



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 5, número 8, enero-junio 2020

Gestión de los procesos creativos de los músicos independientes en México

Management of the creative processes of independent musicians in Mexico

Cristian Daniel Torres Osuna¹

Universidad Autónoma de Sinaloa, México

DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a5n8.7324>

[Recibido: 11/09/2018; aceptado para su publicación: 11/07/2019]

Resumen

En este artículo se analizan los diversos escenarios de la gestión del proceso creativo de los músicos independientes mexicanos (como los representantes, las prácticas sociales, las exploraciones técnicas, las problemáticas, entre otros); se examinan sus particularidades, su cohesión con las nuevas tecnologías y sus tendencias heterogéneas en la preparación

¹ Correo electrónico: pinycity@hotmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Torres Osuna, C. D. (2019). Gestión de los procesos creativos de los músicos independientes en México. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 5(8). DOI: 10.3278/cor.a5n8.7324

de un material sonoro. Este esfuerzo académico estudia los datos obtenidos de una serie de entrevistas en profundidad realizadas a artistas musicales del país, que develan distintas directrices sobre la creación, etapa imprescindible para las industrias culturales y, en particular, para la cadena productiva del sector musical mexicano, que se encuentra enmarcado en un contexto de cambio y adaptación constante a la era digital.

Palabras clave

Industria de la música, gestión de la creatividad, músicos independientes, informática musical, industrias culturales.

Abstract

In this article we will analyze the various scenarios that present the management of the creative process of Mexican independent musicians (representatives, social practices, technical explorations, problems, etc.), scrutinizing their particularities, their cohesion with new technologies and heterogeneous trends in the preparation of a sound material. This academic effort examines the data released from a series of in-depth interviews with musical artists in the country, who reveal different guidelines on creation, an essential stage for cultural industries, and in particular for the productive chain of the Mexican music sector, framed in a context of constant change and adaptation to the digital era.

Keywords

Music Industry, Creativity Management, Independent Musicians, Music Informatics, Cultural Industries.

Introducción: los músicos independientes, la industria de la música como industria cultural y sus fases productivas

Antes de situar a los músicos y sus prácticas creativas es preciso hacer una breve revisión teórica que contextualice su campo de acción en el ámbito musical. Por esta razón, en un primer momento se define el concepto de músico independiente para, posteriormente, destacar algunos de los aciertos investigativos que se han realizado alrededor de estos, así como rescatar sus principales propuestas, que permiten categorizar y analizar la industria de la música (IM).

Los músicos independientes, atomizados a lo largo y ancho del país, son aquellos quienes crean música con ciertas peculiaridades. Lamacchia conceptualiza la música como:

Aquella obra (o conjunto de obras) de cualquier género, autogestionada por su creador, sea autor/compositor y/o intérprete. También se considera bajo esta categoría, asumiendo el significado extendido del término "independiente", a las obras producidas por sellos musicales pequeños o microsellos nacionales, cuyos dueños –productores o incluso músicos– cuentan con sus propios recursos para financiarlos (2017, p. 11).

Hacemos hincapié en la diferenciación de presupuestos, agentes sociales y departamentos (promoción, distribución, audiovisual, etcétera) entre la gran industria de la música *mainstream* y las producciones independientes.

En las últimas décadas se ha robustecido el campo de estudio que analiza la IM y los músicos independientes desde diversas perspectivas; por supuesto, se han hecho acercamientos desde las ciencias sociales, particularmente desde la economía política de la comunicación y la cultura. Varios autores (Palmeiro y Krakowiak, 2005; Calvi, 2006; Kusek, 2007; Buquet, 2008; Lamacchia, 2017, entre otros) han puesto atención en los aspectos socioeconómicos que rodean al sector musical y que lo constituyen como una industria cultural, productora de flujos económicos significativos (al contribuir al PIB, a la generación de empleo, a la inversión nacional y extranjera, por mencionar algunos), pero también proveedora de representaciones del mundo.

En ese contexto, el sector musical se inserta en el concepto de industrias culturales, propuesto de manera general como "creaciones simbólicas que, multiplicadas en numerosas copias en soportes materiales o inmateriales, van al encuentro de sus receptores" (Bustamante, 2003, p. 21). Para afinar el análisis del sector musical, y de otras ramas de las industrias culturales, Ramón Zallo complementa el concepto con una visión más economicista y específica de los procesos productivos cuando señala:

un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y [que son] destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social (Zallo, 1988, p. 26).

Dentro de estas actividades o fases productivas de la industria de la música, destinadas a la reproducción de contenidos simbólicos, podemos destacar las siguientes: creación, producción, distribución, promoción, comercialización y ejecución de conciertos en vivo. Cada una de estas actividades cuenta con sus particularidades y contribuyen a la cadena socioeconómica del sector.

Haremos hincapié en la primera fase, destacando los aspectos clave de la inserción de los músicos mexicanos en el proceso de gestión de la creación, entendido como una ramificación general de la gestión cultural; esta es descrita por Martinell (2001) como un área que requiere de especial atención por su diferenciación con otros procesos productivos:

Específicamente en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas. La gestión de la cultura ha de encontrar unos referentes propios de su acción adaptándose a sus particularidades y encontrar una forma de evidenciar, de forma muy diferente, los criterios de eficacia, eficiencia y evaluación (p. 12).

Estos procesos de conocimiento, apropiación y evaluación acompañan a los músicos independientes mexicanos; en algunos casos como consecuencia de la formación académica específica en temáticas relacionadas, en otros, como el ejercicio empírico adquirido con la práctica. A partir de este escenario, en los siguientes apartados se analizan las diversas características sociales y económicas inmersas en las categorías de formación, instrumentación, ensayo, preparación y maquetación de un álbum.

Apuntes metodológicos

Para la recolección de los datos empíricos se optó por un enfoque metodológico cualitativo, que permitiera producir tendencias científicamente válidas, explorando las siguientes fases centrales:

- 1) Revisión sistemática de la literatura sobre la industria musical actual y sus particularidades dentro de un escenario analógico-digital.

- 2) Implementación de una entrevista semiestructurada en profundidad que detallara el conocimiento sobre la participación de los músicos mexicanos en las fases creativas, y expusiera de primera mano las implicaciones sociales y sus cambios en una realidad dinámica.

Se concuerda con Smith y Glass (1987) y Erickson (1986) en que se trata de un proceso donde se estudian entidades cualitativas, que pretenden entenderlas en su particularidad, centrándose en significados, descripciones y definiciones en un contexto determinado.

Con la intención de conocer esos procesos subjetivos, desde la perspectiva de los actores inmersos en la categoría de creación, se realizaron quince entrevistas semiestructuradas en profundidad a músicos mexicanos independientes. Esto permitió ampliar los campos de información generada a partir de la realidad actual de los músicos, así como advertir las tendencias en su desarrollo. Si consideramos que la conversación en la vida diaria es un referente constante,

las entrevistas pasan a constituir una relación canalizada por el discurso, propio de la cotidianidad, bajo la condición de encuentros regidos por reglas que marcan márgenes apropiados de relación interpersonal en cada circunstancia. Estas permiten acceder al universo de significaciones de los actores, haciendo referencia a acciones pasadas o presentes, de sí o de terceros, generando una relación social, que sostiene las diferencias existentes en el universo cognitivo y simbólico del entrevistador y el entrevistado (Guerrero, 2001, p. 2).

Una de las principales características de la entrevista en profundidad es la exposición de los portadores de información ante una situación social concreta que afecta su entorno, con lo cual se pretende obtener reacciones basadas en su experiencia y, por ende, en su banco de datos.

Los músicos y el proceso de gestión de la creatividad

Al partir del postulado, desde la economía política de la comunicación y la cultura, de que ningún producto cultural desprendido de la industria de la música existirá sin la base fundamental de la composición (Zallo, 1988), en las siguientes líneas se retoma y amplía un acercamiento previo, presentado en una ponencia en el marco del XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación

en 2016. Posteriormente, se continúa con la evaluación de las tendencias que se desarrollan en el seno de las actividades de los músicos mexicanos, entendidos según los datos obtenidos como actores principales dentro de la gestión de sus carreras en los procesos creativos y en los eslabones posteriores de la cadena productiva de la música independiente.

Formación de proyectos musicales, instrumentación y otras materias primas necesarias

Cuando los músicos deciden comenzar a componer, sea de manera solitaria o en una agrupación, inicia un proceso económico y social cuya finalidad es estructurar canciones que posteriormente puedan ser grabadas, distribuidas y, quizá, vendidas y ejecutadas en concierto. Este desarrollo formativo incluye:

acciones que se proyectarán dialécticamente hacia el futuro [...] con la finalidad de formar al profesional potenciando su talento para expresarse creativamente en el dominio artístico y en su actividad humana y ciudadana. Así, hemos de interpretar la intención de tratar procesalmente la formación artística: como avance dinámico del pensamiento y de la sensibilidad estética de una época, que marche en consonancia con la vida, con la realidad del presente y de la que se avizore como porvenir (Fernández Mayo, 2011, p. 33).

En concordancia con lo anterior, y en la búsqueda de un análisis más completo de las particularidades de los músicos independientes, el entorno donde se insertan y sus procesos creativo-productivos, se han diseccionado y analizado, en un primer momento, los pasos previos a la creación.

Por lo general, en sus inicios, los músicos invierten en su formación (educación musical), sea esta empírica, autodidacta, en escuelas, a través de cursos o licenciaturas. Independientemente del modo, también gastan en la adquisición de sus primeros instrumentos: amplificador, micrófono, cuerdas, plumillas, entre otros insumos necesarios. Los costos de estas compras iniciales dependen del prestigio de la escuela, de los docentes y del equipamiento musical que se elija (marcas, potencia, calidad, además de otras consideraciones). Una vez obtenido el equipo y la capacidad musical necesaria para crear, sea en conjunto o como solista, comienza el desarrollo en la cadena productiva de la música.

Las experiencias que se desprenden de esa primera fase son diversas, ya que dependen del número de integrantes y la instrumentación; son procesos imposibles de homogeneizar. No obstante, existen realidades que nos permiten un mayor acercamiento al establecimiento de tendencias. Por ejemplo, Morgana Atanasio, bajista de Mortum Surfers (banda de surf, rock, a-go-go) con aproximadamente diez años en la escena, considera que los gastos previos que la banda tuvo que realizar suman 70 mil pesos mexicanos (3 386 USD) (M. Atanasio, entrevista personal, marzo de 2014).

En el mismo rubro, Alejandro Maury, trombonista de la Agrupación Cariño (con ocho integrantes y diez años de actividad), quien participó en el proyecto de cumbia y de fusiones de diversos ritmos folclóricos, afirma:

Empezando por los instrumentos que tenemos cada uno de nosotros, ya que evidentemente la calidad del instrumento repercute en el sonido, yo diría que entre equipo y lo que pudiste haber invertido en preparación, sí hay que gastar fácil de 300 mil a 500 mil pesos (14 500 a 24 100 USD) (A. Maury, entrevista personal, abril de 2014).

Podríamos insertar el caso de los creadores que se desarrollaron en el artículo La composición musical como producto tecnológico:

Hoy se dispone de toda suerte de máquinas para ejecutar piezas musicales y para simular todo tipo de instrumentos. Adicionalmente, es posible la incorporación de programas que integren y controlen las acciones anteriores a partir de instrucciones digitales en un teclado y reportadas en una pantalla. Esta herramienta inteligente, que modela el cerebro a la manera de un cerebro artificial, constituiría el dispositivo clave para la automatizar el proceso de producción de un infinito número de nuevas composiciones musicales (Castrillón y Ríos, 2005, p. 172).

El espectro actual de la creación musical coincide con lo postulado por Castrillón, pues en muchas ocasiones los creadores, con o sin aprendizaje musical, únicamente utilizan una computadora con una aplicación o programa de composición y edición musical (como FL Studio, Adobe Audition, Audacity, Cubase, Reason, Pro Tools, etcétera).

Esta acción la acompañan con una tarjeta de audio tipo Komplete Audio 6 o Audiobox USB para manipular y mezclar ritmos o *loops*² que se encuentran en los bancos de datos de los programas, o que están disponibles para su descarga en sitios de internet como loophunter.com o platinumloops.com. Evidentemente, estos procesos se han masificado con el acceso creciente a internet y a equipos de audio con precios relativamente accesibles, por lo que cada vez esta manera de crear música es más popular, pues supone mucho menos tiempo y presupuesto inicial.³

Lo opuesto a un proceso de creación individual, como el mencionado anteriormente, se da con las agrupaciones que, una vez equipadas con instrumentos y accesorios, ponen en práctica los conocimientos adquiridos para realizar composiciones, iniciando con la base de todo proyecto: el ensayo.

El ensayo

El ensayo constituye una serie de procesos de organización humana y construcción inicial de productos culturales musicales. Madoery (2000) cataloga la realización de una obra musical como una sucesión de:

procedimientos operativos a los modos y formas que posibilitan llevar a cabo el proceso [...], procedimientos estratégicos que construyen la obra musical en sus aspectos estructurales. En este caso podríamos citar a procedimientos de composición como el uso de la reiteratividad, de la simetría o asimetría, etcétera (p. 2).

En otras palabras, el ensayo es la conjugación de los conocimientos musicales previos que cada integrante posee y que, con una estructura convenida, confeccionará una canción como producto final.

Resulta evidente la existencia de distintos tipos de ensayos según los diferentes tipos de creadores musicales. Por ejemplo, si se trata de un trovador, que normalmente compone y canta como solista, la coordinación de un grupo de trabajo o la gestión de una sala de ensayo son prescindibles, ya que pueden ensayar en cualquier sitio sin incomodar a nadie con el volumen. De la misma

² El término *loop* se refiere a uno o varios *samples* sincronizados que ocupan generalmente uno o más compases musicales exactos y son grabados o reproducidos, enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad.

³ 30 mil pesos mexicanos (1 500 USD) podría ser un gasto estimado para comprar una computadora, *software* y *hardware* necesario para crear.

forma, los músicos que utilizan la informática musical en sus creaciones, lo realizan con audífonos o en algún espacio con una insonorización mínima.

Por otro lado, las bandas musicales que necesitan amplificadores y mayor instrumentación requieren espacios diferentes para la composición y el ensayo, ya sea optando por la insonorización de un espacio de la casa de algún integrante o, en otros casos, por salas de ensayo ya establecidas en estudios musicales, donde se prevé grabar una vez que el repertorio esté definido.

Los siguientes ejemplos ilustran las variaciones que resultan de la investigación con respecto al ensayo. Elásticos, “una banda representativa del surf mexicano”, son originarios de la Ciudad de México y tienen catorce años de carrera. Flanger y Satanic, los guitarristas, dejan ver una práctica recurrente en la música independiente: la disminución de costos a través de la utilización de espacios en casas.

Llevamos ensayando en la casa de Flanger, el guitarrista, desde el primer día que se creó Elásticos; y es realmente un apoyo porque rentar una sala o un cuarto sería un gasto más a la empresa. Hemos corrido con suerte de que la familia de él nos ha apoyado, porque es muy difícil poder hacer ruido en un lugar y que la familia no se canse y los vecinos. Como tratamos de hacerlo en horarios tempraneros, pues no hay casi problema con eso. En cuanto al costo, de vez en cuando atendemos ciertas necesidades, pero en esencia es que no hay un costo; esa es la realidad (Flanger, Satanic, entrevista personal, mayo de 2014).

Existen agrupaciones que, al no tener un espacio gratuito, con permiso y sin complicaciones por el ruido, optan por salas de ensayo o estudios profesionales que brindan lo necesario (amplificadores, batería, microfonía, consola, cables, etcétera), y cuyo costo puede ser por horas o sesiones.

El cuarteto de metal Fuck The Monstere experimentó esta transición de un espacio gratuito al pagar por un lugar.

Primero ensayábamos en casa de quien tuviera un espacio, nos decía: “No va a estar mi familia, vénganse aquí a ensayar”. Pero ahorita llevamos alrededor cuatro meses que ensayamos en un estudio profesional que nos da un precio especial porque nadie quiere ensayar los domingos en la mañana. Cada quince días ensayamos y nos dan un precio preferencial, pagamos 300 pesos por tres horas, de hecho, es una promoción porque los domingos amaneces crudo o no quieres ensayar, y a nosotros se nos hace más fácil los domingos por la mañana y se nos da ese precio (Diego, Itsvan, entrevista personal, junio de 2014).

La técnica del trueque también entra en juego cuando se trata de ensayar. Los integrantes de las agrupaciones suelen realizar intercambios con otros actores de la industria de la música para conseguir espacios. Por ejemplo, la banda Mutant Beans consigue una sala de ensayo a cambio de prestar su *interface* de vez en cuando, mientras que otra agrupación practica en un bar que le brinda el espacio a cambio de un día mensual de concierto en su escenario.⁴

Como observamos, enmarcadas en el contexto social, existen diversas vías para la organización y ejecución del proceso de ensayo; estas dependen de la interacción de cada proyecto y, por supuesto, de las condicionantes sociales de cada uno de los actores que participan de estas interacciones (Megías y Rodríguez, 2002, p. 12).

Esta práctica, diseñada y ejecutada por los músicos, representa uno de los ejemplos de sus movimientos socioeconómicos, los cuales se correlacionan con otros, como su inclusión en el Estado a través de políticas públicas destinadas al fomento de la creatividad artística. En el siguiente apartado se explica un fenómeno reciente y poco ejecutado entre los músicos y el Estado; se analizan algunas de las características más relevantes de su funcionamiento.

Las salas de ensayo gratuitas y el Estado

La relación entre músicos, generalmente jóvenes, y el Estado es sin duda una asignatura en crecimiento paulatino para los estudios socioeconómicos encaminados a escudriñar los procesos culturales y, en particular, la industria de la música, pues como acertadamente apuntan Alvarado y Vommaro (2010) reconocemos a los músicos independientes como:

Seres políticos que hacen y transforman la política y los sentidos de lo político en sus prácticas cotidianas, como una manera de adueñarse de su destino, darle sentido propio a su vida, lograr una aparición pública propia, agenciar (otras) maneras de construir sociedad y, así, aparecer claramente en las políticas públicas locales y nacionales, incluso desde su formulación, mediante formas diversas de resistencia (p. 8).

⁴ Información extra recabada gracias a la colaboración del artista Mr. Blaky, quien al albergar una suma considerable de músicos en sus redes sociales ha contribuido con la recaudación de datos para la investigación.

En esta interconectada realidad de los jóvenes músicos con el Estado, en este caso particular del amplio espectro de la creación y el ensayo musical, los locales de ensayo gratuitos se desarrollan de manera efectiva en otros entornos geográficos, pero no en el mexicano. A pesar de esto, es necesario analizarlos y considerarlos como parte fundamental del proceso creativo de miles de músicos, debatirlos y plantearlos como una posibilidad a mediano plazo. Las salas de ensayo gratuitas son parte de un modelo cultural controlado presupuestalmente, donde, a manera de política pública, el Estado asume los costos del equipamiento y manutención de uno o varios espacios especiales para los artistas, quienes se registran para agendar sus horas de práctica sin ningún costo.

El ejemplo más representativo de este modelo se encuentra en España, donde a partir de 1991 la comunidad de Madrid, a través de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, instaló locales de ensayo gratuitos y funcionales para los jóvenes artistas en algunas estaciones del metro y en el Centro Cultural Pilar Miró. Estas instalaciones cuentan con equipo de grabación que les permite realizar maquetas de su música, supervisadas y asesoradas por los técnicos encargados de las salas.

Las salas ubicadas en las estaciones del metro Cuzco y Usera, en Madrid, se ceden durante un mes como máximo, mientras que las del centro cultural se otorgan por trimestres y se pueden usar un máximo de dos horas al día. En algunas ocasiones hay conciertos en pequeño formato bajo la única condición de que por lo menos 50% de los integrantes del proyecto no superen los 35 años (*La información*, 2016). Bajo este modelo se ven beneficiados aproximadamente dos mil artistas al año en Madrid, pues les permite disminuir una parte de los costos iniciales que generan sus proyectos musicales y, quizá, garantizar una trayectoria más larga en el sector musical.

En el panorama mexicano, aunque no se cuenta con estudios formales que permitan identificar la cantidad de proyectos musicales existentes, a través de internet y las redes sociales, se pueden observar una gran cantidad de músicos esparcidos a lo largo del país, pertenecientes a la cadena productiva de la música, que podrían beneficiarse de un programa similar al español.

Preparación y maquetación de un álbum

En este apartado se desarrollan una serie de reflexiones sobre el estadio previo a la grabación de un material sonoro terminado, el cual Pérez-Colman (2015) acertadamente describe como:

un lugar de encuentro de diversos campos de actividad musical. Como tal, hará intervenir toda una serie de mediaciones entre la producción y el consumo, aparte de los músicos, audiencias y editores musicales. Y será, por otro lado, una materialización de ese encuentro, su objetivación: en él oímos no sólo a los músicos y sus instrumentos, cómo tocan y cantan, y qué han oído antes que desemboque en eso que cantan y tocan, sino que oímos a los productores discográficos y los ingenieros de sonidos, cómo graban y cómo mezclan el sonido de la música, oímos además la misma historia del campo, esa dispersión y proliferación de unos sonidos, la manera en que se incorporan sensibilidades musicales y afectivas (p. 116).

Con ese proceso de mediación como objetivo final, durante el ensayo, generalmente, se van componiendo canciones que, la mayoría de las veces, se consideran para un álbum posterior, sea un EP de entre 25-30 minutos o un LP de 8-12 canciones, que suele tener una duración de 40-80 minutos. En este proceso de pre-producción los solistas y agrupaciones que han decidido grabar su álbum funcionan de distintas maneras en la preparación de su material.

Por un lado, hay músicos que dedican su tiempo a construir y ensayar sus canciones hasta que están convencidos de su capacidad para grabarlas, pasando directamente de la sala de ensayo, o de la casa de algún integrante, al estudio; por otro, hay creadores que añaden un tercer paso en este proceso: la maquetación, donde se va realizando una especie de borrador en el que plasman ideas que podrían ser útiles para el arreglo de las canciones.

Con la informática musical fungiendo como parte importante en muchos de los proyectos musicales actuales, resulta preciso conceptualizar su función y desarrollo. En el artículo *El ordenador como medio para la creación y experimentación musical*, se destaca también como:

computer music y/o música electrónica, hoy más que nunca, pone el acento sobre las potencialidades ofrecidas por la convivencia entre tecnología digital y expresión del pensamiento musical, a través de los trámites del ordenador. Se puede decir también que la informática musical es hoy en día una praxis antes que una disciplina, que tiene difusión en cada nivel de la práctica musical: desde el nivel aficionado, hasta el más alto nivel profesional (Lucato, 2002, p. 2).

En el mismo orden de ideas, Martinelli (2015) reflexiona sobre los alcances de la informática musical a la hora de la maquetación de un álbum:

la tecnología nos permite realizar una maqueta utilizando instrumentos virtuales y librerías de sonidos. Esta posibilidad nos permite escuchar de qué forma sonaría la pieza ejecutada por músicos o, incluso, realizar pruebas de acuerdo a diversos tipos de arreglos musicales. Pero las posibilidades no terminan ahí: la tecnología también nos permite, por ejemplo, alterar el tempo de la obra, probar distintos patrones rítmicos, testear la pieza en distintas tonalidades, hacer experimentos con la estructura de una canción y muchas cosas más (p. 165).

En ese marco contextual coincidimos con Lucato y Martinelli en que, en la actualidad, las posibilidades son extensas gracias a las nuevas formas de apropiarse y deconstruir la música a través de las nuevas tecnologías, así como a las recientes y diversas variaciones para el registro sonoro posibilitadas por la era digital. Se trata de una serie de tendencias reflejadas en los resultados de nuestra investigación. Por ejemplo, dentro del espectro musical independiente en México, las facetas anteriormente señaladas se aproximan a la experiencia relatada por Alejandro Núñez en relación con su banda:

Lo primero que llegamos a maquetar de Lawson con la grabadora de sonidos de la computadora para escuchar nuestro ensayo, y así fue. Después yo ya traía ideas que fui grabando en Garage Band y se las mandaba al vocalista, les metía voz y en el siguiente ensayo llegábamos a montar (A. Núñez, entrevista personal, agosto de 2014).

Otra variante de maquetación, que se suma a la relatada por Núñez, se da a través de las colaboraciones que permiten la globalización e internet, donde una canción se construye desde distintos puntos del mundo. Mr. Blaky, un proyecto sinaloense de diversas fusiones de géneros, con cuatro álbumes y siete giras internacionales, realiza una descripción del proceso:

Nosotros muchas veces maquetamos una canción desde distintos lugares, por ejemplo: yo construyo el *beat* de base y lo estructuro en conjunto con la letra y la melodía central, a partir de ahí, los músicos que colaboran en el proyecto van grabando arreglos sobre esa base, así la idea inicial queda muy diferente, pero muy rica en cuanto a instrumentación, llevamos años haciendo esto y nuestros discos siempre tienen colaboraciones de gente de todo el mundo con muchísimo talento (M. Blaky, entrevista personal, septiembre de 2014).

Al respecto, existe una concordancia con la reflexión de Martinelli (2015), en la cual destaca la importancia de estos procesos de maquetación y su relación con las nuevas tecnologías musicales:

podemos afirmar que, en tanto herramienta de producción musical, la tecnología nos permite un ejercicio de perspectiva diferente con respecto a lo que ocurre u oímos cuando estamos ocupados ejecutando en un instrumento la pieza en tiempo real. Y esto puede hacerse con mucha inmediatez, posibilidades que sin mediar la tecnología requerirían mucho ensayo y pruebas. Cabe destacar que todas estas posibilidades pueden ser realizadas por la computadora más modesta, inclusive existen *softwares* de descarga gratuita para realizarlas (p. 165).

Dentro del amplio universo de herramientas informáticas destinadas para la creación y maquetación musical podemos rescatar algunas de las más utilizadas, como Cubase, Reason, FL Estudio, Garage Band, entre otros *softwares* que, usualmente, no representan costos extras, pues se pueden descargar gratis desde diversas plataformas. Así, la tecnología brinda a los proyectos musicales la posibilidad de moldear y definir el tipo de álbum que se quiere grabar, así como una proyección de aquello que se podrá realizar en un proceso posterior: la ejecución de los temas musicales en un estudio de grabación.

Conclusiones

Los estudios socioeconómicos en torno a las grandes fases de desarrollo de las industrias culturales han despuntado con cierta relevancia en diversas partes del mundo, contribuyendo de manera significativa al reducido número de trabajos científicos e investigaciones dedicados a estas temáticas. Por tanto, una de las principales contribuciones de este artículo radica en la ampliación del conocimiento de las industrias de la cultura, en general, y de la industria de la música, en particular. Esta información puede representar un efecto trampolín en la confección y aplicación de políticas públicas integrales en beneficio del sector.

Como se ha analizado, los músicos independientes forman parte de un campo de acción considerablemente extenso en México, donde interactúan y deconstruyen la música en un proceso social, comunicativo y económico a través de sus facetas socioeconómicas principales (desde la creación hasta la venta de sus productos musicales), donde la creatividad, como pilar fundamental, activa mecanismos productivos importantes, que van desde la generación de empleo,

la activación de la industria de instrumentos y los accesorios necesarios para ejecutar la música, hasta el proceso de registro sonoro y el impulso de actividades conexas como la fotografía, el diseño gráfico, el sector audiovisual, el cine, los videojuegos, etcétera.

La creatividad y sus particularidades muestran distintas tendencias de configuración y reconfiguración, en las cuales los músicos mexicanos independientes toman decisiones sobre la construcción de su carrera musical desde las primeras etapas de la cadena productiva, considerando aspectos diversos como el ensayo, la instrumentación y otros insumos necesarios, así como sus condiciones económicas y sus objetivos dentro de la industria.

El salto a la planeación y maquetación de los materiales sonoros, como paso previo a la grabación final, detona procesos de relacionamiento con las nuevas tecnologías e internet (para la composición, edición y grabación) que requieren una curva de aprendizaje a la que los músicos le hacen frente, muchas veces de manera autogestionada, para ahorrar costos y maximizar el rendimiento, esperando, así, garantizar la permanencia de sus proyectos en el sector musical independiente.

Finalizamos este artículo extendiendo una invitación a todas las personas relacionadas con el sector musical para que identifiquen y expongan la importancia de los músicos independientes en el desarrollo cultural e integral de los países. Esto, a razón de que cada vez se promueven más investigaciones científicas y políticas públicas efectivas, impulsadas desde la academia, las instituciones de gobierno o la inversión privada, para seguir deconstruyendo analíticamente la industria de la música y sus actores.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, S. y Vommaro, P. (2010). Presentación. En S. Alvarado y P. Vommaro (comps.), *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Buquet, G. (2008). La industria discográfica: reflejo tardío y dependencia del mercado internacional. En E. Bustamante (coord.), *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona, España: Gedisa.

- Bustamante, E. (coord.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona, España: Gedisa.
- Calvi, J. C. (2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Revista Zer*, 21. Recuperado de: <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3726/3356>
- Castrillón Montoya, H. y Ríos Sosa, J. J. (2005). La composición musical como producto tecnológico. *Tecno Lógicas*, 14. Instituto Tecnológico Metropolitano Medellín, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/3442/344234270009.pdf>
- Erickson, F. (1986). Qualitative methods of research on teaching. En M. Wittrock (ed.), *Handbook of research on teaching*. Nueva York, Estados Unidos: MacMillan.
- Fernández Mayo, G. (2011). Terpsícore y Euterpe: un correlato poético pedagógico para la creación artística. *Revista Cúpulas*, 2.
- Flovia Rodríguez, D. y García Pico, Y. (2012). Los conservatorios y los procesos formativos del músico profesional. Un acercamiento a la misión y visión actual de la Escuela de Música "Guillermo Tomás Bouffartique" de Guanabacoa (2005-2012). *Revista Arte y Movimiento*, 6. Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/702/668>
- Guerrero, L. M. (2001). *La entrevista en el método cualitativo*. Santiago, Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Kusek, D. (2007). The plunge of the major music labels: is the end of music 1.0 near? En Leonhard, G. *Music 2.0*. Finlandia: David Battino.
- Lamacchia, M. C. (2017). *La música independiente en la era digital*. (Tesis de posgrado). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en el Repositorio Institucional de Acceso Abierto (RIDAA). Recuperado de: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/727>
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. XXI. *Revista de Educación*, 4. Universidad de Huelva, pp. 167-179. Recuperado de: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf?sequen>
- Lucato, M. (2002). El ordenador como medio para la creación y experimentación musical. En A. Paso Labrador (ed.), *Los recursos en la formación del profesorado: aproximación pluridisciplinar*. Vigo, España: Universidad de Vigo.
- Madoery, D. (2000). Los procedimientos de producción musical en la música popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 1(7).

- Martinell Sempere, A. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro. (Recopilación de textos)*. Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación.
- Martinelli, L. (2015) *Guía Rec: herramientas para músicos emprendedores*. Argentina: Cultura Argentina, Ministerio de Cultura Presidencia de la Nación. Recuperado de: https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/09-produccion-musical-en-estudios-no-profesionales_guia-rec.pdf
- Megías, I. y Rodríguez, E. (2002). *Jóvenes entre sonidos: hábitos, gustos y referentes musicales*. Madrid, España: INJUVE.
- Palmeiro, C. y Krakowiak, F. (2005). La industria del disco, economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires. *Investigación Observatorio de Industrias Culturales*. Buenos Aires, Argentina: OIC.
- Pérez-Colman, C. Martín (2015). El campo sonoro y el oído de la sociología: de la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora métodos. *Revista de Ciencias Sociales*, 3(1). Universidad Rey Juan Carlos Madrid, España. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441542973009>
- Redacción *La Información*. (2016). Madrid ofrece locales de ensayo gratuitos para jóvenes artistas. *La Información*. Recuperado de: https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/madrid-ofrece-locales-de-ensayo-gratuitos-para-jovenes-artistas_qzt6ommc3iiqmjpp9lapp/
- Smith, M. L. y Glass, G. V. (1987). *Research and evaluation in education and the social sciences*. Englewood Cliffs, NJ, USA: Prentice-Hall.
- Torres Osuna, C. D. (2016). La cara social y económica del sector musical independiente en México: la creación y producción de un álbum musical. En *Memorias del XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación*.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones Akal.