estadio” ya que la industria se ha fragmentado, potencializando dinámicas mucho más horizontales y permitiendo la apertura de foros de expresión de pequeña y mediana escala.

Todo esto ha generado espacios alternativos que en otro momento no hubieran tenido lugar ni desarrollo. Por un lado, circuitos físicos de difusión como centros culturales y festivales alternativos. Además, con los avances tecnológicos se han desarrollado espacios virtuales interactivos (Facebook, Twitter, YouTube, Bandcamp, SoundCloud, Deezer, Spotify, etc) donde cualquier persona puede compartir y consumir de manera gratuita, en la mayoría de los casos, diferentes músicas que responden tanto a los intereses de la industria discográfica, como también a producciones independientes.

Formas de consumo alternativas al disco

Una de las grandes consecuencias generadas a partir del desarrollo tecnológico de los espacios virtuales y del aumento de las ventas por internet, es la disminución de la venta de discos físicos. Para introducirnos en esta temática remitimos a George Yudice³, quien concibe a las tecnologías como creadoras de nuevas formas de interactividad y nuevas maneras de fortalecer los lazos de afiliación y sociabilidad. Encuentra el origen de este suceso en el cassette, cuando los usuarios empezaron a grabar compilaciones de su música favorita y cada uno se convirtió así en su propio DJ, quién cajeaba su estética –espacio propio- con otro. Fueron los primeros en alarmar a la industria de la música que temía perder ventas. De alguna forma esto fue el inicio de la piratería. Luego apareció el CD que introdujo e hizo accesible una gran diversidad de música a públicos masivos, y después el DVD, que contiene diez veces más espacio y combina imagen, texto y sonido.

Por otra parte, hace referencia a los sitios de socialización como el lugar en línea donde el usuario crea un perfil y establece una red personal para conectarse con otros usuarios. No hay estilo de música que no aparezca en estos sitios, pero lo más asombroso es que esos estilos se pueden encontrar cruzados con culturas que a uno jamás se le habría ocurrido combinar. Esta hibridez muestra que la

³ Doctor en literatura, profesor y director del Proyecto de Privatización de la Cultura del Programa de Estudios Americanos de la Universidad de Nueva York, Estados Unidos. Actualmente en la Universidad de Miami. Se ha especializado en el estudio de la economía política de la cultura y es autor de numerosas publicaciones sobre estos temas en América Latina.

industria de la música no está determinando el 80% de lo que se escucha en el mundo. Estos espacios incluyen una enorme diversidad de músicos y una inimaginable fusión de géneros.

Músico autogestivo/músico independiente

En nuestra opinión, lo más significativo y representativo de estos cambios mencionados anteriormente es la aparición de nuevas categorías dentro de la música. Una de ellas es la de “músico autogestivo”, el cual aparece como portador de una autonomía antes inimaginable en lo que respecta a los procesos de composición, arreglo y grabación. Este a la vez se lo suele categorizar como “músico independiente”, ya que también se encarga de la difusión, la circulación y el consumo, sin depender de grandes productoras.

Asimismo, los actores que se denominan “independientes” son aquellos que desarrollan procesos creativos y de acercamiento a su público por su propia cuenta sin la necesidad del apoyo o restricción de los intereses de una disquera u otro medio institucionalizado dentro de la escena. Son los músicos que se definen como “autogestivos” dentro o fuera de la industria tradicional, teniendo pleno control de sus acciones y estrategias de comercialización para posteriormente buscar distintos medios de difusión para su música (Woods, López y Pozo; 2011)

En nuestro paso por la Facultad de Bellas Artes vemos que la perspectiva planteada acerca de la “producción musical” integra todas las acciones nombradas anteriormente: composición, arreglo, grabación, difusión, circulación y consumo.

A continuación, haremos un recorrido por las asignaturas que creemos que tienen más relación con la temática de nuestro trabajo.

La producción musical en la carrera de Música Popular

En la materia de Producción y Análisis Musical I y III, se propone incluir contenidos relacionados con el estudio de la cultura popular y sus vinculaciones con la cultura de masas y la industria cultural.

Así también, se analiza su relación con los medios masivos de comunicación, la música incidental: radio, la grabación, el cine y la TV, y los circuitos culturales⁴.

En ambas materias se brinda la posibilidad de pasar por el estudio de la Facultad y tener una experiencia real de grabación profesional. Además, uno de los formatos de evaluación es la muestra en vivo de composiciones o arreglos grupales, cuya presentación suele realizarse en el escenario del auditorio, ante nuestros compañeros y docentes como público.

También podemos ver que en la materia cuatrimestral Puesta en escena, se busca brindar herramientas y recursos para resolver la misma puesta en escena de un espectáculo musical o la representación musical en vivo. *“(...) por lo tanto es importante que la formación del músico popular incluya un espacio curricular donde se aborden contenidos que le permitan construir su presencia escénica, manejar el espacio o construir una idea sobre el aspecto visual”*.⁵

Asimismo, en Música y Medios, también cuatrimestral, se entiende a la música como parte de un contexto cultural más grande, externo a las instituciones de formación educativa, y tomando a los medios de comunicación como generadores de nuevos espacios de trabajo.

La música está presente en los medios de comunicación masiva como producto cultural en sí misma y también formando parte de todo tipo de realizaciones audiovisuales (...) El campo laboral del músico graduado de esta carrera se abre hacia las posibilidades de inserción en los medios. Esta asignatura ofrece un espacio de tratamiento de temáticas vinculadas a esta problemática.⁶

En el caso de la materia Tecnología, resulta pertinente destacar que los objetivos que la atraviesan están directamente relacionados con la fase de la producción vinculada con la grabación, la mezcla y la edición. Esto se ve reflejado de manera práctica por el aprendizaje y la utilización tanto en producciones propias como ajenas, del software de grabación y edición de audio Reaper®.

(...) desde la posibilidad de la grabación, que abrió terreno para la difusión de la música en los medios masivos, hasta los espectáculos en vivo donde la música está integrada a complejas construcciones audiovisuales. (...) La composición modificó sus procedimientos a partir de las posibilidades del tratamiento digital del sonido y la construcción no lineal que posibilitar los nuevos medios tecnológicos. Por lo tanto un graduado de una carrera de estas

⁴ Esto pertenece a la fundamentación de la materia encontrada dentro del Instructivo para la Creación de nuevos Planes de Estudio, Anexo I.

⁵ Ídem.

⁶ Ibídem.

características no puede eludir el estudio de los medios tecnológicos vinculados a su práctica profesional.⁷

Por último, dictado en el último año de la licenciatura, el seminario de Música y autogestión propone brindar herramientas prácticas para el músico a ser usadas en este nuevo contexto autogestivo del cual hicimos referencia. Se pretende que el músico tenga un conocimiento integral de todo lo que refiere a su profesión, pudiendo ser productor, intérprete y/o creador de sus obras, y teniendo en cuenta aspectos de la circulación, la distribución y los derechos laborales e intelectuales.

El seminario representa un primer acercamiento para comprendernos como músicos profesionales, sin embargo, resulta insuficiente tanto por la duración del mismo, por el carácter o la modalidad de seminario, y porque no se llevan adelante aplicaciones prácticas siendo difícil responder a todas las inquietudes particulares de los alumnos. Además, si el alumno no pasó por las instancias de grabación, edición y/o difusión de un proyecto musical, los contenidos resultan intangibles y meramente teóricos.

Conclusiones

Más allá de los aportes y aprendizajes significativos que brinda cada materia, creemos necesario señalar que el estudio de la producción musical que se busca enseñar está más enfocado en el recorte de algunos de sus aspectos, como la composición, el arreglo, la ejecución, la grabación,. El desafío reside en encontrar espacios donde se trabaje todo lo relacionado con el desarrollo, el circuito y el consumo de la misma. Consideramos que esto es el resultado de la falta de atención de parte del Estado hacia los espacios de trabajo y difusión artística, derivando esto en el vaciamiento de ambientes culturales, y en la disminución de derechos laborales que garanticen el trabajo digno.

Cabe destacar que en la actualidad han logrado constituirse organismos, después de años de lucha, que tienen como principal objetivo formar e informar a los músicos sobre los derechos intelectuales y laborales, brindar herramientas de promoción y desarrollo, y asesorar al músico en las diferentes etapas de la producción. Un ejemplo de esto es la Unión de Músicos Independientes (UMI), la cual es una organización de músicos autogestionados de diversos géneros y de todo el país, creada en el 2001.

Además, cuando se promulga la Ley 26.801 en el año 2012, se establece la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) como ente regulador que tiene la función de hacer efectiva la ley,

⁷ Ibídem.

promoviendo, fomentando y estimulando la actividad musical en todo el territorio de la República Argentina y otorgando los beneficios provistos en esta norma.⁸ Entre otras cosas, busca proteger la música en vivo, fomentar la producción fonográfica y su distribución y difusión, informar a los músicos sobre sus derechos y estimular la formación musical en todas sus expresiones y especialidades.

Esta reflexión nace de nuestras inquietudes como músicos profesionales y estudiantes de música popular. A partir del trabajo de análisis sobre el músico en el contexto actual, creemos necesario problematizar acerca del déficit de herramientas brindadas por las instituciones, y la aún más grande falta de gestión estatal, para poder abarcar la realidad laboral compleja que vive el mismo.

Para esto deberíamos profundizar en dos grandes inquietudes. Por un lado, necesitamos entender que dicha realidad laboral se desarrolla en un contexto de deterioro de políticas culturales. Es decir que el desarrollo de herramientas para enfrentar los ámbitos de trabajo, se ve opacado por el hecho de que debemos hacerlo en un entorno de continuo vaciamiento de los ámbitos mismos.

Por otro lado, es preciso preguntarnos ¿cuáles son estas herramientas? ¿Por qué no incorporar en la formación específica algunas de estas como son el hecho de pararse en un escenario; las maneras de autogestionarse; la profundización de cuestiones técnicas relacionadas con la grabación y el sonido (doméstico o en vivo); etc? Y si algunas de estas están desarrolladas en la carrera, ¿es justificable que estén incluidas en materias aisladas o sería más práctico que estuvieran abordadas dentro de la totalidad de las materias de manera articulada?

Llegamos a esta conclusión intentando insertar nuestra temática en los ámbitos de debate educativo, creyendo necesario discutir y destacar la importancia del músico popular como profesional de la cultura, así como el lugar que ocupan las instituciones en la formación del mismo, dentro del contexto actual en que vive y se desarrolla profesionalmente.

BIBLIOGRAFÍA

Woodside Woods, J., Jiménez López, C., Urteaga Castro Pozo, M. (2011) “Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”, en García Canclini, N. y Urteaga Castro Pozo, M., *Cultura y*

⁸ Ley 26.801: <https://www.inamu.gob.ar/pdf/ley.pdf>

desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes, Madrid, España. Fundación Carolina.
Disponible en: <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI65.pdf>

Yúdice, G. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007. Cap. II: *La construcción de nuevos públicos: del casete a My Space*, pp. 47-53 y Cap. IV: *Legalidad, resistencia y ética*, pp. 67-87.

Guzmán, Milomes, Pascua, Alem, Alba, *La circulación de las producciones musicales independientes en la Ciudad de La Plata*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, año 2016. Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56577/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

Escobar, T. “La cuestión de lo artístico”, en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008 [1986].
Aharonian, C. *Músicas populares y educación en América latina*, en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. Disponible en:

<http://ipamardelplata.edu.ar/wp-content/uploads/2014/04/3-Bibliograf%C3%ADa-Aharonian-1.pdf>