

PRODUCCIÓN musical

PEDAGOGÍA
E INVESTIGACIÓN EN ARTES

Autores

MEINING CHEUNG RUIZ
LUIS PÉREZ VALERO

Artes
EDICIONES
ENSAYO

Producción Musical

PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN
EN ARTES

Autores:

Meining Cheung Ruiz
Luis Pérez Valero

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rectora (s): María Paulina Soto

Producción musical
Pedagogía e investigación en artes

Autores: Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero

COLECCIÓN ENSAYO
D. R. © Universidad de las Artes
D. R. © de los autores
Junio, 2020

La presente investigación ha sido sometida
a un proceso de evaluación por pares ciegos

ISBN 978-9942-977-28-1

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez
Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

Índice

Introducción	9
Definiendo la producción musical	13
¿Qué es la producción musical?.....	13
Definiendo al productor musical.....	15
¿Productores, ingenieros, operadores o técnicos?.....	17
Tipos de productores musicales.....	20
Áreas de desempeño del productor musical	21
El productor compositor-arreglista.....	22
Una educación en producción musical	25
El productor musical: ¿un aprendizaje andragógico?.....	25
La previa: prerrequisitos para estudiar producción musical	28
Pensando en estudiar producción musical.....	31
Los retos en la formación de productores musicales en el siglo XXI en Ecuador.....	32
Apertura en el campo laboral	34
La producción musical en la educación superior.....	39
Programas de estudio.....	41
Descripción de las áreas de la producción musical	46
Música	46
Tecnología musical	47
Acústica y electroacústica.....	48
Producción musical	50
Cine, televisión y audiovisuales.....	50
Negocios, emprendimiento y legales	51
Desarrollo interpersonal, liderazgo, capacidades comunicativas	51
El proceso de enseñanza-aprendizaje en la producción musical.....	53
Los objetivos de la educación en producción musical.....	53
Sobre pedagogía y producción musical.....	55
¿Qué se debe planificar en el proceso de aprendizaje de un productor?.....	58
Acercamientos generales hacia la enseñanza	60
Construyendo comunidad en el aula.....	63
Técnicas y estrategias	64

El desarrollo del oído	66
Aproximaciones hacia la enseñanza	69
De la enseñanza de la grabación y programas de audio	69
De la enseñanza de las materias de música	71
De la enseñanza de un instrumento y de ensamble	74
De la enseñanza de la acústica y las matemáticas	75
En la enseñanza de las habilidades de comunicación y habilidades de liderazgo.....	77
El impulso hacia la creatividad	79
Acerca de la enseñanza de la mezcla y la producción musical.....	80
La referencia como herramienta de enseñanza.....	82
El contexto y la historia de la producción musical.....	83
Discapacidad en el aula.....	84
Enseñanza mediante el uso de las tecnologías de la información y comunicación	86
La investigación en la producción musical	89
Sobre musicología popular y producción musical	89
La música popular urbana dentro de la historiografía	91
La musicología popular se abre camino	95
Producción musical, disco e industria	98
El disco como soporte.....	101
Mercado e industria.....	105
Conclusiones parciales	106
Sobre los trabajos de titulación y grado en la producción musical.....	108
Sobre la metodología de investigación en proyectos en producción musical.....	110
El enigma de los antecedentes	111
El marco teórico, inevitable dolor de cabeza.....	112
La argumentación frente al objeto-estético/objeto-técnico de la grabación.....	113
El concepto artístico y su argumentación en los trabajos de titulación	114
El concepto artístico: el productor musical como demiurgo del sonido.....	118
 Bibliografía	 125
 Sobre los autores	 130

Introducción

La carrera del productor musical ocurre en múltiples espacios como escenarios, estudios profesionales —o caseros— de grabación e incluso a través de internet, implicando largas sesiones de revisión del trabajo compositivo, arreglos, ensayos, grabación y procesos de postproducción. En otras palabras, exige constancia en su praxis profesional y, en este sentido, se asemeja a la profesión del médico o del ingeniero como carrera de intenso desempeño laboral. A pesar de ello, mientras que la medicina y la ingeniería reciben reconocimiento dentro del claustro académico, ha sido apenas en los últimos años que la producción musical ha incursionado en este mundo con las consecuencias buenas, pero también nefastas, que esto acarrea.

Dentro de lo nefasto, porque de cosas buenas ya hablaremos, el principal obstáculo que encuentran estudiantes y docentes es la precariedad de textos académicos en los cuales se debatan aspectos epistémicos del proceso de enseñanza, aprendizaje e investigación en artes de la producción musical. La razón es obvia: el productor está en constante elaboración de fonogramas de manera independiente o corporativa.¹ Sin embargo, ha habido un aporte fundamental en trabajos como los desarrollados por Zargosky-Thomas, Burgess, Juan de Dios Cuartas o Di Cione, que muestran posibles rutas de trabajo en el mundo académico.

En consecuencia, este libro nace a partir de la fuerza argumentativa que está tomando la producción musical en las universidades y centros de enseñanza, la necesidad de exponer al debate los aspectos de la pedagogía en artes dentro de la producción musical, la problemática de la profesión del productor dentro y fuera de los centros educativos y, en especial, la confrontación de la realidad que se impone a quienes escriben este libro. Ha sido un texto investigativo de largo aliento, producto de una profunda reflexión desde la pedagogía y las artes en el ámbito de la producción musical.

Como autores nos hemos involucrado en el proceso de enseñanza en la carrera de Producción musical en la Universidad de las Artes en Guayaquil. Desde la incertidumbre del proceso pedagógico hemos encontrado respuestas a problemáticas educativas que de manera ordinaria están en la pedagogía. Nos hemos acercado al ámbito de la enseñanza y del debate sobre investigación en artes porque la academia y la producción musical se encuentran frente a frente en el salón de clases. En

¹ En la actualidad el nombre de “productor musical” también se utiliza para referirse al individuo que gestiona un espectáculo musical sin necesidad de elaborar un fonograma. A lo largo de nuestra investigación nos enfocaremos en el productor como creador y director de proyectos musicales en soportes fonográficos.

este sentido, la prioridad la tiene el alumno, pero es el docente quien funge como administrador del conocimiento. Como hemos dicho, hay pocos textos sobre el tema y apenas algunos en español; por ello, presentamos un pequeño aporte desde la práctica del ejercicio docente y de investigación. Nos tocó iniciar el debate, pero esperamos que nuestra propuesta sea superada con creces y que surjan nuevas investigaciones que se materialicen en libros y autores.

Nos hemos limitado a ilustrar las prácticas pedagógicas y de investigación que ha tenido esta carrera en el poco tiempo de su desarrollo. Existen muchas áreas temáticas que deben ser exploradas desde el ámbito de la producción musical como lo son la historia de la producción y los productores, la presencia de la mujer en el ámbito de la producción musical, la descolonización en el proceso de mercado y consumo de la música, entre otros. Sin embargo, nos ha parecido que los ámbitos de educación e investigación en artes debían ser abordados como prioridad, pues a lo largo de este proceso se generan nuevos productores y nuevo conocimiento desde las artes.

La decisión de presentar el libro tal como lo tiene en sus manos obedece a la necesidad de expresar de manera clara el ámbito de acción de la carrera. Comenzamos con la ardua tarea de definir la producción musical, pues es mucho el margen de maniobra de un productor, lo cual hace que su definición sea cuestionada por terceros. Por lo tanto, hemos expuesto la producción musical desde el ámbito de la educación y la enseñanza andragógica, lo cual trajo de suyo la pregunta obvia: por qué alguien desearía estudiar producción musical. Para ello procuramos dar como respuesta la formación que debe tener previamente un aspirante a productor y los aspectos mínimos que ha de aprender a lo largo de su trayectoria dentro de la academia.

Asimismo, presentamos una breve disertación sobre lo que es formar a productores musicales en Ecuador en el siglo XXI, tema que consideramos abre el debate, por lo menos desde el ámbito teórico. Quizás el área más polémica sea el capítulo dedicado a la producción musical dentro de la educación superior, en el cual reflexionamos sobre los programas de estudio y la descripción de seis áreas que consideramos esenciales para el desenvolvimiento de una malla curricular. También revisamos la relación de la producción musical con aspectos pedagógicos, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, así como el aspecto que consideramos más importante de todos: el desarrollo del oído y la importancia de la escucha de grabaciones de todas las épocas y estilos como punto focal para el crecimiento del futuro profesional de la producción.

En la última parte, nos concentramos en la inclusión de la producción musical dentro de la academia, para lo cual hemos sustentado el proceso de elaboración de trabajos de grado en esta carrera desde la musicología popular. Se han vinculado metodologías tradicionales y en especial en artes, porque es durante la escritura que los estudiantes necesitan una guía metodológica, motivacional y, sobre todo, que les permita resolver los aspectos de índole técnico y estético del trabajo final.

Nos gustaría dedicar este libro a todos nuestros maestros presentes, pasados y futuros, así como también agradecer a nuestro director de la Escuela de Artes Sonoras, Andrey Astaiza, por toda su labor en la construcción de nuestra carrera; a los docentes, profesionales y amigos cuyos aportes a través de conversaciones de pasillo, tiempos de oficina, correos electrónicos, almuerzos y de café también se reflejan en este libro: Rubén Riera, Adina Izarra, y Pedro Segovia. Un agradecimiento especial a Lisa Di Cione, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, Carlos Caballero y Darío Peñaloza por las innumerables horas de correo electrónico. Nuestro sincero sentimiento de gratitud y alta estima a Tyrone Maridueña por facilitar el material fotográfico de esta publicación y a Marelis Loreto por su paciencia en la revisión de los manuscritos y, sobre todo, por su apoyo emocional a lo largo de este trayecto.

Para finalizar, esperamos que este libro contribuya e inspire a otros a documentar, añadir y multiplicar la investigación en producción musical desde las artes, la pedagogía y la generación de nuevos conocimientos en el área.

Guayaquil, 2020.

Definiendo la producción musical

¿Qué es producción musical?

Esta pregunta aparenta sencillez, pero oculta su complejidad. Así como un cocinero *cocina*, un productor *produce*. Sin embargo, ¿qué es producir, musicalmente hablando? Si podemos decir que un ejecutante toca música —produce música—, ¿no es entonces un ejecutante también un productor? Si un director de orquesta da directrices de interpretación, ¿no es también un productor? Si se realiza una grabación o un concierto, ¿producir equivale a grabar, montar conciertos, mezclar o editar? ¿O es que la producción musical equivale a generar regalías a partir de música consumible? Todas estas preguntas nos conducen a la más elemental: ¿qué es un productor musical?

Es interesante que todo lo anterior esté relacionado con la producción musical; es más, para cada actividad existe un especialista que no necesita cumplir el rol del productor musical. El ejecutante interpreta al igual que el director; las grabaciones se realizan con técnicos de sonido; las canciones provienen de cantautores, compositores y arreglistas; los expertos en negocios calculan ganancias y diseñan estrategias para generar rentabilidad. La producción musical incluye todas estas aristas dentro de su quehacer, pero persiste la pregunta que pareciera apuntar hacia lo superfluo o confuso de ser productor. De pronto, todos somos productores de música.

Para comprender lo que significa la producción musical y su importancia, propongamos una realidad sin este personaje. El músico escoge un conjunto de obras de su autoría para convertirlo en un disco. Al preguntarle acerca de su criterio de selección contesta «porque las puedo tocar», «porque son bonitas» o «porque me gustan». Luego, estas obras son enviadas a los arreglistas y las directrices para los arreglos son «para tres instrumentos, en el estilo que sea conveniente». Se procede a la grabación, para la cual ha sido escogido como técnico de grabación un especialista en música pop, cuando el género a grabar es música instrumental. Se graban los instrumentos por separado y con metrónomo en

diferentes sesiones. El músico no entiende por qué se lo realiza de esta forma, pero confía en el técnico. En la mezcla, el dueño del proyecto deja el sonido bajo el criterio del mezclador, quien coloca efectos según su gusto. Al finalizar, el masterizador le pregunta el medio de lanzamiento y el artista comenta que lo cargará en alguna plataforma y desea que se lo entregue como MP3. Luego cambia de opinión, toma los MP3 entregados, los quema en un CD y añade obras que grabó en otro estudio. Se toma una *selfie*, busca en YouTube cómo hacer una portada e imprime 1000 ejemplares. Luego, un representante de un medio de comunicación obtiene uno de sus discos y realiza una crítica desfavorable. El músico no entiende por qué le fue tan mal si hizo *todo bien*, si las decisiones fueron tomadas por profesionales y llegó a un producto que, en su criterio, era muy creativo. Luego se escuda y llega a la conclusión de que su arte y su genialidad es incomprendida. Este es el caso de muchos artistas, que desconocen la importancia del rol del productor musical.

La producción musical personifica el ámbito integrador en búsqueda de la dirección o visión del proyecto, procurando cohesión y coherencia para alcanzar metas específicas, tanto musicales como artísticas o comerciales para el producto. Obviarlo es similar a tener muchos marineros y ningún capitán: todos remarán y harán el esfuerzo que crean acertado, pero a falta de alguien que pueda ver hacia dónde se dirige el proyecto musical, el destino de ese barco es incierto.

Un hecho difícil de aceptar es que el público —de forma consciente o inconsciente— demanda un producto ‘producido’, en el cual todas sus partes tengan sentido y coherencia. Si un disco de jazz tiene estandarizado su contenido en su contenido, resultaría muy extraño ver a los músicos con prendas góticas en el concierto. Dentro de lo plausible es posible, pero crearía confusión. Si el propósito es producir música orquestal clásica en una grabación de estudio, y la técnica de microfónica es solo puntual,¹ generará discrepancia, ya que el público tiene una preformación con base en la exposición al material existente, el cual apunta hacia un sonido con perspectiva que considera la sala como parte de su instrumento, pues los productores de música clásica buscan replicar la experiencia de estar en una sala de concierto.² Entonces, la nueva propuesta crearía disonancia entre lo que ya ha sido interiorizado en los oídos del público

1 Las técnicas de microfónica puntuales son aquellas en las que se coloca el micrófono cerca del instrumento.

2 Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (Farnham, Ashgate, 2012): 268.

y la nueva propuesta.³ Cuando esto no sucede, el público podrá decir que la música es *bonita*, pero sin poder indicar exactamente por qué la producción no logró cautivarlos o convencerlos completamente.

No solo existen elementos estéticos dentro de los productos. Estos vienen acompañados de otras complejidades y conceptos. Algunas producciones musicales se vuelven parte de la identidad de los jóvenes, con producciones que cuentan historias, difunden contenidos culturales, éticos o estéticos.⁴ La producción musical también representa trayectorias de artistas locales y de grabaciones por las cuales se han inmortalizado. Desde estos y otros puntos de vista, la producción musical se ha convertido en el objeto de estudio y ha alcanzado su lugar dentro del ámbito académico donde encuentra tierra fértil para la discusión desde su origen, su realización y su impacto dentro de nuestra sociedad.



Las tareas de un productor musical

Definiendo al productor musical

La ambigüedad del término ‘productor musical’ tiene una amplia trayectoria. Tan solo es necesario realizar entrevistas previas al ingreso de cualquier carrera enfocada en la producción, que empiezan con la pregunta fundamental: ¿qué es o qué hace un productor musical? De allí se obtienen un sinnúmero de respuestas

³ Las grabaciones orquestales en vivo se valen de la microfónica cercana o puntual, ya que la distancia del micrófono a la fuente puede generar acoplamiento (retroalimentación) en los altavoces. Sin embargo, la mezcla apuntará a recrear la perspectiva añadiendo procesos como la reverberación, que acerca el sonido hacia una perspectiva de sala de concierto.

⁴ Simon Frith. “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces (ed.). *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología* (Madrid: Trotta, 2001): 413-436.

como «el productor es el que compone», «el productor es el que graba», «el productor es el que hace canciones», «el productor es el que toca», o algo más común como «el productor es un DJ». Todas estas definiciones provienen de la especulación del aspirante. De cada quince personas, solo dos o tres logran definir con precisión las actividades de un productor musical. La falta de claridad en el rol es el resultado de la ausencia de contacto con profesionales relacionados a esta actividad. En la vida, todos en algún momento hemos visitado al doctor en su consultorio, pero ¿cuántos conocemos a un productor musical? Incluso, en ciertas páginas de la red se promocionan procesos e implementos para la composición como producción musical, y es que el conjunto de palabras —productor musical— es más comercial que si se usara el término *plugins* para ‘compositores’ o ‘cantautores’. No es lo mismo decir «*plugin* de afinación para cantantes» que «*plugin* de afinación para producción musical». La misma industria musical, en su afán de ventas para la ‘producción musical’, ha distorsionado su significado.

El productor musical es un individuo capaz de diseñar y elaborar un concepto musical y llevarlo al mercado. Si escogemos casos específicos aislados, observamos primero que el productor musical es el que genera el concepto: en posesión de su ojo especializado, tiene la visión futura del potencial del artista desde la imagen, hasta el género musical que sea mercantilmente factible como producto consumible para las masas.⁵ A esto le sigue el poder de proyección, la ejecución de proyectos, y las formas de conseguir efectividad en términos musicales, técnicos y de imagen. Por último, posee capacidades de negociación para catapultar aquello que ha concebido para el estrellato. Un productor musical es un profesional que comprende y aplica conceptos musicales y estéticos para los géneros en los que se desenvuelve. Sus objetivos pueden ser artísticos (el arte por el arte) o con propósitos comerciales que, junto a criterios estilísticos, culminan en un producto musical. Los productos musicales varían desde la producción de un sencillo, un EP, LP, o actividades derivadas como un concierto o *show* radial, hasta la producción de material musical para realizaciones multimedia.

En la época de las grandes disqueras, antes de ocupar el cargo, el productor musical atravesaba por una amplia cadena de aprendizaje que empezaba dentro del estudio como aprendiz o asistente. De cierta forma, esto aseguraba que el productor musical, de llegar a serlo, entendiera la cadena de eventos dentro de

⁵ Un ejemplo de este caso puede ser Justin Bieber, quien fue descubierto a través del canal de YouTube.

un estudio. En otros casos, hubo músicos que, tras ser parte de una agrupación musical y haber pasado por los mismos procesos, ocuparon roles dentro de la producción. Esto está documentado por quienes formaron parte de una generación de productores que, por su avanzada edad, son una liga que se extingue. Uno de estos ingenieros fue Tom Dowd, a quien se le atribuye la invención de los *faders*,⁶ y quien trabajó como productor en Atlantic Records. Dowd, en sus inicios, ejerció como ejecutante de varios instrumentos (trombón, violín, piano, y batería) en la Universidad de Columbia, y años más tarde ocupó el cargo de ingeniero para luego convertirse en productor.⁷ Hoy, esta cadena de aprendizaje ya no es accesible excepto para unos pocos, por los estudios que aún sobreviven.

En la actualidad, los productores musicales se educan formalmente a través de distintos programas de estudio que han surgido a partir de la accesibilidad a la tecnología para la producción. En varios países, como el nuestro, se está empezando a regularizar la profesión, para lo cual las instituciones exigen el título de ingeniero de sonido o de productor para optar por una plaza de trabajo. Esto es un indicador de la importancia que está adquiriendo este programa de estudios dentro del campo laboral.

¿Productores, ingenieros, operadores o técnicos?

IncurSIONAR en este tema es entrar en un campo minado, lo cual ha generado más de una crisis existencial. ¿Qué es un productor?, ¿qué es un ingeniero de sonido? El diablo está en los detalles, y es que a la hora de definir los roles de repente todo es un caos, ya que existen varias opiniones que reducimos en una, «como se dice en la calle», la forma establecida en la que se ponen los créditos en la profesión. Una anécdota curiosa ocurrió en una institución universitaria que contrataba estudiantes de la carrera para realizar las grabaciones. El contrato decía «ingeniero de sonido», pero los contratados no habían siquiera culminado el pregrado. Para adentrarnos en el tema, comenzaremos por un poco de historia.

Los primeros ingenieros de sonido fueron ingenieros en telecomunicaciones, en telefonía, eléctricos, o personas muy versadas en el tema. Su desempeño consistía en lo técnico, asegurarse que el aparataje eléctrico funcionara para

6 Un *fader* es un deslizador que opera un potenciómetro. Tom Dowd deseaba poder controlar los niveles de varios canales tal como es posible hacerlo con el piano.

7 Dan Daley, "The Engineers who changed recording", *Sound on sound*. Traducción propia [Acceso, 27 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://www.soundonsound.com/people/engineers-who-changed-recording>.

obtener una señal aceptable en el medio donde ocurría el registro, que al inicio no era tan fácil como aplastar ‘grabar’. Hoy en día se utiliza la denominación de ‘ingeniero de sonido’ en la lengua vernácula para referirse a un número de personas involucradas tanto en la grabación como en el sonido en vivo. Podemos especular que la atribución de ‘ingeniero’ a este puesto ha sido el resultado de la tradición histórica. Sin embargo, dentro de la academia, la denominación de ‘ingeniero’ es específica, así como sus atributos y habilidades. Una de las mallas que ilustra este punto la encontramos dentro de la Universidad de las Américas, quienes ofrecen actualmente la carrera de ingeniería en sonido y acústica.^{8 y 9} En su malla observamos asignaturas que se esperan dentro de la ingeniería como lo son el cálculo y la física, conjuntamente con asignaturas en circuitos, electrónica y aplicaciones, pudiéndose observar el carácter altamente técnico en términos de diseño e implementación de dicha profesión. En dicho texto, el ingeniero de sonido adquiere esta connotación.



También existen otras denominaciones como ‘ingeniero de mezcla’, o ‘ingeniero de *mastering*’, que se utilizan en los créditos. Si miramos nuevamente hacia el pasado, fue el ingeniero, sea su cual fuere su especialidad, quien inicialmente era también responsable de la mezcla. Los procesos de *mastering* nacieron cuando surgieron las posibilidades de replicación masiva, requiriendo habilidades técnicas específicas para crear *el master*, es decir, la copia de la cual se derivarían

8 Malla curricular de la carrera de Ingeniería en Sonido y Acústica de la Universidad de las Américas. Disponible en: <https://www.udla.edu.ec/wp-content/uploads/2019/11/sonido.pdf>

9 Dicha denominación se encuentra en el listado de armonización de títulos del Consejo de Educación Superior del Ecuador.

las demás réplicas. La preparación previa de la señal antes de ingresar al medio que requería —y que aún requiere en el caso de los acetatos— un conocimiento específico del aparataje, dio origen posteriormente a una artesanía artística sonora que generaría un impacto importante y que se considera como parte de la masterización. En este texto nos referiremos a mezcladores y masterizadores, no ingenieros. Estas dos actividades, de por sí muy complejas, son parte de la producción, siendo la práctica profesional fundamental como la variedad de su expresión. La denominación de técnicos pudiera ser más pertinente para ambas profesiones ya que la formación de un técnico se enfoca en el ‘saber hacer’, que comprende procedimientos y métodos prácticos de la profesión. De estos roles se separa al operador, aquel que conoce la utilización o el manejo de equipos o programas de audio, que frecuentemente se confunden con el ejercicio de la ingeniería o la producción musical. Actualmente el operador se nutre de las certificaciones que ofrecen compañías de audio, sean en equipos o programas, así como de programas de estudio que duran entre dos y tres años.

Para dar un sentido más específico y concreto a la producción musical, debemos buscar cuándo surge dicha denominación. La figura del productor musical nace a partir de la factibilidad de la grabación. A medida que los medios físicos de grabación lo fueron permitiendo, el tiempo de reproducción fue aumentando hasta llegar al concepto del álbum. Por esta razón, no se habla de productores musicales antes del siglo XX, aunque se pudieran debatir prácticas precursoras como, por ejemplo, las realizaciones de obras operáticas.¹⁰ Si observamos a Joe Meek, quien es considerado como uno de los primeros productores por sus prácticas innovadoras, su práctica profesional rompió esquemas del estudio, reflejando el pensamiento del productor que hoy entendemos, en el que buscó métodos y formas para obtener algo «más excitante y más comercial».¹¹

Por último, tenemos al ‘productor de música electrónica’, un caso muy particular que se concibe como una persona que compone música electrónica comercial, y quien muy frecuentemente es el artista en escena. Su visión se acerca más a la de un compositor que utiliza la computadora con programas y

¹⁰ Si bien es cierto que existían producciones de óperas a lo largo del siglo XIX (por marcar un período histórico), los antiguos organizadores de conciertos y de óperas eran considerados ‘maestros de escena’. Esta acepción involucraba incluso comisionar la composición de la ópera que involucraba la elaboración del libreto. Como se aprecia, es una función distinta del productor discográfico. Si debemos hablar del precursor en esta instancia, sería el compositor, cuyo producto radicaba en la producción de la partitura y del guion.

¹¹ W.W. Norton, “The First Record Producers: The rise and fall of Joe Meek and Phil Spector”. Traducción propia [Acceso, 3 de abril de 2020]. Disponible en: <https://medium.com/cuepoint/the-first-record-producers-909c85d99427>.

controladores como su instrumento, explorando la música desde la síntesis y el diseño sonoro. Los estudiantes que toman producción musical, cuando lo que realmente les interesa es la composición en música electrónica comercial, generalmente graban poco y la mayoría demuestra poco interés en producir a otros músicos o incursionar en diversos géneros. En la actualidad existen programas de estudio con esta denominación, pero creemos que es más pertinente la asociación de este campo a la composición.

Tipos de productores musicales

La producción musical como disciplina reciente en las universidades obliga a develar las características de la misma. Al ser el productor una figura compleja, de múltiples polaridades y amplio espectro de trabajo, definirlo taxonómicamente es una tarea entre incierta y amable. Juan de Dios Marcos propone seis categorías:

- 1) el productor-artista, quien concibe la obra desde un espectro sensible y estético
- 2) el productor 'de autor', aquel que, además de lo artístico, se concibe como creador en el aspecto amplio
- 3) el productor-facilitador, quien diligencia los aspectos técnicos para el correcto desenvolvimiento de la producción
- 4) el productor-colaborativo, quien se puede involucrar en el proceso artístico de manera comedida
- 5) el productor-permisivo; quien deja al artista y a los técnicos a su libre albedrío
- 6) el productor-consultivo quien permanece en la sombra y puede asesorar a lo largo de una producción¹²

De acuerdo a estas categorías, en el productor se conjugan aspectos técnicos, sociales, culturales y psicológicos que determinan su personalidad artística, lo cual definirá el resultado y buen término de una producción musical. Es inevitable que el productor se decante por un área u otra, y por ello se hace imprescindible enfocar otros aspectos, como los que describimos a continuación.

¹² Juan de Dios Cuartas, "La figura del productor musical...", 56-72. Cfr. Burgess, *The Art of Music Production...*, 9-19.

Áreas de desempeño del productor musical

El productor musical es parte de la industria de la música, por ello y en primera instancia, sus áreas de desempeño se pueden dividir en dos: como agente independiente y como parte del engranaje de la industria de la música. Nos centramos en el productor musical dentro del ámbito discográfico, ya que es allí donde la denominación aparece.

Hoy en día es más accesible ser productor musical como agente independiente que hace cuarenta años, y la razón obedece a la tecnología. El productor actual tiene a su disposición una variedad de equipos y procesos digitales con los cuales puede realizar producciones de altos estándares técnicos. Es evidente que deben ser equipos mínimos como computadora, interfaz de audio y buenos micrófonos, así como un programa para mezcla y edición, de los cuales existen varios de descarga gratuita en internet.¹³ Lo ideal es que el productor independiente tenga acceso a un estudio de grabación lo mejor adecuado posible, pues ese será el espacio de creación del productor musical, es su hábitat natural, su *atelier*, su centro de confección, su sala de cirugía plástica. El productor musical independiente tiene como ventaja la autonomía en las decisiones de carácter artístico y técnico; además, puede producir la música que le gusta, teniendo absoluta potestad. La principal desventaja es que debe actuar también como gerente: estrechar vínculos con el mercado de la música, con redes de distribución, fungir de cazatalentos, así como entender las reglas mercantiles y jurídicas de la industria de la música.

El productor que logre insertarse dentro del engranaje de la industria de la música cuenta con una serie de ventajas. En primera instancia, suele ser contratado por sellos discográficos que poseen sus propios estudios de grabación, así como la microfónica y la tecnología necesaria para la grabación de la música. Dependiendo del área que le sea asignada dentro de la división del trabajo, el productor puede cubrir un área específica o, incluso, tan solo supervisar el proceso de elaboración del fonograma. Igualmente, está sujeto a los tiempos en los que la producción debe estar finalizada y, de no cumplir, debe ofrecer una razón de peso, así como correr el riesgo de perder el trabajo. Sin embargo, se supone que tiene todo a su alcance para elaborar el fonograma: secretarios, técnicos, técnicos de sonido, abogados, diseñadores gráficos, entre otros, que se vinculan

¹³ Audacity o Reaper son ejemplo de ello, aunque Reaper requiere el pago de la licencia correspondiente después de un período de prueba.

con el productor musical. Quizás la gran desventaja radica en la falta de libertad para tomar decisiones artísticas y creativas distintas a los lineamientos establecidos con el producto que desea la compañía discográfica.

Por todo lo anterior, es indispensable reconocer que existen diversos tipos de productores y, justo por ello, el productor musical debe conocer sus propias fortalezas y debilidades, que sirven como pauta para insertarse en sectores adecuados en la industria y potenciarse a sí mismo a través de las diversas experiencias por las que atravesará. Las producciones musicales consideran los aspectos musicales y sonoros, para los cuales es necesario un equipo de trabajo que lleve a cabo el proceso y culminación del producto. Esta autoconsciencia le permite sopesar la variedad de situaciones con las que se encuentre y, en ciertas ocasiones, le indicará la pertinencia de solicitar ayuda especializada como parte de su ejercicio profesional. El productor intuitivo o autodidacta puede generar productos, pero se enfrenta al desafío de definir o justificar sus decisiones, sean estas musicales, técnicas o estéticas.

El productor compositor - arreglista

La producción musical como fenómeno educativo es de reciente data. Anteriormente, el productor musical se formaba a manera de aprendiz que iba conociendo el oficio en la medida en que realizaba producciones bajo la guía de un 'maestro'. Bien sea que haya comenzado recogiendo cables o llevando la pauta de la grabación, el antiguo productor musical realizaba distintas tareas que lo obligaban a conocer el oficio.

Desde el comienzo, el productor se enfrentó a la relación entre música y tecnología, pues es a través de esta última que se puede generar el producto final. Esta relación es insoluble y si algo debe entender el estudiante de producción musical es que se encuentra sumergido dentro de una cadena de producción: materia prima, transformación y procesamiento de esa materia, revisión de controles para su producción, elaboración final, distribución y venta.

Como todo proceso de producción, la materia prima debe tener unas cualidades específicas: entre más refinada, el proceso de producción será más llevadero y expedito. La materia prima para el productor musical es la música, la cual comprende a la música en sí misma y al intérprete. La tecnología actual, que implica el abanico de posibilidades en sonoridades y formatos, sean estas análogas o digitales, es el elemento que potencia y culmina la creación del producto.

Como música en sí misma, podemos distinguir dos aspectos: la composición musical, entendida como aquella que está conformada por una melodía, armonía y ritmos característicos, y el arreglo, que le otorga aspectos de instrumentación y estilo. El productor musical puede participar de manera activa en este proceso. Es cierto que el principal objetivo de un productor es elaborar un producto de alta calidad con distintos fines, sea como objeto de venta, preservar el patrimonio histórico, o para facilitar material pedagógico. No existen fórmulas, aunque sean sugeridas, que aseguren un *hit*; sin embargo, conocer aspectos detallados de la composición musical y del arreglo aportan elementos esenciales que permiten elaborar un trabajo que posea coherencia desde el punto de vista musical. La composición musical debe funcionar en sí misma, tener sentido de la proporción de las distintas secciones que la conforman, poseer una armonía acorde al estilo que se vaya a interpretar, y estos últimos aspectos deben conjugarse con un acompañamiento rítmico en concordancia con lo anterior.

Por lo tanto, ya podemos definir algo: el productor musical debe ser capaz de discernir sobre los estilos musicales que va a producir; esto se logra escuchando mucha música y, de ser posible, interpretándola. A lo largo de nuestra experiencia como docentes, nos hemos encontrado con estudiantes que no tocan ningún instrumento musical y lo más insólito es que algunos se sienten orgullosos de ello. Al inicio de la era del fonograma, el productor no sabía música porque la música —su materia prima— estaba en la calle y en los campos, la función del productor se limitaba a recoger esta música directamente y para ello era más importante conocer cómo se grababa que cómo se hacía la música. Cuando la materia prima de aquel entonces literalmente se agotó, es decir, las canciones y temas populares —así como los intérpretes— se fueron acabando, los sellos discográficos impulsaron la generación de más composiciones, más arreglos e incluso de nuevos intérpretes. Esto nos permite elaborar la siguiente conjetura: la música es infinita en posibilidades y combinaciones, lo que no quiere decir que la calidad sea proporcional. Las compañías discográficas comenzaron a rodearse de compositores y arreglistas con la finalidad de garantizarse materia prima de alta calidad.

El arreglista jugó un papel fundamental, pues si bien al inicio de su trabajo se limitó a adaptar músicas ya conocidas para un formato de duración e instrumentación definidos, también pasó a ser vital para la elaboración de orquestaciones con estilos determinados. En otras palabras, la composición es el punto de partida de toda producción: ¿qué se va a grabar? Y el arreglo responde

a la pregunta de ¿cuál estilo se grabará? Por ello es esencial que el productor musical tenga una sólida formación musical, con capacidad de discernir afinación, ritmos y texturas de la propia música. A nuestro juicio, el productor se beneficiaría inmensamente si fuera un músico a cabalidad, mas no es necesario que sea un gran intérprete, aunque ayuda mucho saber de instrumentos armónicos como la guitarra, el piano o el acordeón, y poseer conocimientos de instrumentación. No se trata de que se sienta obligado a realizarlos, pero cuando un arreglo llega a manos de un productor, este debe ser capaz de evaluarlo y predecir las complicaciones que pudieran surgir al momento de su grabación.¹⁴

No nos proponemos en este libro abordar una metodología de la enseñanza de la música para la producción musical. Creemos que una buena formación musical debe comprender una sólida capacidad de lectura musical por lo menos en claves de Sol y Fa, capacidad de lectura rítmica fluida, conocimientos profundos de armonía, historia de los estilos de la música y, sobre todo, algo que tanto en la formación del músico académico como popular es vital: escuchar mucha música.

¹⁴ Cfr. Charles Granata, *Sessions with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording*. (Chicago Review Press, 2003); Keith Waters, *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. (Oxford University Press, 2011).

Una educación en producción musical

El productor musical: ¿un aprendizaje andragógico?

Hemos señalado que la educación del productor involucra una cantidad de conocimientos. Entre ellos, uno de los más importantes es la capacidad de emitir juicios críticos en torno al resultado final de un fonograma. Asimismo, es fundamental que posea un amplio rango de experiencias alrededor de la música y para ello debe vivir aspectos que se escapan del control de un proceso pedagógico: tiempo y vivencias que confluyen en conocimiento a raíz del hábito musical y del contacto con personas que influirán en su madurez emocional. Es cierto que se puede proyectar la formación de un productor por un período determinado de tiempo. En ese tiempo, la experiencia pedagógica del productor debe estar llena de contenido, no solamente relacionados a la producción, sino que lo alimenten en lo que refiere a la comunicación y a la negociación.

Curiosamente, existe un pequeño número de estudiantes que fueron aprendices de la profesión, pero que, por exigencias diversas, cursan programas de pregrado. Esta experiencia los pone en contraste junto a los jóvenes recién graduados de la escuela secundaria. Es la madurez emocional la que apunta hacia la andragogía en la enseñanza del adulto, pues encontramos a un individuo en una posición en la que ya ha desarrollado habilidades de comunicación, y es capaz de tomar decisiones desapegado de sus emociones o creencias personales. De igual manera, las interacciones con el docente son muy enriquecedoras, ya que amplía otras perspectivas y resalta la importancia de lo aprendido sobre sus experiencias —más que por su edad, que en algunos casos sobrepasan los años de vida del docente—. Además, tiene motivaciones específicas, por lo general de carácter laboral, lo que suele desembocar en un buen desempeño académico. Incluso en el estudio, los adultos se desenvuelven de mejor manera, conocen la forma más adecuada de solicitar cambios a los músicos, y la comunicación es mucho más frecuente, respetuosa y diplomática tanto con los músicos como con sus colegas.

Con los jóvenes, las experiencias en clase a veces dan giros inesperados. Aunque se planifique con antelación, el mundo de la música grabada posee un amplio rango de variables que escapan de cualquier previsión del docente. Un ejemplo de ello fue un reto teórico que propusimos en clase. Con un grupo de estudiantes del último semestre con experiencia en el mundo de la producción musical, se habló del narcocorrido, género que desconocían por completo a pesar de que tiene un buen público como producto comercial. A partir de allí se organizó un proyecto de clase para elaborar la producción de un EP de narcocorridos. Con este fin, los estudiantes se aproximaron al género como manifestación cultural para conocer a sus potenciales consumidores. Luego, se analizaron varias producciones musicales en sus diversos aspectos: composición, arreglos, instrumentación y texto de las canciones; en este último renglón descubrieron que las letras tenían una serie de códigos, así como una versificación sin la cual el estilo sería incompatible y, por lo tanto, inservible.¹ Sin proponérselo, descubrimos que algunos estudiantes consideraban que elaborar un plan teórico y ficticio de producción del narcocorrido era contribuir directamente con el narcotráfico; en otras palabras, el prejuicio cultural y social puede entorpecer un estudio de caso con la finalidad de aprender a investigar algún género musical de música popular que se desconozca.²

Otra experiencia, pero esta vez asumiendo una postura intransigente, sucedió cuando se hizo el mismo ejercicio pero aplicado al rock progresivo.³ Después del análisis de distintas grabaciones de agrupaciones de rock progresivo que iban desde 1970 hasta 2018, se incentivó a los estudiantes a la elaboración de los aspectos de producción musical y luego al análisis de posibles mercados de consumo. A través de una intensa actividad de autodescubrimiento se llegó a la conclusión de que el género no era comercial ni fácil de vender. Esto generó polémica pues varios fanáticos del género se ofendieron. El rock progresivo o, como lo llama Fellone, postrock, se caracteriza por largas introducciones y complejas texturas que requieren muchos minutos de desarrollo. Hay temas, por ejemplo, en los que solo la sección introductoria

1 Para este ejercicio fue indispensable el texto de Ferdinando Alfonso Armenta Iruetagoiena, "La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense". *Cuadernos de Etnomusicología* (N° 8, otoño 2018): 210-235.

2 Puede haber narcocorridos "de ficción", es decir, las letras pueden hablar de un capo que realmente nunca existió. Cfr. Armenta Iruetagoiena, "La narcomúsica...", 227-229.

3 Cfr. Ugo Fellone. "Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. Tanti-pop". *Cuadernos de Etnomusicología* (N° 8, otoño 2018): 258-282.

dura entre cinco y diez minutos. Ello trae consigo la salida de la percepción temporal ordinaria de la música popular. Por otro lado, grandes temas del reguetón, como *La gasolina* de Daddy Yankee, cumplen con el tiempo de exposición de los fonogramas comerciales, pero la intensidad del desprecio de muchos estudiantes contra el reguetón es directamente proporcional con el éxito comercial de este género. En otras palabras, queremos dejar en evidencia que el nivel de madurez del futuro productor es importante para el desarrollo de sus habilidades intelectuales, musicales y sobre todo estéticas.

Cada productor musical es distinto, no solo por la personalidad, sino por su marco de referencias culturales. Esto hace que, cuando nos referimos a una educación de/en/para la producción musical, nos parezcan relevantes aspectos como la madurez del individuo, lo que nos ha llevado a considerar que lo ideal es que el alumno tenga un grado en música, especialmente en la praxis compositiva o interpretativa y que, luego de ello, aborde los estudios de producción como una especialización y eventual posgrado. Esto desde el ámbito de la academia; la dinámica es distinta en la vida real.

Sea desde la academia o desde la praxis del trabajo, los referentes culturales del estudiante de producción deben ser amplios; igualmente, la apreciación de la estética de la grabación en las distintas épocas, estilos y géneros es un proceso largo que redundará en la madurez de un concepto e incluso de una estética personal que delimitará el estilo del productor. Los aspectos técnicos, como uso de la microfónica, manejo de la consola, softwares de grabación y edición de audio, o potencialidad del espacio acústico, no son difíciles de aprender. Pero el significado estético que se quiera alcanzar en una grabación a través de estas herramientas exige una carga cultural y emocional que necesita tiempo para ser cimentada en la personalidad del individuo.

Como vemos, la inteligencia emocional es parte esencial del productor ya que se mantiene en contacto y comunicación con aquellos que forman parte de su equipo de trabajo: artistas, intérpretes, personajes de importancia dentro del medio —bien sea de tipo cultural, financiero, o legal—. Dentro del rango de edad estudiantil que va desde los 17 a los 22 años, puede observarse algo de incomodidad al momento de establecer relaciones interpersonales. Al inicio de la carrera, algunos consideran que el rol del productor es similar al de un dictador, y en pocas semanas vemos a jóvenes dando órdenes o haciendo comentarios inadecuados; otros temen al micrófono o se muestran tímidos dentro del estudio; o casos más severos, especialmente en trabajos

grupales en los que, a manera de *reality show*, tienden a generar disputas internas que fraccionan al equipo y, por ende, no logran completar las tareas asignadas. En los estudiantes cuyas edades sobrepasan los 25 años se observa una mejora en estas relaciones. Son ellos los que se sienten más cómodos en el cuarto de control, los que enuncian criterios y observaciones más elaboradas, y demuestran iniciativa y motivación. Estas personas, por lo general, se caracterizan por tener un amplio recorrido como músicos o como sonidistas y, al estar en la escena, comprenden la producción como un paso hacia adelante en su vida profesional.

La previa: prerrequisitos para estudiar producción musical

A juzgar por la cantidad de estudiantes que se postulan a la licenciatura en Producción musical, es sin duda una carrera atractiva. Sin embargo, el desconocimiento de lo que implica y la preparación previa al momento de ingreso está más allá de lo que pudiera considerarse saludable. La carrera demanda un conocimiento especializado en música que no está necesariamente concentrado en la lectura o escritura musical, sino también en el conocimiento de artistas, la escucha de discos, la lectura de textos o revistas relacionados con música y producción musical. En los siguientes cuadros damos recomendaciones para aquellos que aspiran al estudio de esta carrera, con el afán de mostrar las actitudes deseables para al aprendizaje de la profesión, haciendo énfasis en la lectura, la escucha de la música y los implementos técnicos necesarios. A esto añadimos la categórica importancia en el dominio del lenguaje musical.

Sobre este último punto nos detenemos. Que el estudiante conozca a fondo el lenguaje musical le permite desplegar todas sus capacidades y posibilidades artísticas, lo expone a diversas vertientes y lenguajes a través de la historia, a diferentes estilos regionales de su propia localidad y del mundo, todo lo cual funciona a manera de impulso y de material en bruto para la creatividad. El conocedor del lenguaje musical tendrá una inmensa ventaja ya que entenderá por qué un arreglo no funciona, podrá sugerir adaptaciones, variaciones en un tema, producir o solicitar arreglos en notación musical para diferentes instrumentos, recomendar o concebir una misma melodía en diferentes géneros o estilos, entre otros. Si el alumno desconoce o no domina el lenguaje musical, estará en desventaja y todos estos procesos se le dificultarán.

¿Qué debo hacer para comenzar a formarme como productor?

- 1) Involucrarme en actividades dentro de un estudio de grabación, una productora o una disquera (quizás no me suban en el avión la primera vez).
- 2) Dedicar un tiempo a escuchar música diariamente, de cualquier estilo, de cualquier artista, sin prejuicios.
- 3) Leer material especializado, aunque no lo entienda (libros sobre mezcla, grabación, arreglos, el chisme de los productores e ingenieros de audio).
- 4) Revisar las listas del top 10 locales, nacionales e internacionales.
- 5) Informarme a través de las plataformas actuales como YouTube, Spotify, Instagram, etc.
- 6) Aspirar a tener un ambiente profesional de escucha.
- 7) Averiguar sobre los productores que están detrás de las canciones que me gustan (a nivel profesional, no personal).
- 8) Si no sé, debo aprender a leer música, a tocar un instrumento con dignidad.
- 9) No comprar audífonos de 3 USD.
- 10) No subestimar ninguna producción musical por más mala que creamos que sea. Si está grabado fue producido, es decir, hubo un productor detrás de eso.

Un ejemplo que encontramos en el diagnóstico de los estudiantes actuales es el tema de la afinación. Hay un número de aspirantes a productores que no logran detectar si un instrumento está afinado o desafinado. Especulamos acerca de la razón por la que no pueden detectar desafinaciones y sospechamos que el factor principal es la falta de instrucción formal en música o, en su defecto, que el tiempo de exposición al material musical a lo largo de su vida ha sido insuficiente. En un estudio se determinó que el aprendizaje de la afinación en personas que no tienen oído absoluto es posible debido a la exposición a la afinación, lo que hoy se define como temperamento igual o escala temperada.⁴ No existen metodologías para el aprendizaje de la afinación; sin embargo, este término surge frecuentemente en una situación de clase individual en instrumentos de cuerda frotada o de canto, en clases de apreciación musical⁵ o historia. Entendemos entonces que la afinación se aprende por las referencias externas, pero se necesita

4 Van Hedger, S.C., Heald, S.L.M., Huang, A. et al, "Telling in-tune from out-of-tune: widespread evidence for implicit absolute intonation". *Psychon Bull Rev* (2017) 24: 481. Disponible en: <https://doi.org/10.3758/s13423-016-1099-1>.

5 Se pueden tomar también en consideración al solfeo y la educación coral como medios eficaces para valorar la afinación.

de alguien que señale dicha cualidad, además de mucho tiempo de exposición para fijar la afinación en la mente del individuo. Como consecuencia de lo primero, es probable que, a falta de una guía, la afinación no esté dentro de su atención selectiva como una variable de importancia. Que el productor no sea capaz de detectar si un instrumento está desafinado trae como consecuencia que no podrá dar las indicaciones a los músicos para su corrección, situación frecuente dentro de una institución educativa donde los músicos también son estudiantes.

Diez objetos que necesito para comenzar a estudiar producción musical

- 1) Buenos audífonos. Si no sabes qué son buenos audífonos, tienes que ir a una tienda profesional de audio.
- 2) Mínimo un par de parlantes
- 3) Una interfaz de audio
- 4) Computadora con mínimo 16 GB de RAM, un software de edición y grabación de audio, y un software de notación musical
- 5) Mínimo un micrófono dinámico (si no sabes qué es un micrófono dinámico, busque en YouTube)
- 6) Un perchero para colgar cables
- 7) Si vas a asistir en una grabación necesitas una linterna, cinta adhesiva que no deje residuo, un desarmador, muchos adaptadores de cables y marcadores.
- 8) Libreta y lápiz
- 9) Un afinador y un metrónomo instalados en tu celular
- 10) El cargador del celular

Hay también estudiantes que, por su instinto musical, desarrollan habilidades de nivel intermedio en su instrumento, pero que no tienen conocimiento de lectura o nociones del ritmo. En esta etapa los resultados de la instrucción son variables. En un programa superior de cuatro años es un verdadero reto el dominio de las bases musicales en menos de un año cuando en los programas tradicionales duran entre dos y tres años, cuya duración queda establecida a partir de los perfiles de ingreso y de egreso. Algunos lo logran sin dificultad, mientras que otros casos son más complicados de resolver. Si el productor ha de dar directrices musicales a músicos profesionales, es aquí donde los vacíos resultan en inseguridades y torpezas a la hora de evaluar el material. Ante la pregunta: ¿es absolutamente necesario que un productor entienda el lenguaje musical?, la respuesta dependerá

de dónde se desenvolverá y del tipo de producción. Si la producción musical ha de convertirse en un ejercicio creativo desde la música, esto definitivamente demanda un alto nivel de experiencia y exposición, quizá no en el nivel que pueda tocar, pero sí en sus capacidades de seguir una partitura, de discernir estilos o de evaluar una ejecución; es decir, la medida es la comprensión de la música que produce. Entonces, para que el currículum pueda materializarse y alcanzar su potencial, el aspirante debe no solamente poseer una formación musical previa teórico-práctica, sino venir con una carga de muchas horas de escucha y exposición a distintos géneros musicales para que pueda luego proceder en clase a un escrutinio más detallado de aquellas producciones.⁶

Pensando en estudiar producción musical

La mayoría de estudiantes que desean ser productores lo hacen porque quieren producir a su banda, su grupo de la iglesia, o lanzar artistas al estrellato. Algunos entran sin alguna orientación en particular, pero mientras transcurren los semestres, van encontrando y especializándose en su área de preferencia o afinidad. Luego, al finalizar sus estudios, los estudiantes empiezan a considerar las opciones y posibilidades de empleo.

Si desenvolverse dentro de la producción musical es su objetivo, para el aspirante será enriquecedor proyectarse como profesional a través de la investigación



La introducción sistemática hacia las tecnologías otorga un valor añadido, ya que el estudiante, más allá de comprender el lenguaje, desarrolla habilidades que pueden ser aplicadas en contextos prácticos.

⁶ Sobre el currículum se desarrolla más adelante.

previa de roles o puestos en los que los productores se desenvuelven, tanto en su localidad como en el ámbito internacional. Estas plazas son diversas y se conforman por los diferentes roles que se encuentran dentro de la cadena de producción, pudiéndose potenciar una o varias de sus habilidades. De esta forma, entra en el ejercicio de conectarse con la realidad y comprender que ser productor no significa ser el dueño de un estudio, que es la respuesta más común de los aspirantes en las entrevistas. Al haber encontrado su área de interés, se enfocará en el desarrollo de las habilidades pertinentes y en buscar e involucrarse en proyectos relacionados.

La retroalimentación de los docentes es de utilidad, contrario a la postura autodidacta y la observación de videos en la red. Aunque esto es válido, es muy difícil reemplazar la interacción estudiante-docente en la que el docente realiza correcciones y retroalimenta inmediatamente: además, clarifica conocimientos que provienen de fuentes informales, tanto de internet como de otras personas en el campo que aportan información errónea, inexacta o confusa.⁷

Los retos en la formación de productores musicales en el siglo XXI en Ecuador

En general, el estado actual del conocimiento musical puede ser diagnosticado empíricamente. Solo basta con encender la radio y hacer un breve escaneo del contenido que se transmite diariamente. En Guayaquil, las estaciones radiales populares suelen transmitir canciones de agrupaciones de los 90 que intercalan con el reguetón del momento. Un comentario que se ha escuchado más de una vez de distintos docentes en la carrera es que existe un retardo musical de 20 años dentro de los oídos juveniles. Algunos de nosotros, quienes nos ausentamos para realizar estudios en el exterior, al encender la radio escuchamos la misma música que cuando estábamos en el colegio. Si empezamos con la premisa de que un productor musical produce contenido al cual ha sido expuesto, es un indicador preocupante cuando hablamos de la competitividad a la cual se desea llevar los productos musicales. A falta de referentes actuales variados, el productor musical ecuatoriano de hoy necesita informarse por otros medios, y esto adicionado a que ya no existen las curadurías discográficas.⁸ Tanto en Guayaquil como en el resto del mundo, las tiendas de discos que antes funcionaban

⁷ Desarrollamos a profundidad este tema en el capítulo "Los procesos de enseñanza-aprendizaje en la Producción musical".

⁸ Una curaduría discográfica es la selección de fonogramas de acuerdo a un criterio estético, técnico, o musical.

a manera de curadores, ahora se cuentan con una mano y ofrecen lo que hay. Diariamente se cargan miles de canciones en Spotify,⁹ Tidal, iTunes, Youtube, etc., espacios donde actualmente se presenta la oportunidad de la escucha. Aunque el contenido sea difícil de escoger, tanto en su calidad como en su cualidad, el equivalente a las curadurías de contenido se muestra como *playlists* de ciertos usuarios que se dedican a este fin. Sin embargo, esto no quita lo abrumador que resulta buscar contenido referencial en tan vasto océano.

La preparación musical previa es la brújula que orienta la toma de decisiones dentro del material musical, así como en la comunicación con los músicos. En la ciudad de Guayaquil, la situación actual en la instrucción musical formal básica en la última década centra su preocupación en los semilleros, los cuales son pocos, siendo aún más escasos los que generan músicos proficientes. En el país, contamos con pocos centros de instrucción musical de trayectoria que culminan en un bachillerato en Música, las más prominentes están situadas en Quito, Cuenca y Loja, con un número no cuantificado de academias en el resto del país, las cuales funcionan con planes de estudio distintos y diversos.

En términos de preparación del productor, el reto surge en la necesidad del dominio de las bases del lenguaje musical a la edad comprendida entre los 17 y 18 años. Si se entiende la inteligencia musical como una de las inteligencias propuestas por Gardner,¹⁰ y cuya comprensión se desarrolla con años de práctica, resulta evidente que un aspirante a productor sin educación musical previa difícilmente podrá adquirir ese dominio en cuatro o cinco años de estudio.

Adicionalmente, tenemos la generación milenial. Con todos sus efectos y defectos, la producción musical demanda una atención prolongada del material sonoro. El uso frecuente del celular dificulta la construcción del hábito tan necesario de la escucha prolongada y concentrada. También el uso de audífonos no profesionales o de altavoces pequeños genera una referencia interna de estándares muy bajos. Por motivos que aún no se han logrado identificar, se percibe también un adormecimiento masivo, donde la iniciativa es escasa. A esto se añade un nivel de lectoescritura que tiene a docentes e instructores en un estado que bordea la desesperación. La comprensión lectora tiende a ser la gran ausente, por lo que la labor docente se ve ralentizada desde el inicio. Como

9 Tim Ingham, "Nearly 40000 tracks are now being added to Spotify every single day", *Music Business Worldwide*, 29 de abril de 2019, acceso el 12 de enero de 2020. <https://www.musicbusinessworldwide.com/nearly-40000-tracks-are-now-being-added-to-spotify-every-single-day/>.

10 Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (Nueva York: Basic Books, 2011).

consecuencia, y después de años de condicionamiento escolar en los que se han acostumbrado a cosechar notas y no saberes ni inspiración, las tareas más difíciles para el docente se sitúan en el rescate del entusiasmo, la revaloración de la iniciativa y la exploración, así como el incentivo hacia la lectura en general, que al final son elementos necesarios dentro de la producción y de la vida académica.

Otros retos con los que se encuentra el docente son: centrar la ayuda que debe brindar a los estudiantes para abandonar sus estereotipos, enseñarlos a escuchar con objetividad y desarrollar el pensamiento crítico, pero también a aceptar la crítica sin resentimiento, adoptar una actitud profesional y ser flexibles. En los trabajos grupales tenemos estudiantes que no producen reguetón porque lo consideran diabólico, que no producen música cristiana porque no son cristianos, que no producen rock porque los rockeros son drogadictos, y la lista sigue.¹¹ Esta escena es similar en los conservatorios tradicionales, donde se tacha a cualquier músico que toque acordes de —digamos— Ricardo Arjona porque no es música clásica. En ciertos casos existirán diferencias culturales o regionales que se señalarán con más énfasis, y el docente e instructor, con planificación y paciencia, deberá aclarar qué significa ser profesional. El estudiante tendrá que salir de su zona de comodidad para convertirse en líder y exponerse a nuevos retos, ya que sin la experiencia es imposible avanzar tanto en el aprendizaje como en la profesión.

Por último, la carrera registra un porcentaje de estudiantes que provienen de pueblos, alejados de las grandes ciudades, en los que se conserva una tradición musical particular, marcados por afinaciones específicas, instrumentos característicos y su propia cosmología. Estos estudiantes vienen a la universidad con el propósito de producir y difundir sus tradiciones musicales y sonoras, lo cual se refleja desde el inicio en sus proyectos y tareas personales. En el futuro no muy lejano, estas producciones comenzarán a surgir, mostrando la diversidad musical que existe dentro del territorio ecuatoriano.

Apertura en el campo laboral

El campo laboral en la industria fonográfica es un escenario complejo, al menos en el Ecuador. El gobierno ecuatoriano ubica a la industria fonográfica dentro de los emprendimientos culturales, así como la industria audiovisual, editorial y visual. Los reportes del Ministerio de Patrimonio y Cultura ubican a la industria fonográfica

¹¹ Confróntese con las experiencias ya citadas sobre trabajos teóricos de narcocorrido y rock progresivo.

dentro de las industrias culturales contribuyentes al SRI¹² con un 13 % y a la industria audiovisual con un 16 %, ¹³ y con tendencia al crecimiento entre 2007 y 2014.¹⁴ Estas cifras contrastan con las opiniones que aseguran la no-existencia de una industria, o al menos una industria musical estructurada por una serie de factores internos y externos. Sin embargo, en los últimos años se aprecia una aceleración en la industria musical. Se percibe una mayor disponibilidad de equipos de alta gama, posiblemente debido a las demandas de un sonido ‘más profesional’ y como resultado de la oferta de carreras en Sonido y Producción musical, así como los emprendimientos que se alinean con la industria audiovisual y empresas que ofrecen servicios de sonido en vivo. A pesar de la corta edad del programa de estudios de Producción musical en la Universidad de las Artes, un breve seguimiento a los estudiantes los ubica dentro de sus propios emprendimientos, cargos en instituciones, o como artistas.

Por su interdisciplinariedad y vínculo con la tecnología, Producción musical es una de las carreras que ofrece mayor apertura a los estudiantes en distintos ámbitos en el campo laboral, con una gran versatilidad en cuanto a la inserción laboral fuera de lo académico. La música ya no es solo el estudio de un repertorio, de géneros y estilos históricos enfocados en una región y periodo en particular, sino que se ha estado convirtiendo en una carrera que compagina cada vez más con la tecnología. Sin ánimos de poner en entredicho a los músicos concertistas, podemos observar que el modelo de conservatorio pudiera resultar un poco conservador para los estándares de hoy. Un reducido porcentaje de graduados logrará ubicarse en orquestas o en cargos académicos con cierta seguridad laboral. El resto de músicos que logran garantizarse cierta estabilidad en su profesión fuera de esos círculos son aquellos que se han adaptado, que se adentraron en los géneros populares y ahora pueden improvisar, componer, realizar espectáculos en vivo, enseñar, mantener un canal de YouTube, entre otras actividades.¹⁵

Los estudiantes adquieren habilidades que, más allá de habilitarlos como generadores de producciones, les permite participar en otras industrias, como la

12 Servicio de Rentas Internas – Instituto de recaudo de impuestos en el Ecuador

13 Ministerio de Cultura y Patrimonio, “Fomento de Circulación y Consumo de emprendimientos e industrias culturales”, jun-2015, 15. Acceso el 3 de abril del 2020. Disponible en: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/06/Emprendimientos.pdf>.

14 Ministerio de Cultura y Patrimonio, “Caracterización de los sectores de las industrias culturales”, mar-2018, 16. Acceso el 3 de abril del 2020. Disponible en: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2018/03/Caracterizacio%CC%81n-de-los-sectores-de-las-industrias-culturales.pdf>.

15 Lo más interesante es que aquellos compañeros del conservatorio que incursionaron dentro de lo popular siguen en el oficio.

producción audiovisual o teatral, ya que ambas requieren del sonido y del diseño sonoro. También pueden involucrarse en el sonido en vivo como mezcladores, como parte de la dirección artística, o en el mundo de la radio como generadores de contenido, podcasts, y libros audibles.¹⁶ Lo usual había sido que un productor no realizara mezclas en vivo, pues el ejercicio del productor sucede dentro del estudio,¹⁷ pero cada vez es más común. En algunos casos, su formación les permite ser músicos o compositores, quizá no con la envergadura que requiere, pero estará dentro de sus capacidades.

Por otro lado, la especialización es uno de los desafíos perennes que presenta la carrera. Si apunta a desarrollar múltiples destrezas, crear un portafolio para cada uno de los puestos posibles resulta una tarea interminable. La diversidad en el campo de acción requiere fijar pronto un rumbo para desarrollar dentro de su pregrado, que lo oriente hacia metas profesionales. La dificultad de la elaboración del demo o del portafolio, y la adquisición de experiencia en determinado ámbito persiste. Para graduarse y emplearse con rapidez, el estudiante deberá buscar pasantías profesionales en diversos campos durante el pregrado. El beneficio de las pasantías reside en el aprendizaje de los flujos de trabajo, sea en un estudio, compañía, disquera, o empresa multimedia. En su ausencia, deberá realizar proyectos sin remuneración o cursos de capacitación para completar requisitos dentro de los perfiles de trabajo.

Un desafío mayor se presenta cuando un productor decide involucrarse en el área de videojuegos, sector que ha demostrado un auge importante por el crecimiento de compañías, juegos y plataformas, actividades que los jóvenes —que conforman una enorme audiencia— realizan en lugares dedicados a ello. Si bien es cierto que existen plazas como diseñadores o productores sonoros dentro de esta industria, las habilidades requeridas demandan el manejo de la programación y sus lenguajes. Lo anterior implica que si un estudiante desea desenvolverse en este campo deberá capacitarse en computación. A esto hay que añadir el aprendizaje de los lenguajes que la industria utiliza¹⁸ junto con la elaboración de un portafolio para dicho perfil.

Para una especialización en el mundo académico, hay programas de posgrado que se concentran en la reflexión, profundización y aplicación de la práctica profesional. Los programas de doctorado que abordan temáticas de la producción

¹⁶ Audiobooks.

¹⁷ Frith y Zagorski-Thomas, *The Art of...*, 221.

¹⁸ Andersen, Asbjørn & Walden, Jennifer. "The Sound Success Guide". Octubre 2019. Disponible en: <http://www.asoundeffect.com>

se encuentran dentro de los campos de la tecnología en música, ingeniería de sonido, o en composición, cuyos programas están orientados hacia la investigación, hacia el desarrollo de proyectos en nuevas tecnologías, innovación en las expresiones y usos o manejos creativos del sonido.

En la práctica, las condiciones de trabajo en producción son diversas; en música, la mayoría son de bajo presupuesto en cuanto a la generación del producto se refiere. La generación de regalías tiende a ser insuficiente por lo cual no suele ser la única fuente de ingreso, siendo su alternativa el trabajo para empresas de difusión como prestador de servicios¹⁹ u otras estrategias que involucran patrocinios, o búsqueda de oportunidades en el cine o la televisión, donde el pago de regalías puede ser más rentable. Existen empresas que se dedican exclusivamente a reclutar compositores y productores para producir contenido para estos fines, generando bases con contenidos musicales y sonoros que, dependiendo de las producciones visuales, pueden resultar lucrativas para los productores. Otros complementan sus ingresos a través de plataformas de *streaming* con un amplio estudio a través de estadísticas por región, dirigiendo y enfocando sus esfuerzos hacia los indicadores de mejor desempeño. Por esta razón, el productor frecuentemente asume varios roles o trabajos ocasionales, sea por obligación, por supervivencia, o para impulsar su carrera. Esta situación puede llevarlo a ejercer actividades para las cuales no ha sido completamente preparado.²⁰

Ecuador apuesta por encontrar su identidad a través del campo artístico y generar una nueva fuente de desarrollo económico a través del arte. Por ello, en 2013 se creó la Universidad de las Artes, incluyendo Producción musical como parte de las carreras universitarias que, desde el 2016, centra su mirada hacia el emprendimiento donde se encuentran lo popular, lo étnico, lo folclórico, lo estético, lo conceptual y lo académico. Esto tiene la finalidad de proyectar las futuras producciones a nivel mundial, impulsando los parámetros determinados dentro del buen vivir, que apuntan hacia la reactivación de la matriz productiva. Eventualmente, los resultados de esta generación serán medidos en términos económicos. Sin embargo, la presencia de la Universidad se manifiesta ya en la actualidad con un aumento de presentaciones artísticas en Guayaquil, lo que también se refleja en festivales de distintas ciudades que se generan por las prácticas investigativas docentes, al igual que los proyectos estudiantiles en la comunidad, apuntando hacia un futuro muy prometedor.

¹⁹ Darío Peñaloza, correo electrónico a los autores el 2 de enero del 2020.

²⁰ Profundizamos estos aspectos el siguiente apartado.

En cualquier área que decida involucrarse, se incentiva al estudiante a buscar oportunidades prácticas que lo ayuden a desarrollar sus múltiples habilidades y destrezas. Para despejar cualquier incertidumbre acerca de lo que se requiere, es suficiente realizar una pequeña búsqueda acerca de los requisitos en las plazas de trabajo. Existen diversas opiniones con respecto a lo que debe proveer la educación universitaria, si el peso debe estar en la enseñanza de herramientas, en su base teórica o en un componente más práctico. Las respuestas pueden ser variadas, pero al final el éxito de la educación se medirá en lo que la educación provista le permita aprender una vez graduado del programa de estudios. En la medida que avance la tecnología, entenderá que la actualización continua es parte de la vida profesional.

La producción musical en la educación superior

Los productores nacen de distintas formas. Se encuentra el grupo de cantautores, artistas sonoros y compositores, aquellos que componen su propio contenido y buscan la formación desde el lado técnico de la producción. Luego encontramos un segundo grupo orientado hacia la tecnología, que sostiene un deseo de dominar los aspectos tecnológicos de la música y el sonido en general. Y luego un tercero, enmarcado dentro de la figura del emprendedor, que busca impulsar sus productos hacia el mercado y que son motivados por la generación de capital.

Los programas de estudio actuales orientan hacia uno o máximo dos de estos grupos, siendo la carrera de Producción musical una de tipo interdisciplinario, pues incluye varias áreas del conocimiento: música, tecnología en música, acústica, negocios, gestión, comunicación, medios, literatura, visuales, cine, electrónica, leyes; pudiendo haber otras afines en desarrollo. Es evidente el problema: al cubrir múltiples áreas de conocimiento, no es posible profundizar en todas estas ellas en un periodo de cuatro años. La mayoría de programas de estudio profundizan dos áreas, música y tecnología, dejando asignaturas de espectro amplio en otras áreas, a pesar de que son esenciales para el desempeño del productor en el estudio.

Si el productor ha de sobrevivir, es necesario que desarrolle habilidades que le permitan ser parte de otras cadenas de producción. En el campo laboral se constata que muy pocas veces esas habilidades son exclusivas de la música y de la tecnología. Una plaza de trabajo, por ejemplo, de un artista sonoro para videojuegos demanda conocimientos de grabación, composición y programación; una plaza en una emisora de radio requiere conocimientos de periodismo, creación de guiones, manejo de contenido en sitios web incluyendo podcast y webcast, con un excelente manejo del idioma; una plaza en televisión exige conocimientos de imagen e incluso de reparación de equipos. Si el productor decide ser independiente, debe tener las competencias para ser emprendedor, resolver asuntos legales y financieros. Entonces, en la creación de programas de

estudios se consideran las competencias que los estudiantes desarrollarán y sus temas relacionados. Proveer una amplia visión de todos los panoramas posibles redundaría en ninguna especialización. Enfocarse en pocas áreas es igual a una limitación de opciones a la hora de buscar empleo. Son decisiones de debate extenso ya que, con base en estas especializaciones, se delimitan los requisitos de admisión y el perfil de egreso del productor musical, en los que se definirán sus fortalezas que derivarán en competencias específicas, las cuales idealmente desembocarán en actividades económicas sustentables, cualidades que los estudiantes buscan y observan dentro de los programas de estudio.

Entre las competencias que se consideran en estos programas se aprecian inmediatamente tres aspectos: el conocimiento de las herramientas o programas derivados de la ingeniería del sonido, la solvencia en el lenguaje musical, y las actividades de gestión, planificación y seguimiento de sus producciones. Entre las competencias más comunes tenemos las siguientes:

- Demostrar criterio y disposición hacia el análisis y la investigación.
- Manejar equipos tecnológicos tanto en hardware como en software dentro del estudio para la grabación, edición, mezcla y masterización.
- Organizar cronogramas de trabajo (ensayos, grabación, posproducción).
- Asesorar proyectos desde el punto de vista sonoro y musical (género, arreglos, forma, concepto, diseño).
- Discernir auditivamente una excelente interpretación, así como errores o falencias en la música o en el sonido (afinación, notas falsas, ruidos, etc.).
- Anticipar y comprender los requerimientos técnicos de los canales de difusión del producto (medios físicos y digitales).
- Contactar y coordinar con otros actores de la producción (agentes de salas de concierto, publicidad y marketing, abogados, etc.).
- Gestionar su tiempo y el tiempo de los demás.

Pero hay otras competencias importantes a considerar:

- Generar planes de negocios para artistas.
- Gestionar o administrar equipos de trabajo para la difusión, cronograma de conciertos, y difusión mediática.
- Negociar regalías a través de contratos.

- Generar contenido musical o sonoro con propósitos específicos.
- Administrar u organizar proyectos artísticos, sean individuales, para agrupaciones, o festivales.
- Demostrar habilidades de nivel superior en un instrumento o software.

Competencias que se suelen encontrar y que muy probablemente deban suplirse autónomamente:

- Mantener y reparar equipos (fluidez en electrónica).
- Programar al menos en un lenguaje para la web.
- Escribir elocuentemente acerca de producciones o actividades relacionadas.
- Manejar programas de edición de imagen o video.

Programas de estudio

La producción musical existe desde el momento en que se concibió el fonograma para su distribución y venta. Los avances en grabación apenas se industrializaron en los años 20 cuando se registran las innovaciones del registro fonográfico que permitieron la masificación de la música, cuyos primeros técnicos eran ingenieros de estudio y cuyo aprendizaje se realizaba *in situ*.¹ En 1973, John Borwick, de la Universidad de Surrey, escribe un artículo en la revista del *Audio Engineering Society* señalando la creación de un nuevo programa de estudios que incorpora la formación del *tonmeister* (maestro del sonido) en Alemania, e indica la necesidad de regularizar la profesión:

Si me hubieran preguntado hace un par de años dónde recibir entrenamiento para trabajar en estudios de grabación o radiodifusión, mi impulso hubiera sido responder «Pero si no hay ninguno!» [...] En ausencia de un programa apropiado de entrenamiento o de calificación reconocida, el único criterio para juzgar la aptitud de un aspirante para trabajo en sonido parece ser «Qué experiencia tienes». Claramente si la profesión debe tener un status profesional, debemos hacerlo mejor.

1 Susan Schmidt Horning. "Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound". *Social Studies of Science* (34, No. 5, 2004): 703-31. Disponible en: www.jstor.org/stable/4144358.

[...] Cuando el Departamento de Música en la Universidad de Surrey reclutó a sus primeros estudiantes para empezar sus estudios en octubre de 1970, no solamente se estableció un grado de bachillerato en música convencional. A la par del B.Mus. de tres años se inauguró, un B.Mus. de cuatro años calificando un nuevo tipo de grado que se tituló B.Mus. (*tonmeister*).

Esta palabra '*tonmeister*' necesita un poco de explicación [...]. Una traducción literal del alemán produce 'maestro del sonido', que no es de mucha ayuda, pero implica que un *tonmeister* es alguien hábil en las artes de la grabación, la transmisión y reproducción. La complicación y el deleite especial de la añeja profesión del estudio de sonido es que invoca una extraña mezcla de estilo artístico y conocimiento técnico. Cómo se combinan las aparentes aptitudes incompatibles de arte y tecnología en un individuo han sido siempre sujeto de discusión —hasta de discusiones acaloradas—. ^{2 y 3}

Este artículo, que data de los años 70, evidencia la relativa longevidad de las profesiones dentro del registro sonoro, considerando que el primer programa de *tonmeister* en Alemania surgió en 1946.⁴ El programa educativo pionero se lo atribuye al *Nordwestdeutsche Musik-Akademie* en Detmold, Alemania.^{5 y 6} Desde esos inicios, se muestra cómo el nuevo programa de estudios tiene un año adicional de duración, comparado a los programas tradicionales en música. Este año adicional se debe a la formación técnica que deben recibir y argumenta, con razón, lo difícil que resulta diseñar un programa que combine tanto la tecnología como la música.

En este mismo texto, añade una cita de una carta del compositor Arnold Schoenberg a la Universidad de Chicago, en la cual sugiere que el Departamento de Música ofrezca clases a los sonidistas:

Los sonidistas deberán ser entrenados en música, acústica, física, mecánica y campos relacionados hasta un punto que les permita controlar y mejorar la sonoridad de grabaciones, transmisión de radio y películas sonoras. [...] El estudiante debe ser capaz de producir en su mente la manera en la cual la música

2 John Borwick, "The Tonmeister Concept", *Audio Engineering Society*, (Convención 46, septiembre 10, 1973).

3 Traducción nuestra.

4 Borwick, "The Tonmeister...", 12.

5 Erich Thienhaus, "The question of an audio engineering degree", *Journal of the Audio Engineering Society*, n.o 8 (1960): 68-69.

6 Aunque el artículo señala el año 1946, la carta a la revista de la Audio Engineering Society de Thienhaus señala el año 1947.

debe sonar cuando se toca perfectamente. Para producir esta imagen, él no debe usar la corrupta influencia de un instrumento. Meramente leer de la partitura debe ser suficiente. Se entrenará para notar todas las diferencias entre su imagen y la interpretación real; él será capaz de nombrar esas diferencias y decir cómo corregirlas si la falla resulta del tocar. Su entrenamiento en los campos mecánicos deben ayudarlo a corregir deficiencias acústicas como, por ejemplo, bajos faltantes, armonías que no son claras, notas altas estridentes, etc.

Esto puede hacerse y significaría una gran ventaja sobre los métodos presentes donde los ingenieros no tienen idea de la música y los músicos no tienen idea de la técnica mecánica.^{7 y 8}

Si tomamos lo anterior en consideración, un profesional que pueda leer música y detectar las deficiencias en el sonido, y luego de esto, se le añade la función de conceptualizador, de tener la capacidad de influenciar en el producto final, se presenta una complejidad enorme. En la primera malla curricular de la carrera de Producción musical se plantearon varios ejes, entre los cuales destacan el eje transversal, donde los estudiantes recibirían el contexto dentro de las Artes; el eje musical, en el que los estudiantes recibirían formación en los andenes musicales; el eje de producción musical, donde aprenden todo lo relacionado al lado tecnológico de la producción y a través del cual se desenvuelve la práctica profesional. El reto es, y sigue siendo, cómo equiparar su musicalidad con las habilidades tecnológicas. En el caso de la Universidad de Surrey para un programa de *tonmeister*, las materias de música incluyeron el estudio de la Historia de la música por seis periodos, composición libre, electrónica, electroacústica, armonía en el teclado, estudios instrumentales (incluyendo lectura de partituras en piano), técnicas de ensayo y de grabación.⁹ La tarea de contextualizar las prácticas genera otro debate, incluyendo los temas de discusión como lo son la descolonización de saberes y el conocimiento de las prácticas ancestrales, históricas, populares y locales. En cuanto a la malla de la carrera de Producción de la Universidad de las Artes, demuestra un gran énfasis dentro de la utilización de las tecnologías para la producción, seguido de una formación complementaria en música. Los itinerarios —figura que se contempla dentro de las mallas de pregrado— presentan, en los últimos semestres, materias de especialización de acuerdo al interés del estudiante: cine, el diseño sonoro y sonido en vivo.

7 Arnold Schoenberg, *Arnold Schoenberg: Letters*, ed. por Erwin Stein, trad. por Eithne Wilkins (Los Angeles: University of California Press, 1987), 241.

8 Borwick, "The Tonmeister...", 13.

9 *Ibid.*, 12.

La producción musical, como campo específico e integrador, es concebida bajo otras nomenclaturas. En Norteamérica son pocos los programas de estudio cuyas licenciaturas¹⁰ de pregrado tienen la denominación de ‘Producción musical’. En la mayoría de universidades, como son de carácter tecnológico las actividades de producción, han derivado en una denominación más cercana al contenido curricular, denominándose Tecnología en Música.¹¹ Estas carreras tienen el componente curricular de un tronco común musical, que se conforma por las materias que el licenciado en Música debe cursar (teoría, armonía, solfeo, historia, ensambles) añadiendo diversas asignaturas dentro de la especialidad tecnológica de la carrera.

PRIMER AÑO		SEGUNDO AÑO		TERCER AÑO		CUARTO AÑO		TITULACIÓN
I SEMESTRE	II SEMESTRE	III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE	VII SEMESTRE	VIII SEMESTRE	IX SEMESTRE
Historia y Teoría de las Artes I	Historia y Teoría de las Artes II	Historia y Teoría de las Artes III	Fundamentos de Estética, Sociología y Filosofía del Arte	Laboratorio Taller de Creación Interdisciplinaria	Economía Política			Sistematización de Experiencias Prácticas
Taller de Géneros Discursivos	Naturaliza, Espectro Público y Lenguaje	Política y Cultura en América Latina	Nuevos Medios: Prácticas y Perspectivas Críticas	Gestión y Política de la Cultura	Cátedra Integradora Laboratorio en la Comunidad			
	Historia de la Música Latinoamericana	Escucha Crítica Para Producción				Historia de la Música del Ecuador	Laboratorio de Músicas Urbanas	
Instrumento Principal I	Instrumento Principal II	Instrumento Complementario	Síntesis del Sonido	Ensamble Electrónico	Análisis de Producción	Producción Musical I	Producción Musical II Cobras Negativas	
Matemáticas Aplicadas	Acústica Musical	Técnica de Grabación I	Técnica de Grabación II	Mezcla	Mezcla Avanzada y Postproducción de Audio	Administración y Gestión Musical	Industria Musical	Elaboración de Proyecto de Investigación Musical
Introducción al Sonido y Grabación	Audio Digital	Estación Audio Digital	Taller de Edición de Audio	Taller de Introducción a la Electroacústica	Acústica Arquitectónica	Cátedra Libre I	Cátedra Libre II	
Fundamentos de Teoría Musical	Armonía para Producción I	Armonía para Producción II	Arreglos para Producción I Grupos Inespecíficos	Arreglos para Producción II	Audio para Imagen	Composición de Canciones	Producción de Sonido para Radio y Televisión	
			Unidad de Descubrimiento en Otras Carreras I	Unidad de Descubrimiento en Otras Carreras II		Fundamentos de Etnomusicología y Estudios de Música Popular	Taller de Tecnología Innovadora	

Las asignaturas marcadas con el recuadro rojo, son las asignaturas que se reemplazan por las de los itinerarios.

(*) Malla de la carrera de Producción musical de la Universidad de las Artes

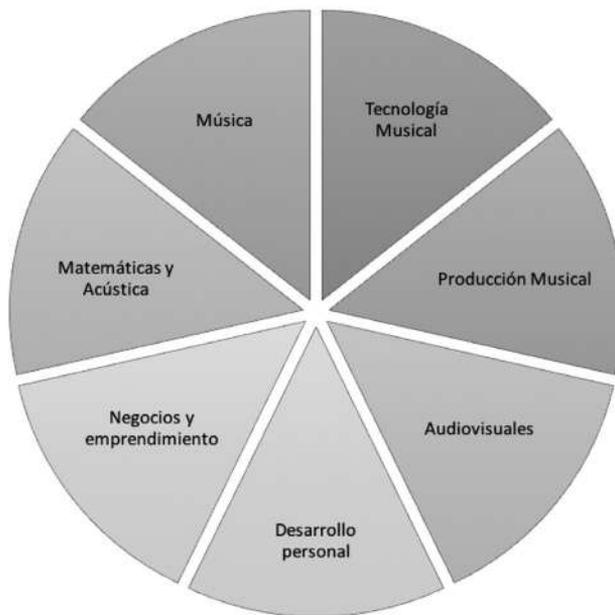
En este aspecto, las carreras en dichas tecnologías son específicas en el sentido de su orientación a un área o áreas en particular. Existen programas de estudio que están orientadas a los procesos de señal, síntesis y programación de audio; otras que enfocan hacia la interactividad o interacciones humano/máquina, modelados físicos de instrumentos, procesos de grabación y mezcla, y un reducido número que encuentra aliados en las ciencias médicas, resultando en estudios y mediciones físicas, motoras o neurológicas. En los casos donde el componente de programación es requerido, se añaden al currículo algunas asignaturas pertenecientes al primer año de ingeniería (cálculo, física, fundamentos de programación y lenguajes). La variedad puede ser muy interesante, lo que obliga a los postulantes a revisar los programas de estudio, los perfiles de egreso y las asignaturas ofrecidas por las instituciones, antes de enviar una aplicación.

¹⁰ En inglés el grado de licenciatura se lo conoce como *Bachelor's Degree*.

¹¹ En inglés se lo conoce como *Music Technology*.

(*) Primera malla propuesta. Debido a los cambios comunicados por el Consejo de Educación Superior (CES), esta malla sufrirá modificaciones que reducirán el tiempo de estudio en un semestre.

La oferta de posgrado a nivel de maestría es en su mayoría de carácter profesional y busca profundizar en las habilidades y destrezas del aspirante en diversas áreas de la producción. Existen programas de posgrado en producción musical donde el músico adquiere formación como intérprete de géneros contemporáneos dentro del contexto de músico de estudio. Otros programas de posgrado se dirigen hacia el diseño sonoro utilizando una variedad de herramientas tecnológicas y de procesamiento de señal. Dentro de la industria musical existe el programa de Negocios en Música, también conocido como *Music Business* a nivel de licenciatura y maestría, aunque se aleja de la producción para adentrarse en temas de negocios, marketing, leyes, o sistemas de distribución. Otras áreas incluyen la grabación, la producción de audiovisuales, o el *scoring* para películas y videojuegos.



Áreas de la Producción musical

Los programas de doctorado con la denominación de Producción musical son aún escasos. Existen programas donde la investigación en producción toma un carácter musicológico, donde se tocan temas históricos como lo son los artistas, productores, casas disqueras, tendencias musicales, o influencias políticas, culturales o regionales. Otro tipo de investigación reside en la parte

científica, involucrando tecnología, grabación, otros formatos de grabación y reproducción, como métodos para la producción. Vale la pena mencionar los doctorados ofrecidos por la Universidad McGill, Canadá, en Grabación de sonido y por la Universidad de Huddersfield en Producción musical creativa en el Reino Unido, que toman la producción desde un punto de vista técnico y creativo respectivamente.

Descripción de las áreas de la producción musical

Música

La preparación en música es indispensable para quien desee convertirse en un productor musical. Se incluyen asignaturas en teoría musical, armonía, formas, arreglos, y composición. Aunque los criterios de arreglos y composición deberían ser relegados a arreglistas y compositores, lo ideal es que el productor actual adquiriera esos criterios, que, en situaciones óptimas resultarán en indicaciones acertadas para los actores adecuados. La formación de compositor lo habilita como parte del proceso creativo compositivo, con la maquinaria que esto implica dentro de las texturas, melodías, armonías, expresiones, que pueda llevar al menos de manera metódica.

Sin embargo, los criterios de especialización dentro de la música tienden a enfocarse en aspectos más bien contemporáneos. Un ejemplo es la enseñanza de la armonía tradicional, en donde la conducción a cuatro voces es la norma en la mayoría de programas de grado en música. Aunque el conocimiento de la armonía tradicional es importante como punto de partida, el conocimiento de las armonías del jazz —en donde se manejan modalidades y extensiones del acorde— son fundamentales y relevantes por la ampliación del lenguaje armónico y la actualidad de estas sonoridades dentro de la música popular. De igual manera, el estudio de la forma no está limitado a las que partieron de la música occidental del siglo XVI, sino que se incluyen formas y géneros actuales. Incluso en América Latina existe diversidad regional con respecto al resto del continente, así como de Europa y Asia, que se extiende aún más al remontarse hacia atrás en el tiempo.

Un contexto histórico podrá ubicarlo espaciotemporalmente, pues las asignaturas de historia proveen el lenguaje base para comunicarse en términos musicales. Aquí, sería ideal que el estudiante-productor tuviera conocimiento de la historia de la música en general, ubicando opciones con respecto a su espe-

cialidad deseada. Existen asignaturas específicas que tratan las historias del rock, del pop, del jazz, de la música electroacústica, de otras culturas, etc., donde se presenta de manera sistemática la evolución de los géneros, los artistas icónicos, influyentes o innovadores, la forma en la que se está llevando a cabo su desarrollo sonoro, y lo más importante: la escucha de referentes sonoros. El contexto nacional, dentro de la historia de un país que busca intensamente su identidad, no es omisible.

En la síntesis de sonido interviene la importancia de las texturas en la concepción, búsqueda y creación de nuevos sonidos que en la actualidad involucran la interacción humano-máquina, donde los conocimientos en programación son necesarios y en donde la línea entre compositor contemporáneo y productor parecieran sobreponerse, siendo la diferencia que el compositor contemporáneo contará con más recursos compositivos. No es el objetivo que el productor se convierta en un compositor, pero sí que tenga conocimiento de las herramientas que existen y que tiene a su disposición.

La dedicación al desarrollo de sus habilidades musicales puede requerir un gran número de asignaturas. La identificación de la afinación, la armonía, la forma o los instrumentos son clave para su desempeño. Si es que existen lugares de enseñanza calificados, puede empezar su instrucción previamente de forma paulatina, progresiva y metódica, para evitar la necesidad de un curso de nivelación que difícilmente le dará los conocimientos que ya debería tener. El aprendizaje de un instrumento melódico le permitirá asociarlo con la interpretación, pudiendo ser el estudio de canto el más práctico. Asimismo, hacemos énfasis en el estudio del teclado, ya que en algún momento necesitará crear maquetas, manejar armonías o secuenciar. Se incluye además la evaluación y escucha de múltiples producciones que, con su correspondiente análisis, contribuirán hacia la resolución de problemas musicales junto con el desarrollo del criterio, uno de los rasgos que definirá su éxito como productor musical.

Tecnología musical

El uso de equipos y software orientados a la producción hace del aprendizaje de la tecnología un requisito para el productor, tanto en el estudio como en las etapas de preproducción y producción. Podemos identificar programas de audio y equipamiento a los que el estudiante estará expuesto. Dentro de los programas de audio tenemos los que integran las estaciones de audio digital en la grabación, mezcla y, en algunos casos, masterización. En condiciones ideales, un técnico

ofrecería en esta área el apoyo que necesita, y el productor solo necesitaría dar pautas generales para su operación.

El propósito del aprendizaje de la tecnología radica en su conocimiento general para que, dentro de su radar, comprenda la técnica; es decir, las diferentes formas de manipulación que lo llevará a las distintas posibilidades sonoras. Dentro del equipamiento se consideran las consolas, los micrófonos y se incluyen los procesamientos de señal y sus correspondientes parámetros. Existe una gran variedad en equipos y software, incluyendo *plugins* y equipos de procesamiento externo. El conocimiento del audio digital, la electrónica y los fundamentos de informática le permiten entender, al menos a nivel teórico, procesos específicos relacionados a la calidad del audio. La experiencia, su capacidad o fineza auditiva y de experimentación, le darán la confianza que necesita para la selección y uso de equipos.

Los procedimientos para la grabación, posicionamiento de micrófonos y ajustes en el estudio son conocimientos que se aseguran dentro de la educación en producción, así como los procesos de mezcla. Estos conocimientos parten desde las clasificaciones hasta su aplicación y repercusión dentro de la producción. Algunos programas incluyen *mastering* dentro de su currículo. La oferta dependerá de los recursos con los que cuente la institución, ya que el proceso de *mastering* requiere un ambiente con especificaciones más estrictas y costosas que un estudio de grabación; ello en cuanto a la acústica, el sistema de reproducción y las herramientas utilizadas en las que se incluye el software.¹² Frecuentemente se encontrarán asignaturas para el desarrollo del oído, que ayudarán a despertar y desarrollar el oído tanto técnico como estilístico, volviéndolo consciente de las sonoridades, el timbre, el rango y los instrumentos que afectará la utilización de dichas herramientas.

Acústica y electroacústica

En el área de acústica, considerada piedra fundamental dentro del sonido, el productor encuentra los principios que gobiernan el comportamiento sonoro, los cuales incluyen la interacción del sonido con el ambiente y la producción del sonido a partir de diferentes instrumentos, sean acústicos o electroacústicos.

¹² *Mastering* es otra etapa que incluye el aspecto técnico de la creación del máster, con una parte artística en la que se desenvuelve un procesamiento sonoro con una metodología distinta que requiere un enfoque diferente de la escucha.

La psicoacústica cubre el comportamiento cerebral como órgano interpretativo del fenómeno sonoro. Entonces, la acústica se convierte en el área en la cual el estudiante comprende el sonido a partir de su interacción con el ambiente, sus procesos electroacústicos y su interpretación sensorial. El fenómeno acústico está inexorablemente ligado a las matemáticas, por lo que se considera en esta disciplina como fundamentos necesarios el álgebra lineal y la trigonometría. En algunos programas de estudio se incluyen asignaturas de procesamiento digital de señales. Aquellos programas especializados en ingeniería de sonido y desarrollo de software demandan un nivel de matemáticas mucho más avanzado.

La electroacústica cubre el comportamiento de los equipos y su relación con la acústica; por lo general, se ofrece una introducción para comprender el funcionamiento y la cadena acústica de los equipos de audio. En los programas de ingeniería de sonido, este ámbito del conocimiento suele recibir una mayor carga horaria por las especificidades que han de cubrirse en aplicaciones como el sonido en vivo, o en programas que tienen un enfoque hacia la construcción, insonorización, adecuación acústica de espacios, y el diseño e implementación de materiales acústicos. Para el productor, la importancia radica en la identificación de problemas que puedan ser consultados con el especialista, que surgen por la interacción del sonido con el recinto en el que se desenvuelve. Entender el funcionamiento acústico del estudio no es la excepción, y considerando que el trabajo de muchos productores se desenvuelve cada vez más en estudios caseros, los conocimientos en acústica pueden concientizar sobre las deficiencias de su entorno y la necesidad de contar con un espacio acústicamente tratado.

Los programas que incluyen electrónica en su currículum son comunes en carreras que funcionan a manera de soporte de la producción a nivel tecnológico o de ingenierías. La importancia radica en el conocimiento para el diseño, operación y mantenimiento de los equipos, que incluye su influencia sonora dentro de la producción. En la actualidad, se ha desplazado lo imperativo que era hace algunas décadas el conocimiento de los componentes analógicos por el desarrollo en el campo digital, aunque su comprensión es aún relevante por el impacto que tienen los componentes eléctricos en el sonido y, en especial, para quienes se aventuran al diseño de equipos DIY¹³ con miras a obtener un sonido único. Debido a las limitaciones en cuanto a contenidos, es poco frecuente observar asignaturas exclusivas a la electricidad en las mallas de producción, pero cuyos principios se pudieran incluir dentro del estudio de la electroacústica.

13 «Hecho por uno mismo». DIY por sus siglas en inglés *Do it yourself*.

Producción musical

En la producción musical como campo específico, el trabajo se relaciona con la adquisición de criterios sonoros y discográficos, y con la introducción hacia la práctica profesional. No es que no haya empezado anteriormente dentro del campo de la grabación o la mezcla, ya que, tanto la grabación como la mezcla obedecen a directrices de producción. En primera instancia, el ejercicio profesional se inicia desde el criterio que se desarrolla a través de la escucha, tanto técnica como musical. Este criterio se realiza a través del escrutinio de una variedad de producciones pasadas, presentes y futuras, observando cambios en los paradigmas.

Es en esta área donde aplica e integra los conocimientos de música y tecnología musical. Para el futuro productor, el inicio del aprendizaje del ejercicio profesional reside en la asignatura de producción musical, siendo el estudio el lugar de trabajo. Aquí se confrontan los aspectos musicales de interpretación con el lado técnico-artístico, escogiendo procesos o equipos congruentes con el concepto sonoro. Empieza su travesía dirigiendo o escogiendo su equipo humano, formando parte de las producciones de sus compañeros, asumiendo roles tanto de colaborador como de liderazgo para realizar sus metas artísticas.

Adicionalmente, es aquí donde descubre las variedades en términos de productos musicales. Los medios físicos y digitales siguen atravesando transformaciones en su demanda. Especialmente el *streaming*, canales de Instagram, Facebook y YouTube por mencionar algunos, serán futuros objetos de estudio, así como el desarrollo de las nuevas tecnologías relacionadas a la inmersión sonora.

Cine, televisión y audiovisuales

Estadísticamente, el trabajo dentro del campo sonoro relacionado con la imagen, sea cine o televisión, es el que presenta mayor demanda. Muchos estudios sobreviven por ofrecer servicios para compañías productoras de televisión. Entonces, es común encontrar al menos una asignatura acerca del lenguaje audiovisual y del tratamiento sonoro, en contraste con un programa de estudios enfocado en la producción audiovisual, donde la imagen tendrá mayor peso que el sonido, y la música posiblemente ocupe un plano secundario. Se considera una gran ventaja que el productor conozca del medio y de las estéticas audiovisuales, o que tenga habilidades adicionales en la edición de video.

Negocios, emprendimiento y legales

Las nuevas formas de distribución digital, la democratización de contenidos a partir de la pérdida de control de las disqueras, y la posibilidad de adquisición de equipos especializados, ha relegado el marketing, la publicidad y las ventas, que antes eran responsabilidad de las disqueras, a los productores musicales. Como administrador del proyecto musical, se encarga de los aspectos legales que implica la distribución de contenido, los tipos de licencias, el manejo de regalías, los derechos de autor, así como las sociedades de recaudo. Existen asignaturas especializadas a orientarlo en estos aspectos para que pueda solicitar el asesoramiento especializado de un abogado, especialmente a la hora de firmar contratos.

La carrera, desde el punto de vista de emprendimiento, apenas logra captar ciertos matices, pues se sobreentiende que establecer negocios, estrategias de marketing, ventas y distribución les pertenecen a otras carreras como administración de empresas, ingeniería comercial, marketing y publicidad o gerencia de proyectos. Por tales razones, son pocas las asignaturas relacionadas con estos campos que, aunque sean necesarios, se consideran secundarios en la formación como productor musical. Sin embargo, existen las especializaciones orientadas a la interdisciplinariedad entre los negocios y la música a nivel de licenciatura y maestría, que profundizan los temas relacionados con la industria musical.

Por otro lado, el sentir estudiantil es frecuentemente de deficiencia en este campo y muchos buscan capacitaciones a través de cursos o talleres. Incluso después de haber terminado estudios especializados, encontramos un mercado musical que sigue atravesando cambios constantes relacionados con las leyes, la tecnología y los modelos de distribución, por lo que debe permanecer en un estado de actualización continua.

Desarrollo interpersonal, liderazgo, capacidades comunicativas

El productor musical como director, conceptualizador y ejecutor del proyecto musical está en permanente contacto con el talento humano —artistas, músicos, ingenieros, promotores, editores y distribuidores de contenido—; en este sentido, el productor musical es un colaborador con posición de liderazgo que demanda capacidades de comunicación claras y eficientes, con una inteligencia emocional que le permita manejar situaciones conflictivas, de tal forma que no

sea tan democrático que no le permita tomar decisiones, ni tan autoritario que genere descontento o limite la participación de su equipo.

De todas las aristas de un productor, el desarrollo personal ocupa un plano de poca trascendencia. Burgess menciona con mucha preocupación el énfasis que se le atribuye al manejo de software y equipos de audio, lo que minusvalora un rango de habilidades, entre ellas la comunicación y la administración.¹⁴ Son contados los currículos académicos que consideran asignaturas de desarrollo personal dentro de la malla curricular. Esto implica que se asume que estas capacidades —liderazgo, comunicación, resolución de conflictos, empatía, capacidad de escuchar— se irán desarrollando intuitivamente a lo largo de la carrera. Desafortunadamente, no todos lo logran, por lo cual, si no es posible incorporarlas dentro del plan de estudios, se han de complementar a través de talleres o seminarios para la formación de una actitud profesional y humanística.

¹⁴ Burgess, *The art of...*, 3.

El proceso enseñanza-aprendizaje en la producción musical

Los objetivos de la educación en producción musical

La adquisición de conocimiento se realiza a partir de dos fuentes: la primera, a través de la exposición al material tanto teórico como práctico, y la segunda viene a partir de la curiosidad del estudiante y el tiempo que invierte desde su propia motivación. En carreras interdisciplinarias como la Producción musical, la selección del conocimiento a impartir se convierte en una tarea compleja. Inicialmente, el docente considera necesaria una cantidad determinada de teoría, ya que la carrera incluye conocimientos de acústica, composición, instrumento e ingeniería de sonido, todas ellas áreas que existen como licenciaturas. El problema resulta evidente a la hora de construir las mallas y los contenidos, pues se puede traducir en semestres de seis o siete asignaturas con una proporción elevada —en realidad, sobrecargada— de contenido teórico. Considerando que la práctica de la producción musical desemboca en la realización de productos musicales, los conocimientos deben centrarse en la práctica profesional, es decir, en la elaboración de estos productos.

Según Delors, en su destacado informe a la Unesco, «el incremento del saber, que permite comprender mejor las múltiples facetas del propio entorno, favorece el despertar de la curiosidad intelectual, estimula el sentido crítico y permite descifrar la realidad, adquiriendo al mismo tiempo una autonomía de juicio».¹ Entonces, si el proceso de enseñanza ha sido exitoso, debe suceder un despertar en del estudiante que lo motive a investigar, a indagar, a cuestionar críticamente, lo cual culmina en sus propias elecciones, criterios y decisiones. El ámbito permite otros tipos de investigación referentes a los productos, a la utilización o evaluación de las herramientas, a la concepción y escucha, a los métodos de producción; esto es, hacia donde desenvuelve su práctica, por lo que el marco referencial teórico se delimita alrededor de los procedimientos musicales y artísticos.

¹ Jacques Delors, "Los cuatro pilares de la educación", *La Educación encierra un tesoro* (México: El Correo de la Unesco, 2014): 91-103.



El siguiente reto es la velocidad a la que la tecnología crece y la cantidad de conocimiento que se genera en pocos años.

En la última década se han desarrollado nuevos formatos multicanal, centenares de nuevos *plugins*, nuevas estaciones de audio, protocolos de transmisión digital, sin mencionar los nuevos canales de *streaming* en línea. Seguir la marcha del desarrollo tecnológico es un reto, y mientras se van adaptando los contenidos de clase, los futuros productores se desactualizarán, a menos de que hayan aprendido a continuar con su aprendizaje y a actualizarse. Con suerte, la planificación apunta hacia un hacer que, más allá de confirmar las teorías y prácticas, culmina en su propia exploración.

La educación en Producción musical plantea sus objetivos en función de su rol como conceptualizador; es decir, llevar a cabo la elaboración de un producto musical, cualquiera que sea su expresión. Es justamente esto lo que lo diferencia del productor artístico (quien elabora el concepto artístico), del productor general (que es el que coordina todo el proceso) y del productor ejecutivo (quien se encarga de conseguir los recursos financieros).

Algunos de los objetivos de la enseñanza plantean una variedad de especificidades. Ponemos en lista las que consideramos más importantes:

- Crear disciplina en cuanto al modo de escuchar, el lugar y la manera de hacerlo.
- Fomentar el hábito del pensamiento crítico y de la objetividad.
- Desplegar la creatividad y originalidad dentro del lenguaje musical y sonoro.

- Conocer y analizar los roles que existen en la industria, y con más especificidad el rol que desempeña el productor.
- Adoptar una postura profesional que sea tolerante a la crítica, y que en sus expresiones denote solvencia y respeto mutuo al trabajo de los demás.
- Proyectar una visión de un producto o proyecto musical en sus posibles expresiones, tanto artísticas como tecnológicas.
- Alcanzar fluidez en el manejo de los procesos tecnológicos así como en el de los recursos humanos.
- Analizar el impacto que puede producir ciertos contenidos en la sociedad.²

Aun cuando las metas estuvieran dedicadas solo a esta lista, la tarea seguiría siendo ardua. Toda esta experiencia educativa viene con un bagaje que traen los estudiantes de sus propias experiencias, el círculo social, las temáticas juveniles, sociales, políticas, sus contextos familiares, personales, sus convicciones y anhelos: es decir, la esencia de su propio *ethos*. Si ellos son los futuros productores, ¿serán los contenidos de sus productos importantes? ¿Se rendirán ante el consumo y degradación de la imagen de la mujer? ¿Aportarán al descubrimiento y difusión de sus identidades?, ¿o se sumarán a las fórmulas actuales?

Sobre pedagogía y producción musical

Si se revisan de manera exhaustiva los distintos conceptos sobre pedagogía, todos coinciden en que es una disciplina que se encarga de organizar el aprendizaje de manera metódica para capacitar a un individuo y darle las herramientas a través de las cuales podrá cumplir un rol específico. Es precisamente lo contrario a la manera en que se aprendía el oficio de la producción musical, antes de la formalización dentro del marco educativo.

El oficio de la producción musical surgió en el mismo momento en que tomó forma la incipiente industria discográfica. La primera labor del productor se limitaba a planificar, controlar y supervisar —en términos administrativos— el proceso de producción del fonograma. Sin embargo, con el pasar de los años, el avance de la tecnología y la aparición de los géneros de música popular, el productor musical se fue convirtiendo en una figura clave en la industria. A pesar de ello, aprendía el

² Y lo más difícil: inspirarlos.

oficio al estilo medieval: el aprendiz que comienza desde cero en el taller del maestro, el estudio de grabación.

A lo largo de nuestra carrera nos hemos topado con excelentes productores musicales que aprendieron el oficio trabajando directamente en el estudio de grabación. También nos hemos encontrado con aquellos afortunados de ser guiados por maestros que les enseñaron desde cómo recoger un cable hasta cómo realizar mezclas para estilos determinados de música. Algunos tuvieron la suerte de que su ‘trabajo de graduación’ tuvo lugar el día en que el maestro no pudo hacerse cargo de una producción determinada y fueron asignados a llevar a cabo esa labor.

Otros han tenido menos fortuna en la transmisión de conocimientos, aprendiendo el oficio solo viendo y escuchando. Comenzaron con algún trabajo determinado, como limpiar y mantener los equipos del estudio, y aprendieron a mezclar viendo *in situ* el trabajo de otros productores. Estos, al igual que los anteriores, se ‘graduaron’ cuando realizaron por sí mismos una producción completa.

Podemos apreciar entonces que la formación del productor musical era desordenada, y que tiene como fin controlar tanto el estudio de grabación como los contenidos musicales y ser capaz de generar un producto de calidad con las herramientas aprendidas. A todo lo anterior debemos sumar las grandes cantidades de tiempo dedicadas a la escucha de discos y que debe hacerse, preferiblemente, en un espacio diseñado para este fin; sin embargo, esto no siempre es posible. No obstante, con haber dedicado tiempo a escuchar distintos géneros de música se crea un hábito indispensable para el productor musical.

La pedagogía es necesaria porque prepara a los ciudadanos para el mantenimiento y construcción de la sociedad, en la medida en que el resultado de su aplicación debería ser individuos autónomos y, por ende, responsables de sus acciones. Ha sido apenas en los últimos años en que el productor musical ha sido sumergido dentro de los procesos pedagógicos y, si bien esto ha traído la profesionalización académica —obtención de títulos de grado y postgrado—, el proceso de aprendizaje sigue teniendo como resultado la elaboración de un fonograma de calidad, capaz de circular y consumirse en espacios determinados. ¿Qué debe esperar la sociedad de un proceso pedagógico en un productor musical? En primera instancia, un individuo capaz de desarrollar un producto con criterio estético y técnico. Así como se espera de un maestro que enseñe a leer y a escribir, se debe esperar que el productor genere un producto musical.

De esta manera, la producción musical se enfrenta a medirse en el terreno de las ciencias de la educación y tiene todas las de perder. El productor musical elabora fonogramas, no planes de procesos pedagógicos a los que se ven obligados una vez que se introducen en el campo educativo. Estos profesionales del fonograma se han encontrado de pronto con varios dilemas a los que habían permanecido ajenos. Por una parte, la necesidad de cubrir los requisitos mínimos de la academia: títulos de doctorado, horas de investigación, elaboración de sílabos; por otro lado, planificación, ejecución y evaluación del proceso de enseñanza y aprendizaje de la producción musical.

Si la producción musical duró cerca de ochenta años sin la necesidad de preocuparse de los procesos pedagógicos, ¿por qué lo hace ahora? Aunque se espera que el estudiante ingrese con las condiciones mínimas necesarias para su desempeño en la carrera, el objetivo es que la educación sea eficiente para cultivar todas las cualidades, habilidades y destrezas propias de la profesión. Pero los primeros docentes no eran precisamente exégetas de la pedagogía; por el contrario, como sucedía con todas las nuevas profesiones, quienes ejercían la pedagogía de la producción musical eran músicos y productores, no pedagogos.

En los procesos de transmisión de conocimiento hay, de manera inequívoca, la transmisión de ideas, formas de elaborar un producto y la enseñanza de las maneras de pensar. Es indiscutible la influencia que ejerce el docente en los estudiantes durante este proceso. Pero en el ámbito de la producción musical hay algo que solo puede hacer el estudiante: ampliar su conocimiento de la música grabada, en otras palabras, escuchar música de los más variados estilos, épocas, y dedicar muchas horas de estudio a la práctica.

La pedagogía en la producción musical trae consigo el desafío del constante cambio de la tecnología. Hay aspectos que permanecen casi inamovibles, como la enseñanza de la lectoescritura musical o de un instrumento musical, pero otros en cambio presentan cambios significativos casi de manera cotidiana. Uno de esos aspectos es el estudio de grabación, ya que la tecnología —especialmente en el uso del software y hardware— experimenta cambios que influyen en el trabajo del productor musical. Últimamente han surgido herramientas impensables años atrás, que cada vez agilizan más el proceso.

En su cotidianidad, el productor aprende el manejo de nuevos equipos y programas computarizados a través del uso diario. Ahora, incluso, puede acudir al conocimiento de *youtubers*. Frente a esta situación, ¿cómo se planifica el proceso de aprendizaje del futuro productor dentro de la academia? Una de las

maneras que se adopta es enseñar varios softwares que funjan de orientación de lo que encontrará a lo largo de la carrera. Quizás la desventaja esté en el equipamiento del laboratorio del productor, el estudio de grabación, pues equipos como la consola, microfónica y un correcto trabajo acústico pueden llegar a costar una fortuna.

Antes de la aparición de los *youtubers*, los interesados en formarse en lo básico de la producción musical acudían a textos como los de *Introducción al sonido y la grabación* por Francis Rumsey, el infaltable *Yamaha Sound Reinforcement Handbook*, o el conocidísimo libro *Mastering Audio* de Bob Katz, cuya introducción va directo al área de experticia. Por otro lado, existen varios productores con sus propios canales de YouTube o cursos en línea, lo cual es más llamativo para los estudiantes de hoy que la lectura de textos, no solo por el aspecto visual y la facilidad de transmisión de conocimiento, sino por el hecho de poder escuchar ejemplos, algo que difícilmente se puede obtener de un texto.

Esencialmente, el desarrollo de la pedagogía y la producción musical apunta hacia la formación de un individuo con pensamiento crítico y sistemático en la elaboración de un producto fonográfico. Producir un tema o un disco no se hace de la misma manera siempre, pero al final deben cubrirse todas las fases: composición, arreglo, grabación, edición, mezcla, masterización y difusión.

¿Qué se debe planificar en el proceso de aprendizaje de un productor?

Un productor tiene muchos frentes de batalla, por lo cual corre el riesgo de dispersar el objetivo educativo durante su proceso pedagógico. Es por ello que la enseñanza debe ser estructurada en función del objetivo supremo que es la producción del fonograma y que, al mismo tiempo, debe cubrir los aspectos necesarios para ello: lenguaje musical, arreglos, técnicas de grabación, mezcla y masterización. Es decir, los procesos tradicionales.

Esto no quiere decir que no se puedan potenciar otras áreas como la gestión o la investigación. De hecho, un verdadero productor está permanentemente trabajando dentro del estudio de grabación, y puede que se vincule directamente con la parte administrativa de la empresa, pero no es responsable directo de aspectos de finanzas. A nivel de investigación es más difícil. Si bien ha habido productores interesados en la investigación sobre técnicas de grabación y mezcla, por lo general la fase de transmisión del conocimiento a través de un documento

académico no es precisamente una cualidad en la que los productores destaquen. En los últimos años, y debido a la presión de la academia, han aparecido musicólogos que estudian la producción musical o productores que se prestan a investigar,³ pero estas actividades son roles del académico, no del productor.

Por lo tanto, la planificación del aprendizaje es compleja. Compleja en la medida en que las distintas áreas deben ser previamente dominadas para ir incorporando de forma gradual los otros procesos. Ejemplo de ello sería el proceso de producción de una canción. El estudiante debe generar una obra musical —composición—, preparar para qué instrumentos se realizará —arreglo—, organizar los ensayos —fungiendo como director musical u coordinador— y partir de allí procesos aparentemente más técnicos como la grabación, edición y mezcla, procesos que parecen sencillos pero cuyos resultados dejan una huella indeleble que conocemos como la estética de la grabación, y que incide directamente en el resultado del fonograma.

El estudiante de producción ha debido pasar por cada proceso y como se aprecia, es menester dominarlos todos para obtener óptimos resultados. Entonces, estamos frente a un proceso de aprendizaje en el cual no hemos incluido aún conocimientos de historia ni estética del fonograma, que son indispensables para la obtención de un resultado dirigido a un público determinado.

Este último aspecto es importante porque el productor presenta unas características especiales. Primero que nada, se forma para elaborar un producto al gusto y medida de un cliente, pero al mismo tiempo, poseer un espíritu crítico en lo que respecta a la música que produce y la que producen otros, lo cual se potencia a través de muchas horas de escucha y reflexión. Un ejercicio altamente recomendable es que el alumno lleve consigo un cuaderno de campo o diario de escucha en el que vaya realizando anotaciones de los elementos audibles en una grabación. Esto irá creando en el estudiante el hábito de reflexionar y escribir sobre lo que escucha o cree escuchar. Además, si mantiene el hábito de estudio, al cabo de un tiempo podrá oír la misma grabación y tener una opinión distinta o una observación más profunda, producto de su proceso de aprendizaje.

Entonces, tomando prestado el esquema que establece Waldorf sobre el proceso de aprendizaje de un individuo, podemos decir que el novel productor pasa por tres etapas: en primera instancia, la capacidad de discernir las caracte-

³ Aportes significativos han sido dado por autores como Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Julio Arce en España, Juan Pablo González en Chile y Lisa Di Cione en Argentina, por nombrar algunos.

rísticas sónicas del fonograma y el manejo de su materia prima, que es la música.⁴ Luego, cada productor va descubriendo paulatinamente las posibilidades estéticas de los distintos géneros, así como el manejo de los aspectos técnicos y musicales de los mismos; esto es un proceso largo que requiere la orientación docente, así como la asistencia en calidad de oyente a conciertos, escucha de discos y leer mucho. Por último, debe ser capaz de planificar, ejecutar y evaluar un trabajo de producción musical propio; es decir, la producción de un disco es la muestra de la finalización del proceso de aprendizaje del productor.

Contraria a las corrientes de gratificación instantánea que se promueve en cursos de pocos días, el aprendizaje de la producción musical conlleva tiempo, dedicación y, sobre todo, un aspecto que el docente de producción debe potenciar: la curiosidad. Un productor debe ser curioso y estar dispuesto a conocer estilos musicales, procesos de grabación y mezcla de otros estilos. Para ello decide invertir tiempo en descubrir compositores, músicos, productores, técnicos, sellos discográficos, redes de distribución y espacios de circulación de las músicas, procesos de tecnologías, software, hardware y estrategias de publicidad y mercadotecnia de la música. Esto hoy es relativamente fácil accediendo a internet y conectándose a redes sociales, asistiendo a eventos o conferencias especializadas.

Acercamientos generales hacia la enseñanza

Los modelos pedagógicos dentro de la enseñanza de la producción musical varían de acuerdo a la naturaleza de la asignatura y de las destrezas a desarrollar. La orientación de las asignaturas puede ser teórica o práctica, dentro de lo musical, estético, o técnico. Al existir material que no ha sido necesariamente pensado para la pedagogía (o andragogía), la tarea del docente es más ardua aún, al tener que desarrollar metodologías y materiales que sean asimilables, pero sobre todo metódicas para los estudiantes.

La metodología en la educación de la producción es compleja por la naturaleza del material y la manera de concebir y percibir los procesos creativos. El enfoque puede dirigirse a comprender cada aspecto del sonido como usuario, sin que sea completamente de carácter técnico, o puede ser práctico o experimental, en el que el estudiante busque su propia identidad sonora. Las etapas evaluativas, analíticas y creativas, aunque superficialmente se trabajen estos procesos en etapas sucesivas, lo ideal es que ocurran simultáneamente, variando solo la profundidad a

4 Nicolás Oriol de Alarcón, *La educación artística, clave para el desarrollo de la creatividad* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001): 35-38.



Es el deber del docente sistematizar, no solo la información sino los procedimientos que los estudiantes han de seguir durante los ejercicios.

la que se llevan estas etapas. Los programas de estudio en Producción están diseñados hacia lo procedimental. El aspecto creativo suele estar relegado a la práctica individual o independiente hacia el final de la carrera y lo que eventualmente sucede es que llega un momento en el que se les otorga libertades sobre el material, y es ahí cuando se observan las expresiones faciales fruto de la ausencia de ideas. La creatividad surge del hábito de escuchar y crear, capacidades que mientras más se practiquen, más fluidas serán al momento de ejercer. Esto se puede cultivar si se lo contempla dentro de las tareas desde un inicio.

Dentro de las estrategias, el acercamiento se realiza en aprendizajes basados en proyectos grupales colaborativos o cooperativos. Uno de los aspectos personales más relevantes dentro de la carrera es el trabajo en equipo, ya que difícilmente tendrá éxito en la vida profesional si no logra integrarse y aportar dentro de un grupo, pues los proyectos suelen ser de mediana o gran envergadura.

Si bien es cierto que cada productor, ingeniero o artista tendrá su propio acercamiento al sonido, permitir que los estudiantes encuentren o desarrollen su propia metodología puede ser riesgoso o inefectivo, al menos cuando se tratan temas de fundamento. Riesgoso en cuanto pueda ser que no lleguen a conclusiones fundamentales, e inefectivo porque los lleva a dedicar un tiempo extenso de prueba y error. Elaborar este proceso ordenado puede ser el reto más importante que encara el docente en producción ya que, como se mencionó anteriormente, es esta sistematización de procedimientos la que se pretende

construir de productores que tienen práctica pero poca experiencia en procesos metodológicos, sistemáticos y pedagógicos, los cuales requieren gran reflexión y esfuerzo. El estudiante, y en especial esta generación que hace sentir su rebeldía, romperá los esquemas impuestos, luego los evaluará y decidirá si los adopta o no. Esto es preferible a que no se le haya mostrado ningún tipo de esquema, sistematización o práctica.

En un aprendizaje basado en proyectos y dentro de la dinámica de grupo, se les puede otorgar la autonomía en la asignación de roles y en las tareas específicas a repartir. Este acercamiento es más flexible en cuanto a las dinámicas de los estudiantes y es recomendable en tareas creativas donde los roles no están definidos.

La utilización de proyectos a lo largo de la carrera es beneficioso, aunque puedan existir fricciones dentro de los grupos en la manera en que se construya el trabajo, la organización y coordinación con el equipo. Unas asignaturas más que otras estarán basadas en proyectos asignados o autónomos. El aprendizaje sucede en la integración de los conocimientos y en la resolución de problemas dependiendo de la asignatura. La ventaja de esta aproximación es la práctica en sí que deben llevar los estudiantes y, a medida que avanzan en su malla curricular, se logra integrar los conocimientos adquiridos en semestres anteriores. En los proyectos que deben desembocar en productos musicales se ha establecido cierta potestad en el estudiante de desarrollar su propio acercamiento hacia el sonido, especialmente en los procesos de mezcla, siendo esta una de las materias que presenta mayor complejidad debido a la cantidad de variables que participan dentro de una mezcla. Dados los parámetros de volumen, panorámica, efectos y *plugins*, el punto de partida no está escrito en piedra. Si el docente ha de demostrar o aislar cada variable, significaría preparar ejercicios específicos, lo cual es efectivo para demostrar algunos conceptos como el balance y la panorámica. La compresión presenta una complejidad adicional pues los parámetros influyen, no solo en la dinámica de cada canal, sino en su característica sonora. Lo mismo ocurre con otros efectos de tiempo como lo son el *delay* y sus derivados. Por lo tanto, es aconsejable una mezcla en un primer plano para entender cada parámetro. En segundo plano, una vez que el estudiante tiene claros los objetivos básicos de una mezcla con respecto a niveles aceptables para alcanzar un balance que dé lugar a la inteligibilidad, hay que proceder a otros niveles más avanzados donde la creatividad adquiere un rol destacado. Aparte de la grabación, se le permite sumar instrumentos y texturas, editar, cambiar el orden de la forma, o usar diversos efectos, todo ello con el objetivo de incentivar la manipulación mediante prueba y error.

En los semestres finales se consideran los fonogramas como proyectos individuales, aunque esta práctica puede inculcarse de manera grupal desde el

inicio de la carrera. Aquí se solicitarán, además de los criterios técnicos, justificaciones acerca del acercamiento y tratamiento del sonido en cuanto a las metas artísticas se refiere, preparándolos para el proyecto final de titulación.

Construyendo comunidad en el aula

Los productores, al igual que muchos profesionales, se enriquecen a partir de la formación de una comunidad, por lo cual el aislamiento no es opción; de serlo, significaría reducir las posibilidades de acceder a trabajos, relacionarse con actores del medio o participar en proyectos. En el aula, el establecimiento de comunidad es un microcosmo de la profesión. Los docentes forman parte de gremios o de círculos artísticos específicos donde desembocan sus prácticas, y el aula se convierte, a medida que el estudiante adquiere conocimientos, en un lugar de discusión profesional. Al mismo tiempo, los estudiantes están ‘obligados’ a relacionarse para realizar los proyectos asignados; de otra forma no podrían completarlos. Algunas estrategias apuntan hacia la construcción de comunidades profesionales de aprendizaje⁵ donde la práctica docente se expone abiertamente, y existe una reflexión profunda acerca de su propia práctica y donde el aprendizaje es específico en cuanto a qué y a cómo se aprende, tanto desde el punto de vista de los estudiantes como de los profesores.



César Lamschtein, miembro de la AES – invitado en el CASE2019. Conferencias de Audio y Sonido Ecuador

⁵ Gabriela J. Krichesky, F. Javier Murillo Torrecilla. "Las comunidades profesionales de aprendizaje. Una estrategia de mejora para una nueva concepción de escuela". *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*. (Vol. 9 No. 1, 2011, E-ISSN: 1696-4713, Madrid España): 70.

Entonces, el establecimiento de una comunidad es determinante, y desde un inicio es importante propiciar e incentivar la relación entre estudiantes y profesores para que la comunicación fluya y puedan expresarse mutuamente con libertad. El respeto, la tolerancia y la escucha atenta son fundamentales. Para estos propósitos existen varias dinámicas que se pueden aplicar desde los primeros semestres y a nivel de carrera: presentarse en clase, realizar grupos de discusión sobre temas actuales o polémicos, trabajos grupales, o mediante publicaciones en foros en línea que son formas que incentivan la interacción, y que pueden generar diferencias de opiniones o confrontaciones. La habilidad de escuchar, aceptar la crítica, evitar tomar comentarios negativos como personales, son parte del vivir profesional del productor y con el cual debe aprender a lidiar. Si el estudiante es receptivo, con una guía adecuada podrá adaptarse y crecer emocionalmente, nutriendo su personalidad como profesional.

Las actividades extracurriculares provienen de la propia iniciativa de los estudiantes y justamente por ello son muy valiosas ya que incentivan, no solo el establecimiento de una comunidad, sino la comunión y discusión de temas pertinentes a la producción musical. Son una fuente de información de supervivencia, pues a través de ellas conocen situaciones particulares, problemas con equipos tecnológicos específicos, trucos o mañas del estudio, entre tantas cosas del oficio. Los capítulos estudiantiles⁶ permiten la expresión de la inercia estudiantil y se convierten en tierra fértil para estos encuentros, los cuales se pueden producir de manera informal o como sesiones de escucha, talleres, paneles, etc., que no están limitados al aula, sino que logran integrar a estudiantes de diferentes niveles, a docentes y a profesionales. Estos espacios también ofrecen una oportunidad para que los estudiantes salgan de su zona de confort, que logren presentarse a sí mismos, hablar de temas con otros profesionales o realizar preguntas.

Técnicas y estrategias

Al reflexionar acerca de las técnicas y estrategias para el aprendizaje de la producción, suelen surgir temas que se ubican dentro de otras áreas como lo son la composición y la tecnología en audio. Es necesario tener siempre en cuenta lo que diferencia una carrera de producción musical de una carrera en composición

⁶ La Audio Engineering Society (AES, por sus siglas en inglés) es una de las pocas organizaciones mundiales dedicadas al estudio del audio, la cual ofrece la opción para las instituciones de agregar un capítulo (sección) estudiantil, con una serie de actividades asociadas con la misión de promover la práctica profesional en el audio.

o en ingeniería de sonido. La producción musical se materializa al generar una idea, concepto u objetivo artístico al cual aspira, y de las cuales las subsecuentes decisiones contribuyen al logro de dicho objetivo finalizando en un producto. Aquellas decisiones afectan ambos lados, tanto los procesos de producción como los de composición. En este sentido, las estrategias se orientan hacia el desarrollo de criterios para este fin.

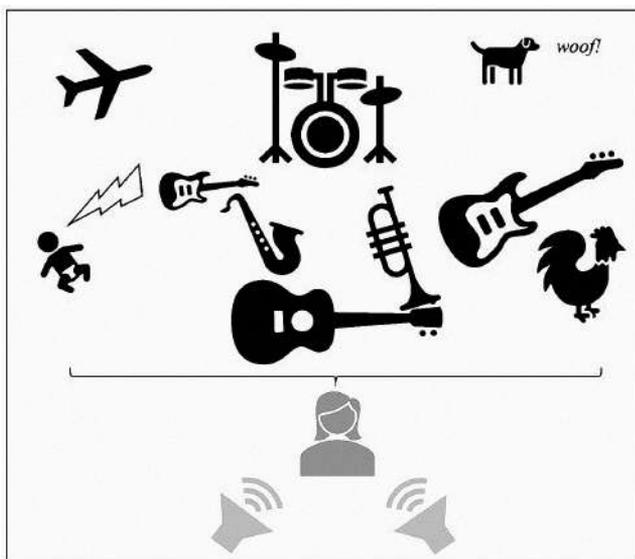
El estudio de casos es una estrategia que se utiliza directa o indirectamente en la mayoría de asignaturas, que se manifiesta en el estudio y análisis de un artista, agrupación o álbum a través de diferentes parámetros, los cuales incluyen los contextos sociales de dichas agrupaciones, sus condiciones musicales y sonoras, identitarias o temáticas, con el fin de comprender la cadena de sucesos y de decisiones que se muestran en el fonograma. El estudio de casos construye en el estudiante un universo de posibilidades, porque a través del análisis de hechos previos puede trazar diversos caminos a seguir.

El aprendizaje basado en proyectos es una estrategia necesaria dentro de la educación por su carácter integrador, y se convierte en uno de los ejes fundamentales en el aprendizaje de la producción musical. El proyecto puede generarse a partir de propuestas de agrupaciones musicales, artistas, o compositores, trazando objetivos artísticos específicos para su posterior desarrollo. El docente actúa a manera de tutor, guiando a los estudiantes a través de las distintas etapas. Aquí el docente prepara los roles específicos que los estudiantes deberán desempeñar, pequeños conversatorios donde los estudiantes participen activamente y aporten ideas sobre las diferentes expresiones que puede llegar a alcanzar el proyecto. La evaluación debe ser paulatina en estas actividades, para asegurar que todos los estudiantes se encuentren involucrados desde un principio. También realizará demostraciones en las etapas iniciales en cuanto al ámbito tecnológico, lo cual aplica en el aprendizaje de técnicas de microfonía y procesos de señal dentro de la mezcla, recordando que un productor debe conocer estas herramientas para contribuir de forma creativa al proyecto.

Todas estas actividades se realizan con la finalidad de que el estudiante, más allá de comprender el flujo del trabajo, empiece a crear un portafolio con sus propias producciones. Idealmente, al final del programa de pregrado habrá trabajado y finalizado un mínimo de tres producciones. Estas actividades se complementan y finalizan con una exposición y debate de los productos, donde estudiantes y docentes escuchan las producciones y se someten a los diferentes puntos de vista, criterios, críticas y sugerencias de los presentes.

El desarrollo del oído

Dentro de las habilidades a desarrollar, el oído ocupa un lugar prioritario para obtener un sentido estético de la producción y, desde allí, tomar decisiones en medio de un vasto océano de posibilidades. Son estos aspectos los que lo ayudarán en su vida profesional como visionario de proyectos que estuviera a cargo, y a destacar dentro de su campo a través de la contribución artística y logística de los mismos.



Ejercicio mental de escucha sobre posicionamiento y dimensionamiento de las fuentes sonoras

El desarrollo del oído es primordial para cualquier productor. Aquello se realiza a través de escuchas guiadas, incluyendo la escucha crítica, donde se debe diseccionar cada aspecto del sonido y de la música inclusive. El desarrollo del oído técnico y estético vendrá por la exposición y el análisis de material musical y sonoro de manera progresiva, pero extensa y detallada. Las habilidades analíticas no son necesariamente intuitivas y deben desarrollarse desde el inicio de la carrera. Tener un hábito de escucha es importante porque las producciones musicales presentan diferentes niveles de complejidad musical, sónica, estructural, técnica y estética, que el productor debe estar en capacidad de identificar para aplicar,

posteriormente, este conjunto de posibilidades como material referencial en su trabajo. Por esta razón, el estudiante debe poseer referencias de todo tipo de música y, si desea especializarse en algún género, puede concentrarse luego en dicha área. Para llegar a este objetivo, el estudiante ha de realizar variados tipos de análisis a medida que progresa el semestre, desde un análisis general hacia otros más complejos y detallados, de tal forma que sus procesos mentales sean cada vez más específicos y se realicen de forma rápida y precisa.

Esta escucha debe ocurrir en condiciones profesionales que garanticen una reproducción fiel al sonido en estudio. Ahora bien, el uso de audífonos y la escucha *subpar*⁷ es un problema actual en la mayoría de estudiantes que representa un reto no despreciable. El docente deberá convencer a los estudiantes de la importancia de realizar una escucha en un ambiente adecuado y de la importancia de iniciar el proceso de despertar del oído. Esto puede ser realizado de diversas formas: en clase, a través de cuestionarios evaluativos enfocados en aspectos particulares dentro del marco de cada asignatura, o mediante situaciones más interactivas a modo de discusión. El análisis deja al descubierto una serie de herramientas compositivas o técnicas de las cuales disponen los productores actuales, así como de las posibilidades sonoras. Es una experiencia muy enriquecedora tanto para los estudiantes como para el docente.

Por otro lado, el pensamiento crítico debe estar presente porque existe una gran cantidad de información con la que nos encontramos a través de las preguntas de los estudiantes, quienes buscan *la* respuesta con respecto al micrófono que se debe usar, o si tal artista usó determinado equipo que sonó fantástico por lo que deberíamos salir todos a comprarlo. Tanto profesionales como estudiantes estamos sujetos a estos artificios que se utilizan a menudo por las compañías para incrementar ventas, por lo que es beneficioso inculcar una postura evaluativa y sistemática que permita evaluar el audio desde los principios que se hayan estudiado y así evitar caer en la opinión masificada. Esto se puede lograr en clase, valorizando la diversidad de opiniones, evitando la penalización para que el estudiante tenga libertad de emitir su criterio —cualquiera que este sea— a través de la experimentación.

Para instalar el hábito de la escucha hemos mencionado la utilización de un diario de campo, o diario de escucha. Desde el inicio, es posible fomentar la disciplina de la escucha, cuya dificultad pueda ir progresando paulatinamente. El siguiente esquema progresivo es un camino tentativo, donde el orden de estas u otras

7 Escucha superficial sin fines de análisis crítico, estético, técnico o musical.

especificidades dependerá del programa de estudios. A cada aspecto se le añadirá nuevos ítems a medida que progresen los aspectos musicales, sonoros y técnicos aprendidos; se pueden añadir pequeñas tareas de investigación o de opiniones.

- Nombrar los instrumentos
- Nombrar el género (si es música popular)
- Nombrar el periodo (si es música clásica)
- Dibujar en un papel cómo se escuchan los instrumentos, ubicándolos de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás
- Dibujar la dimensión que ocupa cada instrumento
- Imaginar en dónde se encuentra ubicada esta grabación (en qué espacio)
- ¿Existen variaciones en la dinámica? ¿En qué secciones?
- Cuando la escuchas, ¿dónde te encuentras? ¿Al frente de la banda, dentro de la banda, detrás de la banda, sentado en el público? ¿Bailando en un bar?
- ¿En qué tonalidad/modalidad está?
- Describe la estructura de la canción (ABAC...)
- ¿Cuál es el balance de los instrumentos? ¿Alguno destaca más o menos que otro? ¿Es variable? ¿Pudiste identificar los instrumentos rápidamente o tuviste problemas?
- ¿Cómo imaginas esta grabación? ¿Digital o analógica? ¿Qué tipo y cuántos micrófonos crees que se utilizaron para los instrumentos?
- ¿Los instrumentos se escuchan reales o alterados? ¿Qué efectos percibes y en qué instrumento?
- Describe los arreglos para cada instrumento
- ¿La grabación tiene momentos de contraste? Si los tiene, ¿cómo los logra?
- ¿Qué diferencias hay entre el coro y las estrofas? ¿Los mismos instrumentos suenan igual en ambas secciones? ¿Cómo son los arreglos para cada sección?
- En término de frecuencias, ¿se percibe un balance tonal? ¿O hay rangos de frecuencias que destacan o ausentan más que otras?
- ¿Crees que podrías escuchar este material de forma prolongada?
- ¿Existe algún aspecto de esta grabación que te captó, o te llamó la atención?
- ¿Funciona o no funciona esta producción?

- Lee un poco acerca de la banda/agrupación/artista. Comenta acerca de algún aspecto que te llamó la atención de la trayectoria de los artistas.
- Etcétera.

Aproximaciones hacia la enseñanza



Clases de grabación – Estudio de grabación. Universidad de las Artes

De la enseñanza de la grabación y programas de audio

En los programas de producción existen asignaturas que son comunes en la ingeniería y tecnología en sonido como las técnicas de grabación y uso de softwares de audio que tienen como objetivo entender la influencia de la captura del sonido y su manipulación. Comprender el trabajo que se realiza con el micrófono como instrumento fundamental le da competencias similares al de un técnico de sonido. En la enseñanza de la grabación en producción se contempla, no solamente la captura ‘fidel’ del sonido, sino la experimentación y la capacidad de concebir diferentes sonidos, así como otras posibles capturas. De lo contrario, el acercamiento al sonido pierde flexibilidad, los estudiantes se vuelven rígidos en sus procedimientos. Es una queja que algunos productores tienen de sus asistentes, que no logran concebir otras sonoridades, o se les dificulta salir de la rutina al solicitar la ubicación de un micrófono fuera de lo ‘habitual’, o utilizar un micrófono que ‘no es para...’. Esta actitud tiene una repercusión limitante

dentro de la creación. Es la tarea del docente evitar actividades que desemboken en patrones rígidos para que los estudiantes tengan la libertad de colocar micrófonos, procesos o cualquier equipamiento sin prejuicios. Una forma para ponerlo en práctica es definir criterios sonoros a los cuales deben aspirar utilizando el oído. De esta manera, la técnica de grabación estará al servicio de las metas sonoras.

El uso del programa de audio⁸ es inevitable en la actualidad. En Ecuador, los sistemas análogos de grabación son escasos por la disponibilidad de estos equipos dentro del mercado. En su gran mayoría, el registro sonoro se realiza digitalmente a través de programas de audio. Algunas carreras ofrecen cursos en programas de audio que se concretan en asignaturas que ofrecen certificaciones, las cuales ayudan a potenciar las hojas de vida de los estudiantes.

Quien posee conocimientos de los diversos programas puede comprender las capacidades que ofrecen dependiendo de las necesidades dentro de la cadena de producción. Existen programas orientados hacia la composición y los arreglos, otros son de carácter performático, algunos están dedicados a la edición, mezcla, y otros, tienen especialidad dentro de los procesos de *mastering*. Existe una minoría muy importante que involucra la programación en texto, o a través de objetos para otro tipo de estética o de interacción. Pretender dominar todos estos programas en cuatro años de estudio sería lo ideal pero no es pragmático. Existen carreras que no dedican ninguna asignatura en el pensum sobre el aprendizaje de programas particulares. Sin embargo, un poco de instrucción inicial es recomendable para comprender las operaciones más simples y entender los procesos a nivel digital, conjuntamente con el aprendizaje de MIDI que tendrá aplicación en las producciones y que son comunes en todos estos programas. La flexibilidad y la capacidad de aprender son habilidades que cualquier profesional tiene que enfrentar. Un reto frecuente es el de trabajar en distintos ambientes digitales de trabajo, o adaptarse al programa que su bolsillo pueda comprar. La habilidad de aprendizaje puede realizarse de distintas formas: a través de módulos donde el estudiante realiza tareas en distintos programas, o en donde un programa de audio se aprende de forma exhaustiva e intenta llevar los mismos principios hacia otros programas. Un curso introductorio podrá otorgarle una visión general del modo de trabajar de estos programas pero, posteriormente, la especialización, aunque es necesaria, puede ser opcional dependiendo de los intereses del estudiante o del diseño curricular.

⁸ También conocido como DAW (Digital Audio Workstation).

La relevancia del aprendizaje de este recurso dentro de la producción musical estriba en comprender su funcionamiento para llevarlo a otro nivel. A diferencia de un técnico, no es el objetivo entender los detalles o volverse un operador de programa. Si bien es cierto que estos conocimientos son deseables dentro de la carrera y que ampliarán las oportunidades laborales, el trabajo del productor —como integrador y como catalizador creativo— es visualizar las posibilidades y la manera de implementarlas para generar un producto que esté al servicio de sus objetivos, sea para la música, el arte, a partir de un concepto, o que posea un atractivo para el público. Por esto, dentro de los objetivos de la enseñanza-aprendizaje está, no solo la utilización y el entendimiento de estas herramientas, sino los objetivos creativos y la utilización de esta herramienta de modos que puedan ser no convencionales.

Otras variables que suelen considerarse en la oferta de los cursos de software es el acceso que tienen los estudiantes a dichos programas. En países en vías de desarrollo es poco probable que los estudiantes tengan tarjetas de crédito para pagar suscripciones, que es el nuevo modelo de distribución, o peor aún, adquirir el programa. Los descuentos educativos posiblemente funcionen en países desarrollados, pero actualmente es complicado incluso adquirir los USB habilitados para contener licencias, los cuales se adquieren por otras vías, sea por encargos o en viajes al exterior. Hoy existen programas por debajo de cien dólares con licencias que se manejan por internet y que, al momento de decidir la compra del software, se han viabilizado por estas condiciones. Uno de los argumentos es que no hay mejor software que el que el estudiante pueda usar. Si no puede tener el software en su computadora, la práctica se ve limitada o reducida a accesos a laboratorios o al estudio de grabación, lugares que mantienen una agenda generalmente ocupada.

De la enseñanza de las materias de música

Las materias musicales son las más cuestionadas o las más ambiguas dentro de un programa de estudios, pero también son las de mayor trascendencia. En las carreras de ingeniería de sonido y audio se incluyen pocas asignaturas de fundamento musical, mientras que en carreras de tecnología en música y producción musical siguen un currículo similar al de una licenciatura en Música. En una carrera de producción musical, un nivel de conocimiento musical avanzado otorga flexibilidad, en especial si ha de buscar trabajo en lugares que necesite habilidades composicionales junto con su conocimiento técnico-artístico.

En cuanto a la música en sí, existen habilidades esenciales como las de leer y escribir en notación musical, solfear y tomar dictados de líneas melódicas con sus acordes,⁹ y ser capaz de transcribirlo en papel. En la música popular y en algunos géneros es posible prescindir de partituras, pero desconocer el lenguaje musical pone al productor en desventaja ya que su capacidad propositiva y de análisis se reducen. Para sistemas musicales particulares de alguna región o etnia, el sistema occidental de notación no aplica, por lo cual, el productor deberá estudiar el caso particular. Pero volvamos al sistema tonal sobre el cual se basa la mayoría de la música actual. En cualquier caso, si hemos de juzgar entre la habilidad de entonar y la destreza rítmica, el nivel de lectura rítmica debe ser superior para un productor. Existen múltiples métodos para desarrollarla. En programas de estudio que acepten estudiantes sin antecedente musical, el desarrollo del pulso interno es uno de los primeros retos. Esta sensación del ritmo es crucial en aquellos que producen material en notación que permite seguir visualmente una partitura, o realizar maquetas en MIDI siguiendo un metrónomo. La habilidad de cantar y entonar es deseable y necesaria. Los estudiantes que tengan formación previa no tendrán problema en esta área, pero para los adultos puede ser un foco de frustración por lo que necesitarán práctica disciplinada y paciencia.

Luego de haber superado los rudimentos musicales entra el aprendizaje del lenguaje armónico. Hay varios acercamientos, como lo son el aprendizaje de la conducción de voces, característico de la música renacentista y barroca junto con el contrapunto, con la aparición posterior de la armonía del jazz en el siglo XX, cuyos acordes y sonoridades son más complejas, acompañado de métodos de análisis para cada escenario. Algunas escogerán la enseñanza tradicional que acompañan las carreras de pregrado en música, donde tanto la conducción de voces como el contrapunto es tratado extensamente; pero para acercar al estudiante al mundo actual, el pensum debe considerar adaptaciones en las que esté no solo la música académica *per se*, sino el estudio de la música popular, el jazz, el rock u otras manifestaciones contemporáneas. Si bien la armonía funcional no es universal para todos los estilos y géneros, podrá darle un sentido o estructura inicial al lenguaje armónico. El estudiante puede empezar con transcripciones diferentes de materiales o canciones de su interés, realizando un posterior análisis armónico. Al final, es definitivo que debe dominar la lectura del cifrado. El acompañamiento del teclado o de la guitarra como instrumento complementario le dará el contexto musical sonoro con la oportunidad de

9 Coloquialmente "sacar por oído".

escuchar las armonizaciones o ejercicios. La *auralización* de las progresiones armónicas el día de hoy puede ser incluso modernizada a través de la utilización de programas de notación musical incluyendo algunos programas de audio, cuya ventaja radica primero en el aprendizaje de la utilización de estos programas, así como en la capacidad de reproducir y escuchar lo que se ha escrito.

El aprendizaje de las formas y géneros podrá darle el carácter, la identidad y la estructura a sus creaciones. Es cierto que, cuando se habla de formas, vienen a la mente las formas rondó, sonata, fuga, etc., pero estas formas no son actuales. Deben incluirse en el pensum formas contemporáneas invocando distintos géneros, incluyendo formas regionales y locales. Aquí pueden crearse textos de análisis que incidan dentro de estas particularidades tan necesarias al momento de producir. El tema de géneros y formas también puede ser abordado desde la historia de la música o la historia de la producción musical. Estas asignaturas formativas proveen del lenguaje, del léxico que la profesión musical utiliza, y brindan el contexto de la evolución musical. Aquí mismo se incluye la escucha y la identificación de géneros y sonoridades. A medida que se realizan estudios musicológicos y de documentación acerca de los inicios de la producción y de la industria musical, la cantidad de información acerca de la historia de la producción musical será mayor, lo que conlleva a la documentación y sistematización de contenidos que desembocarán en la asignatura Historia de la producción musical. Esta asignatura incluirá nombres locales, documentación e industrias, incluyendo el descubrimiento de procedimientos, equipamiento, de producciones y de personajes que pueden haber pasado desapercibidos tanto local como regionalmente.

Teniendo como punto principal la creatividad en la música, las asignaturas más relevantes a nivel musical consisten en el aprendizaje del arreglo y la composición. La primera se centra en la instrumentación, rangos y texturas; es una de las asignaturas donde el estudiante aprende a adaptar distintas melodías a diferentes estilos, géneros o ritmos, con instrumentación variada. En la asignatura de composición elabora material original con metodologías de creación musical. El aprendizaje en estas materias se realiza a través de proyectos o tareas donde el estudiante aplica sus conocimientos adquiridos en los semestres previos. Aquí, las orientaciones dependerán específicamente de los objetivos o las especialidades que busque la carrera, que puede caer dentro de la producción musical exclusivamente, como en música para videojuegos, o para películas. El elemento creativo es fundamental. No el

hecho de crear por crear, sino una creatividad dirigida, que pueda sustentarse con criterio, será el objetivo fundamental.

El análisis de producciones pasadas otorga una guía para el análisis posterior de su propia obra. Existen parámetros variados para el análisis de una producción y es aquí donde debe descubrir los tipos de objetivos que puede tener una producción musical, hacia donde pueda dirigir sus esfuerzos creativos. Identificar objetivos —sean de carácter afectivo, comercial, o artístico— dentro de las tareas permite que el estudiante desarrolle, asocie y trabaje hacia el cumplimiento de estos objetivos, en lugar de ser aleatorios y estar limitados a simples tareas. El análisis de producciones puede ser una de las asignaturas más complejas debido a las diferentes densidades a través de las cuales puede ser analizada una producción, u obra musical. Desde los aspectos teóricos musicales, formas, lenguajes, temperamentos, texturas, hacia complejidades como lo son la identidad, el concepto, la estética, el género, hasta lo comercial, artístico o lo subjetivo. Los métodos pueden ser progresivos o enfocados. El docente escoge material previo y da apertura hacia las preferencias del estudiante para su vida profesional. Para lograr esto, el estudiante debe alcanzar un nivel de escritura suficiente para expresar sus ideas con coherencia, criterio y obtener un nivel de análisis desde el punto de vista sonoro, un grado de reflexión que le permita disecionar cada aspecto, estrato o nivel. Estas reflexiones contribuyen, en su momento, a la creación de producciones con objetivos y metas artísticas concretas.

De la enseñanza de un instrumento y de ensamble

El estudio del instrumento varía de acuerdo a la orientación del programa de estudios. Puede existir como instrumento complementario, un aprendizaje de pocos semestres, o por completo a lo largo de la carrera. El estudio de un instrumento deja al descubierto el lenguaje musical, junto con sus dificultades técnicas y artísticas. Si se ha de analizar la relación estudiante-maestro, donde el estudiante recibe instrucciones diversas acerca de la obra, en términos interpretativos, técnicos, o estilísticos, es este exactamente el rol del productor en un micronivel. En este contexto, el maestro tiene una visión que apenas el estudiante empieza a desarrollar y que al final el estudiante refleja. No solo eso, la interacción estudiante-maestro otorga habilidades comunicativas entre músicos, lo cual necesita y que se puede concebir como una guía o un modelo. Esto ocurre en mayor medida en las clases de ensambles grupales,

donde los retos son mayores. El estudiante se beneficia al atravesar por ambas experiencias ya que, como productor musical, trabajará de forma individual y colectiva, estará al frente de uno o varios músicos. Entonces, tendrá en su equipaje la experiencia de haber formado parte de estos roles y la capacidad de entender la naturaleza y complejidad de estas relaciones.

La instrucción individual —si tiene el privilegio de recibirla— en los primeros semestres pueden enfocarse al estudio de las bases técnicas y en los semestres posteriores, al estudio de géneros actuales, contemporáneos, nacionales, incluyendo la improvisación. Esta educación, que no es tradicional, tiene como objetivo otorgarle una visión de la artesanía del instrumento y de sus posibilidades. Si el estudiante tiene suficiente habilidad y dedicación, puede desarrollar competencias como intérprete de estudio, pero si este es su interés, una carrera en interpretación musical especializada en géneros populares sería más pertinente.

En cuanto al instrumento complementario, se presentan como posibilidades la guitarra o el teclado, instrumentos armónicos fundamentales para la creación de canciones y maquetas, en especial el teclado. La mayoría de software de audio y de notación musical utilizan el teclado (con las notas del piano) para el ingreso de las notas musicales. Existen otros cursos complementarios, como lo son el aprendizaje de técnicas de los instrumentos de las diversas familias, así como técnicas de dirección orquestal. Si el programa de producción está orientado a la música académica, con estas asignaturas complementarias obtendrá competencias excelentes con respecto a la composición, dirección y revisión de partituras.

De la enseñanza de la acústica y las matemáticas

El estudiante debe comprender el comportamiento de las ondas sonoras, cómo se producen, su percepción, y su interacción con el ambiente que los rodea; por ello, la acústica es una asignatura fundamental. Dentro de la enseñanza, aunque existe un marco teórico y matemático extenso, estas asignaturas se desarrollan basadas en proyectos aplicativos o exploratorios. En ciertos programas se contempla la acústica de instrumentos musicales —especialmente en las formas como un instrumento emite y proyecta el sonido—, cuyos proyectos culminan en el análisis detallado acústico o en el desarrollo de nuevos instrumentos, lo cual puede ser muy entretenido e interesante tanto para los estudiantes como para el docente.

En las ingenierías en sonido y acústica, el currículo es más analítico y propositivo ya que se estudian y generan modelos estadísticos o matemáticos de materiales, difusores, paneles, y adecuaciones arquitectónicas completas. Dentro de la producción musical no es el objetivo que un estudiante realice diseños acústicos, pero sí que comprenda cómo su entorno afecta la percepción y reproducción del sonido. Hoy en día existen propuestas con distintos medios de reproducción y montaje, utilizando otros niveles de creatividad, con montajes más complejos. Es aquí donde su conocimiento en acústica puede anticipar problemas y soluciones, u otras formas creativas de manipular en el sonido que pueden surgir a partir de la interacción del sonido con el recinto dentro de su marco profesional.



Taller de construcción de cables

La especialidad en mediciones y predicción del comportamiento de un sistema de sonido, por ejemplo, que es un tema muy popular y de interés dentro de la comunidad del sonido en vivo, puede ofrecerse como asignatura optativa o como parte del currículo si la orientación del productor musical en dicha carrera está dirigida hacia el espectáculo. Para esto es imprescindible que la institución cuente con los equipos de amplificación, al menos una sala y un espacio al aire libre para que el estudiante pueda realizar sus prácticas. Es posible llevar estas clases dentro del marco teórico, pero no es posible comprender completamente la repercusión de las mediciones, predicciones y el resultado actual sin la práctica y sin los espacios.

Los conocimientos de física y matemáticas se asumen previos a estas asignaturas. De otra forma, y en su defecto, el programa de estudios deberá contemplar su enseñanza. El aprendizaje será mucho más eficiente si los conocimientos pueden aplicarse dentro del campo del sonido directamente con ejemplos y ejercicios relacionados. Es más, si a nivel de bachillerato se asociaran las funciones algebraicas, trigonométricas, o los logaritmos con sus correspondientes áreas dentro del sonido, tendría un sentido específico y aplicado que el estudiante podría asociar con la vida real, en lugar de remontarlas a simples operaciones matemáticas. La lectura e interpretación de gráficos es una habilidad que se asume, la cual es necesaria para comprender diversos comportamientos de equipos o espacios que se ilustran visualmente. Esto significa que el aprendizaje matemático debe ser significativo, no puede ocurrir de forma aislada como procesos sin vínculo alguno. Posiblemente el concepto más complejo dentro de la enseñanza sea la transformación de Fourier, ya que para comprenderlo se necesita del conocimiento de la integral. En la ingeniería es indispensable porque desde allí se derivan una serie de aplicaciones, pero en la producción musical lo que sí es necesario mínimamente es comprender el significado detrás de la transformación y sus aplicaciones debido a las herramientas que se derivan de este proceso.

En la enseñanza de habilidades de comunicación y habilidades de liderazgo

Las habilidades comunicativas y de liderazgo son esenciales para el productor musical, pero muy pocos programas las fomentan dentro del estudio y de la música en general. Comunicar y escuchar son capacidades que facilitan la gestión del productor. En el aula, estas habilidades pueden desarrollarse a través de proyectos grupales y juego de roles. En la asignación de proyectos, durante los primeros semestres es conveniente que estos sean formulados de tal forma que cada estudiante tenga claro su rol en una distribución equitativa de las tareas que corresponde a cada cual. Hacia los semestres finales, los estudiantes pueden empezar a decidir por sí mismos sus funciones dentro del equipo.

Los ejercicios de producción se benefician de ser grupales cuando se realizan bajo el juego de roles. Cada estudiante asumirá un rol —sea de productor, asistente, sonidista, etc.— y en este ejercicio estará obligado a comunicarse. El

docente cumple su labor monitoreando estas interacciones ya que es frecuente encontrarse con estudiantes poco comunicativos, que no saben dar claras directrices, hasta escenarios más complejos en los que prevalecen actitudes egocéntricas o quizás se aplauda la falta de respeto o de diplomacia. Aquí el rol del docente es indispensable para equilibrar estas situaciones y asegurarse que las sesiones de trabajo fluyan.

De la misma manera, los estudiantes deben desarrollar formas de comunicar sus observaciones acerca del sonido. En los primeros semestres, se puede incentivar la comunicación a través de ejercicios orientados hacia la descripción, evaluación y reflexión de la música y del sonido. El docente generará estos espacios junto con ejercicios para hablar acerca de las producciones y corregir las fallas recurrentes de los estudiantes. De esta forma, se asegura que los productores puedan articular observaciones técnicas que serán comprendidas por técnicos u otros productores. Una idea muy motivadora es generar un pequeño club donde los estudiantes se puedan reunir a una determinada hora para escuchar música, comer pizza, y hablar acerca de las producciones.

La comunicación con los músicos constituye otro reto para los estudiantes, pues los músicos no dominan el lenguaje técnico y requieren otro tipo de nivel comunicativo, uno que denote control sobre la situación, que propicie un ambiente de tolerancia y respeto para que los músicos se sientan en confianza y estén dispuestos a acceder a las sugerencias o peticiones que se consideren necesarias. En estas interacciones, los estudiantes se ven confrontados con negativas de los músicos, con sus egos, con peticiones que pueden ser perjudiciales o irracionales desde el punto de vista técnico o artístico. Si añadimos que en muchos casos se encuentran con músicos autodidactas, deben ser capaces de evaluar la situación, explicar un concepto de varias formas, y decidir si deben negociar o proponer estrategias alternas. A falta de una asignatura específica, esta capacidad se desarrolla desde las vivencias por lo que se recomienda la práctica más allá del aula. Incentivar un liderazgo no autoritativo sino integrador, en el que los involucrados busquen un mismo fin y que el productor asegure que todos reman hacia el mismo destino, es una de las claves. Dentro del ejercicio, en especial en donde los estudiantes realizan producciones enteras de forma grupal, se evidenciará quiénes tienen mayor afinidad a roles de responsabilidad. Es normal encontrar estudiantes tímidos o inseguros, pero es la práctica y el acompañamiento lo que los ayudarán a desarrollarse dentro de estos roles.

El impulso hacia la creatividad

A simple vista, el desarrollo curricular está orientado hacia el conocimiento profundo de lo que abarca la música, la tecnología y las artes sonoras en general; son pocas las materias que incentivan la creatividad, motor primordial si se pretende generar contenido original. Entonces, la pregunta obvia pero del todo ignorada es: ¿dónde está la creatividad en los currículos de estudio? La creatividad, como todas las habilidades, se desarrolla con la práctica. Relegar el desarrollo creativo al final de la licenciatura pareciera ir en contra de la intuición, cuando parte de los objetivos de la carrera es generar contenido original. Algunos aseveran que «hay que conocer las reglas primero antes de romperlas». Sin embargo, no se puede asumir que la creatividad siempre se traduce en una transgresión de las normas o reglas; al contrario, la creatividad proviene frecuentemente de la manipulación, combinación, experimentación de las bases teóricas para obtener otros resultados.



Segunda edición del mMAT – Minga multimedia de arte y tecnología

Las direcciones hacia la exploración de la creatividad pueden manifestarse de diferentes formas. Una de ellas es la restricción de elementos que se puedan utilizar. Recordamos un proyecto de titulación de un estudiante: la obra tenía más de una decena de instrumentos, todos tocaban acordes y no se lograba distinguir individualmente ninguno de ellos ni tenían un rol específico. Esto ocurre cuando

los estudiantes tienen muchos elementos a su disposición, pero ningún criterio. Aunque la libertad es fundamental para dar espacio de creación al alumno, deben asignarse tareas restrictivas, ya que desde la limitación se invita a mirar una situación desde distintos ángulos.

En talleres de creatividad se llevan a cabo ejercicios y dinámicas que ayudan a descarrilar el pensamiento hacia otras formas. Pueden hacerse ejercicios disparatados, como realizar narrativas sin utilizar un acorde en específico, o determinada nota musical, o generar letras que contengan ciertas sílabas, o grabar un ensamble solo con micrófonos dinámicos, o una canción sin instrumentos armónicos. También se pueden proponer sonorizaciones de películas o audiovisuales ya existentes hacia un discurso emotivo, atmosférico o narrativo. Entonces, la creatividad surgirá al presentarse un problema específico cuya solución está más allá de lo cotidiano.

Acerca de la enseñanza de la mezcla y la producción musical

La etapa en donde las grabaciones comienzan a tomar una forma más definida y sofisticada se produce en el proceso de mezcla. Aquí, una visión general, progresiva e histórica del desarrollo de los procesos de señal analógicos ayuda a entender la evolución de sonoridades y las que aún persisten. Este recuento histórico pone en contexto las tecnologías de antaño, y al mismo tiempo ayuda a comprender las razones por las cuales la tecnología se ha inclinado a emular digitalmente dichos procesos.

En el ejercicio de la mezcla, el acercamiento se realiza a través del estudio de diferentes casos, ya que la estética de cada género determina el uso de las herramientas a disposición. Nuevamente, la utilización de la referencia resulta didáctica para direccionar inicialmente el proceso de esculpido sonoro. Una de las formas de introducir lentamente el proceso de mezcla puede realizarse a través de la música instrumental o clásica, donde el balance instrumental es primordial. De este modo, los estudiantes aprenden lo que significa el balance tanto instrumental como espacial, y la importancia de la automatización. Luego, es posible proceder hacia la mezcla de géneros instrumentales más contemporáneos, migrando hacia el jazz, para luego incursionar en géneros donde los procesos de señal se vuelven indispensables, como en el rock y la música popular.

Especialmente en los géneros contemporáneos, podemos escoger entre recrear una mezcla con una estética determinada en la que se sugiere una va-

riedad de referencias, o una mezcla propositiva donde el productor, además de proponer una estética sonora, juega con los elementos presentes en la mezcla, añadiendo, quitando, duplicando, extendiendo, borrando, manipulando instrumentaciones, procesamientos, o secciones de la canción, pudiendo crear sonoridades que se alejan del material original con el objeto de mantener al oyente anclado. Es aquí donde la guerra en contra del aburrimiento sucede, algo que debe tener en cuenta si no desea que el público cambie de estación, o de pista.

En las mallas curriculares, la asignatura de producción musical —que tiene poca carga teórica— es la más importante dentro del pensum académico, pues los semestres previos cumplieron el propósito de preparar a los estudiantes en aspectos técnicos de equipamiento, significados técnicos, musicales o artísticos. Desde esta perspectiva, el valor de la asignatura de producción musical es la integración de todos estos elementos dentro una práctica que se asemeja hacia el quehacer profesional.

La clase funciona como modelo demostrativo de una jornada o sesión de producción. Se convoca a músicos para revisar arreglos, luego se procede a la grabación y mezcla donde el docente es efectivamente el productor de los músicos o de la agrupación. De esta forma, los estudiantes adquieren un modelo a seguir de los tantos posibles. Una experiencia educativa significativa es la realización de producciones con invitados o productores, tipo clase maestra. La finalidad de estas clases es ofrecer posibilidades del manejo artístico, técnico y humano en la producción.

Dentro de las tareas se suele asignar un *sound-alike*, es decir, recrear una producción ya existente lo más cercano al original. Los procesos que se generan se asemejan a la ingeniería inversa; esto es, al tener un producto cuyo origen se desconoce, se intenta trabajar a la inversa para generar aquel resultado. La escucha crítica es el principal método para diseccionar, estimar los efectos y procesos de señal utilizados. Estos ejercicios son muy didácticos pues descubren técnicas y procesos creativos astutos e inteligentes de diferente índole en la mezcla, en la selección de instrumentos y en la instrumentación de los arreglos para las diferentes secciones o en la interpretación.

La asignación de tareas funciona a partir de proyectos grupales a los que se asignan pocas directrices, solo aquellas que conciernen a la entrega del producto final. Esto se realiza con el objetivo de que los estudiantes tomen la iniciativa en la asignación de roles, tareas individuales y los tiempos para cumplir las distintas etapas del proyecto. En esta fase, el estudiante ha de ser capaz de

planificar las actividades y demostrar capacidades para el manejo del talento, así como el uso de su liderazgo para la culminación ordenada de su proyecto.

Posteriormente, al proceder a la mezcla, más allá de lograr un balance entre instrumentos, debe haber desarrollado una sensibilidad hacia las necesidades de la música en sí y las propuestas hacia estas necesidades. A veces no hacer nada puede ser la mejor propuesta; en otras ocasiones, la música se puede beneficiar de un *delay*, un cambio de color o textura en algún puente, una dinámica que pueda exagerarse o tal vez apagar canales en cierto momento. Es parte de comprenderse con la producción que no es un proceso mecánico en lo absoluto.¹⁰

El tipo de producciones que realice en esta última etapa dependerá del enfoque del programa de estudios que puede cubrir, desde *spots* para radio, *podcasts*, hasta un EP o LP. En carreras que tienen un enfoque centrado en la música es común la asignación de la producción de uno o más discos musicales como proyecto final, con el fin de generar contenidos con metas específicas, bien sean de carácter conceptual, sónico, narrativo, emocional o académico.

La referencia como herramienta de enseñanza

Dentro de la práctica, se ha incluido la utilización de referencias musicales como parte indispensable de los ejercicios de grabación y mezcla. Una referencia es aquella producción musical que posee características particulares que la destacan a nivel histórico, técnico, artístico o conceptual en relación a otras producciones. Estas referencias pueden establecer características estéticas para los géneros, o presentar sonidos particulares que constituyen luego la paleta de posibilidades conocidas sonoras a partir de la cual podrían construirse otras. Hay varios aspectos que podemos observar dentro de las referencias: cualidad de instrumentos, textura, espacio, ubicación, procesos, balance, mezcla creativa, forma, arreglos, interpretación, historia, géneros y subgéneros musicales.

Ahora bien, es complicado establecer referencias universales. A pesar de que existen especificidades técnicas de una producción, la referencia tiene el significado, empatía y gusto estético de quien la escoge. En este sentido, las referencias se construyen. Cada productor tiene una lista de referencias, las personales, las de sus proyectos y la de los clientes. En la práctica, los referentes son relativos al sujeto y se constituyen en una lista de discos o canciones que dependerá de su época de infancia o juventud, de la exposición al contenido, de su entorno, de la

¹⁰ Darío Peñaloza, correo electrónico a los autores [2 de enero del 2020].

experiencia en su trabajo artístico, entre otros. Las referencias generales ocurren al describir líneas temporales, como periodos históricos basados en la tecnología o el desarrollo de instrumentos, en la aparición y subsecuente desarrollo de géneros y subgéneros. Luego, cada persona tendrá sus propios antecedentes y referencias que contribuirán al estilo individual de producción.

Para los fines pedagógicos es recomendable establecer una referencia como punto de partida, pues su aplicación resulta útil en los ejercicios de preproducción y de mezcla. Cuando los estudiantes no tienen alguna pista que los provea de una meta sonora del resultado, del cómo pudiera sonar o qué aspectos pueden observar en otras referencias que pueden aplicar en su producción, gastan horas de maniobras con el sinnúmero de *plugins* que tienen a su disposición sin llegar a un resultado satisfactorio, o pasan por un proceso de preproducción incompleto, generando discos sin cohesión o inconsistentes en su identidad.

El docente puede proveer inicialmente estas referencias, sobre todo aquellas que tienen relevancia histórica o local. Luego, se plantea al estudiante la actividad de elaborar su propia lista de referencias. Esto presupone haber realizado una amplia escucha de música en diversas épocas, periodos y regiones. Hoy en día, debido a la industrialización de la música, la desaparición de varias disqueras y el control del mercado en manos de pocas, se evidencia una similitud sonora entre artistas. Será deber de los futuros productores musicales resucitar y celebrar las diferentes texturas y posibilidades musicales y sonoras que tanta falta hacen.

El contexto y la historia de la producción musical

La documentación de la historia de la producción musical, precisamente de la práctica profesional, es muy escasa. Existen récords de la tecnología utilizada y su evolución conjuntamente con su aplicación que provee indicios de lo que era o no factible en determinado momento. Su observación es importante en la manera en que influyen las herramientas en la realización del producto. En Latinoamérica existe una corriente musicológica que intenta perseguir las pistas de productores notables dentro del continente. El problema de los productos es que, si no salen al mercado y no alcanzan visibilidad a través de algún medio impreso, caen fuera del récord, a menos que existan catálogos o preservación de cintas. Aquellos países en donde existe consciencia del patrimonio histórico — como Estados Unidos o España— conservan en algunos museos herramientas

analógicas, como las grabadoras de cilindros de cera; asimismo, cintas *master* en lugares aclimatados para evitar su deterioro.

No tenemos registros suficientes acerca de lanzamientos y documentación de las disqueras que desaparecieron el siglo pasado. Hasta el momento se asume que los materiales artísticos asociados a empresas que no lograron sobrevivir el cambio digital se han perdido y con ellos una parte de la historia que difícilmente podremos recuperar. Por otro lado, existen los récords hemerográficos y discográficos de las producciones. Desde diferentes puntos de vista de carácter regional es interesante realizar el análisis particular de estas producciones, sus contenidos, así como las historias de artistas o agrupaciones y los factores de la industria que ayudaron en su ascenso o descenso. Aun cuando existe poco registro de la práctica profesional de los productores de aquella época, al menos quedan las producciones, los géneros que marcaron hitos y que fueron influyentes en diferentes etapas de la historia.

Para bien o para mal, el productor no puede ignorar su actualidad ni los géneros y gustos del público, pues de aquello depende su éxito o fracaso si es que desea vivir de la profesión. Nadie llama a un productor solo para grabar, sino para establecer criterios o posibilidades de éxito. El hábito de chequear listas de ventas es un indicador del momento, los premios Grammy —tanto estadounidense como latino— son una radiografía generalmente acertada de producciones que mantienen un estándar de calidad muy alto, no solo por su parte creativa, sino desde el aspecto técnico en los mercados respectivos.

Discapacidad en el aula

La educación en producción musical es posible ante un número de discapacidades que no comprometen la función del productor, pero que dentro del cuadro de enseñanza sí requieren asistencia adicional humana o tecnológica por parte de los programas que se utilizan. Las discapacidades físicas o motoras, excepto en casos extremos, no son un impedimento para llevar a cabo la escucha, el análisis sonoro-musical, o la mayoría de las labores que se espera de un productor. En ocasiones donde un montaje sea necesario y existan condicionantes en las extremidades, se puede facilitar un asistente para llevar a cabo las indicaciones del estudiante-productor.

El mayor reto en de los programas de música sucede con estudiantes que presentan una discapacidad visual. La medida en la que pueda ser llevada depende

de la capacitación docente y de las herramientas disponibles que permitan navegar a través de los programas. Por ejemplo, si un estudiante presenta un cuadro complejo de pérdida de la visión, el uso del dispositivo móvil para hacer registros fotográficos del pizarrón o de los materiales escritos, le permitirá magnificar los contenidos en su pantalla, y así poder leerlos. Recientemente se abrió un programa en Toronto, Canadá, donde se enseña a personas ciegas cómo producir música, utilizando software con capacidad de *VoiceOver*,¹¹ que es una opción en la que la computadora, a través de una voz electrónica, lee en voz alta opciones o menús. En el caso de un estudiante con discapacidad visual total es fundamental la capacitación para los docentes en el sistema braille, junto con adaptaciones adicionales como interfaces para el ingreso del braille en las computadoras. Existen ciertos programas que por su naturaleza pudieran ser explotados. En el caso de la síntesis del sonido, la programación a través de la escritura de código es factible en SuperCollider; también se pudiera explorar el programa Ableton Live, pues ofrece su propio controlador, lo que permite la operación casi sin asistencia del teclado o del ratón. Para la transcripción de partituras existen guías y programas tanto para la notación musical en braille como para su transcripción.

En cuanto a las discapacidades auditivas, existen casos de personas que cursan asignaturas de audio con esta deficiencia. En el Instituto de Tecnología en Rochester¹² hay un centro dedicado a personas con sordera o dificultad auditiva. Estudiantes que han perdido la audición en uno de sus oídos pueden alcanzar el balance tonal entre elementos, pero los conceptos de panorámica o de ubicación espacial son difíciles de explicar. Para estos propósitos, se pueden utilizar *plugins* que demuestren la imagen estereoscópica, lo que permite ayudar al estudiante a imaginar cómo suena en el mundo real.¹³ Asimismo, el uso de medidores puede llegar a ser de utilidad para personas que tienen diferencias perceptuales entre ambos oídos.

Gracias a las políticas inclusivas que se han incorporado recientemente, cada vez existe una mayor preocupación por la inclusión de personas con discapacidad, aumento de investigación al respecto y elaboración de técnicas para abordar su aprendizaje. Definitivamente estaremos observando más propuestas y recursos en un futuro cercano, a medida que la tecnología se desarrolla.

11 Julia Knope, "This blind DJ taught himself to produce music. Now he's helping other youths do the same", 2 de julio de 2019 [acceso 13 de enero de 2020]. Disponible en: <https://www.cbc.ca/news/canada/toronto/markham-hip-hop-studio-blind-youth-music-production-cnib-1.5113069>

12 Rochester Institute of Technology (RIT).

13 Sungyoung Kim (Docente del Rochester Institute of Technology), conversación en línea [8 de enero del 2020].

Enseñanza mediante el uso de Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC)

Como consecuencia de la pandemia de la COVID-19, muchos programas de estudio se vieron forzados a ofrecer, si no totalmente, al menos parcialmente sus contenidos en línea. Ahora mismo se estarán escribiendo cientos de artículos acerca de la enseñanza en línea que, si bien antes era una opción, hoy se ha convertido en necesidad, enrumbando el mundo educativo hacia un cambio de paradigmas en todos sus niveles.

En principio, se requiere que tanto docentes como estudiantes cuenten con un dispositivo como una *tablet* o computadora, y una conexión a internet que permita videoconferencias. En países en desarrollo el acceso a estos elementos será el mayor obstáculo de acceso a esta modalidad de enseñanza. En cuanto a la carrera de producción se refiere, lo ideal sería que los estudiantes posean una computadora con buen desempeño, junto con los programas a usar, una interfaz, audífonos profesionales, un micrófono y una cámara. Estos implementos, que antes eran opcionales, pasan a ser requisitos mínimos, especialmente en asignaturas especializadas.

En producción musical es posible llevar hasta cierto punto esta modalidad a distancia, sea de manera sincrónica¹⁴ o asincrónica.¹⁵ En los foros y comentarios en redes sociales, el clamor estudiantil se concentra en la disponibilidad de los recursos tecnológicos, como lo es primordialmente el acceso al estudio de grabación. Lo mismo aplica para los docentes, quienes hacen uso de este recurso para impartir sus clases. Si consideramos el estudio como el lugar del ejercicio profesional, se visualiza inmediatamente una importante limitación, especialmente en las asignaturas prácticas. Los principios pueden ser discutibles y en algunos casos demostrables, pero un componente medular es la praxis en contacto directo con el componente humano, equivalente a horas de vuelo de un piloto de avión que difícilmente puede recrearse entre una computadora y una cámara, aunque puedan simularse. Sin embargo, desde hace algún tiempo existen prácticas asíncronas en la producción: las baterías se graban en una casa en Cuenca, los vientos se graban en Nueva York, y las voces en Guayaquil. Incluso, algunos programas de audio ofrecen servicios en la nube que permiten

¹⁴ Actividad que se lleva en tiempo real con la presencia del docente.

¹⁵ Actividad que se lleva a cabo independientemente de la presencia del docente, en el tiempo del estudiante.

llevar sesiones en distintos lugares, con un número de colaboradores dentro del mismo proyecto. Si existen desventajas, serían la disponibilidad de equipos, interfaces, adecuaciones acústicas, y la interacción directa entre los artistas y el docente a través de una cámara.

Las asignaturas que requieren un programa de audio específico para su desarrollo dependerán de la accesibilidad de dichos programas por parte del estudiantado. La enseñanza de varios programas desde hace algún tiempo se ofrece a través de sitios como Lynda, Kadenze, Coursera, por mencionar algunos; entonces, sí es una modalidad factible. El reto para muchas instituciones se refleja en las licencias que los estudiantes deben tener para acceder a la educación. Otra opción sería adoptar programas de acceso libre, o que sean asequibles para los estudiantes. En cuando al entrenamiento auditivo, existen sitios de aprendizaje como el del libro *Audio Production and Technical Ear Training* de Jason Corey, cuyo módulo de entrenamiento funciona en línea, así como existen algunos sitios web que funcionan con suscripción. De la misma forma, existen otras herramientas disponibles para las materias de música que sirven para realizar colaboraciones en tiempo real utilizando la notación musical, o adquirir servicios que ofrezcan la modalidad del aula virtual optimizado para la interacción musical.

Otras consideraciones surgirán acerca de los acercamientos a la enseñanza. Es posible que el docente necesite un mínimo de acceso al estudio para las demostraciones en asignaturas de nivel avanzado, o que termine desarrollando metodologías alrededor de la comunicación a través de cámaras. No podemos descartar que la realidad virtual pueda sugerir soluciones dentro de este campo en un futuro no muy lejano.

La investigación en la producción musical

Sobre musicología popular y producción musical

La musicología popular es una disciplina autónoma que ha alcanzado un importante grado de madurez después de un largo periplo para desprenderse de la musicología tradicional y la etnomusicología. Esto se hace evidente en instituciones como la *International Association for the Study of Popular Music*,¹ cuyas actividades se remontan a 1981 y desde entonces hay una palestra de exhibición a nivel internacional de los estudios sobre música popular. Asimismo, dicha institución se ha ramificado en la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina,² constituida desde 1997, con grupos de estudio por todo el continente y que se relaciona estrechamente con la rama española de la IASPM.³ Los estudios en torno a la musicología popular se han organizado a nivel institucional y académico. Al cabo de algunos años, han aparecido áreas de estudio que se fomentan de manera independiente, pero articuladas a las distintas IASPM. Tal es el caso del ciclo de conferencias y publicaciones de la *Association for the Study of the Art of Record Production*⁴ en Reino Unido o las actividades de la Sociedad de Etnomusicología con sede en España.⁵

Es invaluable el aporte de diversos investigadores que ofrecen un sustento teórico para afrontar el ámbito de la musicología popular. Fabbri y Théberge han incursionado en el estudio de la música popular y su relación con el sonido y la tecnología, son autores imprescindibles al momento de revisar los antecedentes y aportes a la disciplina.⁶ Tagg ofrece un punto de partida indispensable

1 Por sus siglas en inglés IASPM. Su página electrónica ofrece información detallada y actualizada de sus actividades: <http://www.iaspm.net>.

2 IASPM-AL: <http://iaspmal.com>.

3 IASPM-ES: <https://www.sibetrans.com/grupos/iaspm/presentacion>.

4 *Art of Record Production*. Disponible en: <http://www.artofrecordproduction.com>.

5 Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.sibetrans.com>.

6 Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popolare music*. (Milano: Il Saggiatore, 2008A): 144; Paul, Théberge, "The 'Sound' of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music". *New Formations*. (Vol. 8, Summer, 2009): 101.



Charla del CASE - Conferencias de Audio y Sonido Ecuador

para conocer el contexto técnico e histórico en donde se producen las manifestaciones de la música popular. Por su parte, Moore presenta una propuesta al momento de enfrentarnos al análisis musical, mientras que González y Sans ofrecen alternativas dentro del contexto de Hispanoamérica.⁷ Los estudios se conjugan con diversas teorías que permiten un acercamiento a los productos culturales concebidos como industria y mercancía de consumo masivo a lo largo del siglo XX.

El avance de esta disciplina ha permitido debatir aspectos que habían sido obviados por la musicología histórica como la grabación. Gracias al incentivo generado por los trabajos antes mencionados, hasta llegar a los avances contundentes de Frith y Zargoski-Thomas,⁸ se ha afianzado el estudio del disco y de la grabación desde perspectivas socioeconómicas como las desarrolladas por Negus,⁹ concep-

7 Philip Tagg, "Analyzing popular Music: theory, method and practice". *Popular Music: Theory and Method*, (Vol. 2, Cambridge University Press, 1982): 37-67; Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music*. (Cambridge University Press, 2003); Juan Pablo González. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (Madrid: Akal, 2010): 205-217; Juan Francisco Sans, "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento", *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. (Caracas: Celarg, 2011): 165-193.

8 Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. (Farnham, Ashgate, 2012).

9 Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. (Barcelona: Paidós, 2005).

ciones de carácter filosófico y estético como las de Di Cione,¹⁰ aspectos que se involucran directamente con la estética de la grabación como los desarrollados por Gibson,¹¹ o los aportes de Danielsen, Zeiner-Henriksen y Hawkins.¹² Por ello, vamos a analizar el calado de cada una de las aportaciones en esta área de la musicología, acercándonos a través de una revisión historiográfica y de la relación de la disciplina con el disco y la academia.

La música popular urbana dentro de la historiografía

La musicología popular aborda un área de conocimiento y un corpus que la distingue de manera completa de la musicología sistemática y de la etnomusicología; además, el acercamiento al fenómeno musical dentro de los distintos contextos sociales es esencial para vislumbrar cómo y de qué manera se desenvuelven las prácticas musicales.¹³

Algunas aproximaciones tenían su acercamiento desde la antropología, la sociología, los estudios culturales, la etnografía e incluso dentro de la estética como práctica *kitsch*; se consideraba «que estas músicas expresan otras sensibilidades»,¹⁴ otorgándole un aire entre exótico y superfluo, dejando a un lado potenciales líneas de investigación. Uno de los trabajos que vio luz bajo la mirada de otras disciplinas, y aportó de manera significativa en este campo, fue el artículo de Hennion, quien centró la atención en el productor musical como intermediario entre el artista y su público. El productor musical se vale de la tecnología para moldear un producto y establecer un vínculo entre los distintos agentes que conforman el mercado. El trabajo de Hennion involucra la estética y su relación con las políticas del mercado, profesionales y el público. Igualmente, el autor hace énfasis en el estudio de grabación como el espacio de creación y construcción de las propuestas artísticas.¹⁵

10 Lisa Di Cione, "Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica". *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce* (2013): 376-389.

11 David Gibson, *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. (Boston: Thomson, 2005).

12 Anne Danielsen; Hans-T. Zeiner-Henriksen y Stan Hawkins, "Record Production in the Internet Age", *Journal on the Art of Record Production*. (N° 10, 2015).

13 Gibson, *The Art of Mixing*, 185.

14 Ángel J. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. (México: Siglo XXI, 2005).

15 Antoine Hennion, "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". *Science, Technology & Human Values*. (Vol. 14, N° 14, Autumn, 1989): 400-424.

En la actualidad, para la elaboración de un constructo teórico en el ámbito de esta música, si bien no puede eludir aspectos que han sido afrontados desde las áreas antes nombradas, se hace imprescindible considerar los mecanismos del mercado frente a la producción en masa de la obra de arte. Suscribimos la definición de Sans: «musicología popular presupone la existencia de un mercado musical, de medios masivos de difusión, de alta tecnología, de una industria cultural».¹⁶

La disputa entre la música popular y la música culta, la frontera entre una práctica y otra se han ido diluyendo hasta presentar un panorama de normalidad casi absoluta al estudiar la música popular. En este sentido, uno de los trabajos que más se ha citado ha sido el de González, quien expone de manera crítica la resistencia que ha habido por parte de la academia para abordar este tema por considerarse «comercial, efímera, impura, simple y corporal».¹⁷ Por su parte, Trotta sostiene que esta separación de dos mundos se ha producido a raíz de la distancia entre lo culto y lo popular que se acentuó a lo largo de la práctica musical en Occidente, que toma como delimitante las distintas clases sociales en las cuales la escucha de un género musical viene marcada —en muchos casos— por distinciones de orden socioeconómico.¹⁸ Sammartino define muy bien esta situación:

La urgencia por definir el papel del investigador frente a los fenómenos *mass* mediáticos en un mundo globalizado, sin aproximarse a una crítica de la ideología de dichos fenómenos. Por el otro, la sobreestimación de la subculturización apelando a la noción de diferencia, lo cual resulta en la descripción de la música popular, pero no su crítica.¹⁹

La cultura de masas se coloca en un sitio privilegiado en la vida cotidiana, que confluye entre lo privado y lo público. Las masas, como una categoría para delinear un conjunto de individuos con gustos similares, terminan demandando una serie de particularidades que pasan a conformar el imaginario cultural de una sociedad. Asegura Eco que «paradójicamente su modo de divertirse, de pensar, de imaginar no nace de abajo; a través de las comunicaciones de masa, todo ello

¹⁶ Sans, "Musicología popular...", 181.

¹⁷ Juan Pablo González, "Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena*. (195, 2001): 38-64.

¹⁸ Felipe Trotta, "Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña". *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. (Caracas: Celarg, 2011): 99-134.

¹⁹ Federico Sammartino, "Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas". *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (Caracas: Celarg, 2011): 65-98.

viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica». ²⁰ La música de la cultura de masas se expresa en las manifestaciones de la música popular.

Por otro lado, Moore define la música popular partiendo de las complicaciones desde el ámbito de los estudios musicológicos, por lo menos los de habla inglesa. El autor se decanta por dos vertientes. La primera es la definición de la música popular diferenciada respecto a las otras en el tratamiento rítmico y armónico —estilo—, su particular proceso de transmisión —género— y aspectos de motivación, como lo pueden ser fines comerciales, de entretenimiento o expresión artística. El segundo concepto que sugiere el autor es a nivel discursivo; es decir, depende de quién realiza la categorización. Mientras la primera acepción ha encontrado aceptación en el ámbito de los estudios académicos en trabajos como los de Alves de Aguiar, Béhague, Bloom y Hutchinson, ²¹ la segunda tiende a ser más discutida en el ámbito de encuentros académicos, sobre todo cuando se incorporan otras disciplinas como la antropología y la sociología; entre ellos están los textos de Adinolfi, Aparicio y Chávez-Silverman, Bottaro y Frith. ²² Sin embargo, Moore afirma que la música popular comporta unas connotaciones estéticas alejadas de la música académica, tal como son concebidas de manera tradicional, siendo marginada, entre otras cosas, por su relación dentro de la industria cultural como objeto de consumo, frente a la concepción de música artística de los siglos XVIII y XIX. ^{23 y 24}

La música popular posee canales de distribución y consumo que, de acuerdo a Madrid, pueden ser en vivo o grabadas y cuya génesis no tiene como

²⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Tusquets, 2013): 28.

²¹ Joaquim Alves de Aguiar, "Música popular e industrial cultural". (Tesis de maestría en Letras, Universidad Estatal de Campinas, 1989): 98-110; Gerard Béhague, "La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña", *Latin American Review* (vol. 27, N° 1, Spring/Summer, 2006): 38-46; Ken Bloom, *American Song. The Complete Musical Theater Companion. 1877-1995*. (Vol. 2, Nueva York: Schirmer, 1996); Sydney Hutchinson, "Típico, folklórico or popular? Musical Categories, Place, and Identity in a Transnational Listening Community". *Popular Music*, (Vol. 32, N° 2, 2011): 245-262.

²² Francesco Adinolfi, *Mundo Exótica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. (Durham: Duke University Press, 2008); Frances Aparicio & Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. (Dartmouth College: University Press of New England, 1997); Francisco Bottaro, "Música popular y clases sociales: el caso venezolano: años 40". *Caravelle, Les cultures populaires en Amérique Latine*. (N° 65, 1995): 159-170; Frith, "Hacia una estética de la música popular", 413-436.

²³ Sin embargo, se debe señalar que las obras de Beethoven o Schumann, por tan solo señalar dos importantes representantes, eran producidas para ser publicadas y comercializadas por casas editoriales y ser consumida por la clase social burguesa de la época.

²⁴ Allan F. Moore, *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. (Londres, Ashgate, 2012): 122.

punto de partida la partitura «ni de desde la exclusiva tradición oral como ocurre con el folclore en su sentido antropológico o con las expresiones de los pueblos originarios».²⁵ Desde esta perspectiva, la música popular es generada y consumida de inmediato en el contexto de las ciudades. Esta visión implica que diversos géneros que tienen un carácter folclórico o criollo realmente son producidos en las ciudades con la finalidad de satisfacer un segmento del mercado que habita en la urbe.

Díaz coincide con los autores antes citados y hace énfasis en aspectos de valoración desde la sociología. La música popular se distancia de las estructuras institucionales tradicionales —conservatorios, escuelas de música—, y consigue su espacio en la masificación de sus actividades, que involucra una gran audiencia y, desde luego, un importante reporte monetario; coincide el autor junto con Tagg y Moore en que el soporte tecnológico es indispensable para la difusión de la música popular. A diferencia del mundo de la música académica, que se puede dividir en amantes o detractores de un género o un compositor, la música popular logra insertarse dentro de las distintas subculturas que puedan existir en el ámbito urbano. Las vanguardias artísticas del siglo XX involucraban un distanciamiento con respecto a las manifestaciones del arte tradicional; una obra de arte era más arte en la medida en que lograba la ruptura y se planteaba una desvinculación con la realidad, apartándose de los cánones y estándares de la creciente industria cultural.²⁶

La música popular, de acuerdo a Díaz, posee su propio espacio y manera de circular, de ser consumida y apreciada. El repertorio de las grandes bandas, la presencia de la música rock, de la salsa, la música electrónica o el reguetón conjugan un repertorio con un valor social específico y que, debido a esto, tiende a ser cambiante a nivel generacional. Hay una enorme diferenciación entre el impacto de un músico académico, como ejemplo Roberto Gerhard, y el de una figura como Bruce Springsteen. En el primero, su obra trascendió a su generación, se estudia, se analiza, se difunde; en el caso de Springsteen, quedó anclada en el entorno social e histórico para el cual fue concebida.²⁷

Es indiscutible la presencia de diversos elementos de carácter sociocultural en el área de la música popular. La búsqueda de una definición precisa ha pasado por un largo proceso de conceptualización en el cual ha sido determi-

25 Alejandro L. Madrid, "Música y nacionalismos en Latinoamérica". *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (Madrid: Akal, 2010): 227-235.

26 Claudio F. Díaz, "Música popular, investigación y valor", *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. (Caracas: Celarg, 2011): 195-216.

27 Díaz, "Música popular, investigación y valor", 202.

nante el engranaje de factores de carácter industrial como el disco, el mercado y los procesos de producción musical. Asimismo, las diversas fuentes que genera como producto permiten un acercamiento dentro del campo académico que ha quedado delimitado dentro de la musicología.

La musicología popular se abre camino

Aunque la historiografía actual afirme la idea romántica del artista ajeno a pasiones terrenales y que se sobrepone a las vicisitudes de la cotidianidad, el presente apartado está destinado a debatir esta hipótesis, ubicando al artista como un elemento dentro del complejo engranaje de la industria discográfica. Wolff indica que la producción artística de los últimos años está sumergida en el contexto de una sociedad capitalista y, por ende, la obra de arte lleva consigo el valor de la mercancía como fetiche, como objeto cuantificable. Coincidimos con la autora en que se conserva la idea del artista en general como «uno de los pocos que no se vieron afectados por las relaciones capitalistas y los imperativos del mercado».²⁸

En este sentido, ¿cómo ha sido el alcance de los medios de comunicación de masas para plantear modas en el discurso cotidiano e insertar gusto por determinados patrones estéticos? El creador, llámese compositor o arreglista, los intérpretes, cantantes y bailarines, los productores musicales, los aspectos técnicos de grabación y difusión, son todos parte de un conjunto de elementos que están en el intrincado mecanismo de la industria cultural. A través de los medios de comunicación no solo se promueve un estilo de música determinado, sino que al mismo tiempo atraen a quienes desean dedicarse a la producción de estilos y estéticas similares.

La música popular juega un papel fundamental en la sociedad moderna y solo desde la aparición como disciplina de estudio se ha tratado de comprender el cómo y el porqué de los gustos, consumo y producción de la misma. Dentro de la academia la principal fuente de estudio ha sido la partitura, los archivos, la vida de los compositores, sus intérpretes y su recepción. La etnomusicología excluía con delicadeza esta área centrandose sus fuentes en los informantes, en trabajos de recolección y clasificación que eran difíciles de realizar sin la técnica y el entrenamiento de la transcripción musical.²⁹ Como consecuencia de un siglo de presencia activa a través de los medios de difusión masiva, la música popular

²⁸ Janet Wolff, *La producción social del arte*. (Madrid: Istmo, 1997): 33.

²⁹ Isabel Aretz, *América Latina en su música*. (México: Unesco, 2009).

encuentra en el disco, la grabación industrial, el cine, la televisión y la radio sus principales ejes de divulgación. En otras palabras, la musicología popular no solo posee sus propios objetos de estudio, sino que además recurre a una variedad significativa de fuentes que aborda con especial énfasis los productos de las manifestaciones mediáticas del siglo XX y XXI. De acuerdo a Tagg, no se petrifica en un solo paradigma, sino que abre espacio al análisis de los fenómenos culturales de las ciudades, consecuencia del consumo en masa de productos de entretenimiento, muchos de los cuales han conllevado consecuencias sociales importantes como identidad generacional o apertura de nuevos mercados y rutas comerciales.³⁰

La musicología popular está revestida de elementos que habían pasado desapercibidos para la musicología tradicional, presentando fenómenos relevantes al momento de afrontar un tema de estudio. Al respecto señala Sans:

Los actores sociales —como el público que consume la música, o la creciente legión de mediadores que intervienen en el proceso de comunicación musical (productores, financistas, editores, radiodifusores, DJ, intérpretes)— han desplazado al compositor del rol omnímodo que desempeñaba dentro del antiguo paradigma musicológico. La intersubjetividad ha sustituido a la estética. Ésta sustentaba la división entre música poética (música “buena” o de alto nivel) y música prosaica (música “mala” o de nivel bajo), pero esto pierde todo su sentido cuando se quieren comprender fenómenos dispares y complejos como la cumbia villera o el narcocorrido.³¹

¿Quién, quiénes y cómo la producen?, ¿cómo debe ser la aproximación estética a este fenómeno? Es a raíz de la problemática de cómo debe abordarse la música popular que las metodologías aplicadas de modo tradicional empezaron a colapsar, incapaces de dar respuestas al funcionamiento de la música que se vendía de manera desafortunada en los circuitos comerciales e, incluso, aquella que se escuchaba de manera cotidiana a través del cine y la televisión.³² La musicología tradicional y la misma etnomusicología no lograban comprender —o no lo deseaban— cómo un artista con dos simples acordes conseguía enardecer una multitud.

30 Phillip Tagg, "Tonality & Modality". Conferencia NIMiMS (Network for the Inclusion of Music in Music Studies), Symposium in Helsinki, 21 Nov, 2015. Disponible en línea.

31 Sans, "Musicología popular...", 166-167.

32 *Ibid.*, 172.

Desde principios de los años ochenta hay intentos por descubrir y aplicar una metodología que permita encontrar respuestas.³³ Para Moore, la música popular como género gana interés en el período de la segunda postguerra. En aquel entonces, algunos temas eran definidos como música folclórica, a pesar de que no todas las composiciones estaban inspiradas en el germen del folclore.³⁴ A medida que se va afianzando el sistema mercantil de la industria cultural y sus distintos dispositivos, se irá separando entre la música de origen rural con respecto a la música popular urbana. La distinción entre ambas surge del medio en el cual se producen; a pesar de ello, ambas vertientes se encuentran frente a frente ante el estudio de grabación.

El estudio de grabación permitirá dejar registro de las manifestaciones artísticas de origen rural y embalsamarlas como soporte fonográfico. La música de carácter urbano también es sometida al proceso de grabación y compactada en el fonograma. La consecuencia no es solo el respaldo auditivo sino los distintos canales de difusión por el cual el público tiene acceso.

La evolución de la música popular y su inserción dentro del mercado de consumo masivo ha caído dentro del juego estructural de la sociedad capitalista, en la que existe la mano de obra especializada y una división del trabajo con fines de fabricar un producto. Así, la figura del productor musical, que durante mucho tiempo había permanecido en la sombra, se convierte en una pieza relevante en la línea de producción de la canción. Por ejemplo, es vital la interacción entre el compositor, el arreglista, el técnico de grabación, los músicos, el ingeniero de sonido y el productor, estos últimos si bien ocupan roles importantes a lo largo de la elaboración del fonograma, poseen competencias distintas: el ingeniero asume aspectos técnicos complejos a lo largo de la grabación y mezcla; por su parte, el productor afina detalles que involucra aspectos estéticos y comerciales. Esto hace que el fonograma se convierta en un elemento esencial al momento de abordar su estudio desde la musicología y, sobre todo, en la comprensión de una estética.³⁵

El concepto de estética se amplía aquí tomando distintos caminos: se puede dilucidar una 'estética' de la grabación si partimos del resultado técnico del procesamiento del sonido, como también de una estética de la música popular propiamente dicha, en la cual los rasgos armónicos, melódicos, rítmicos e ins-

33 Tagg, "Analysing Popular Music", 37.

34 Moore, *Song Means*, 134.

35 Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico." (Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2016A): 199-200.

trumentales conforman un punto esencial para emitir un criterio en función a esto. Sin embargo, es vital abordar un criterio en donde un mayor número de elementos se vean conformados. Es así que la participación de otras disciplinas para abordar el estudio de la música popular ha marcado pauta durante años y obviando, hasta hace poco, las características técnicas y comerciales de su producción.

Tagg resume el fenómeno de la música popular y su impacto en la sociedad actual en aspectos que establecen una conexión a través de la estética, e incluso como justificación para comprender su operacionalización en la sociedad moderna y, por ende, ser objeto del análisis musical. Dichos parámetros se ejemplifican en que la música se desenvuelve en una sociedad industrializada y dirigida a segmentos del mercado.³⁶ Asimismo, es susceptible al avance de la tecnología que impacta en el consumo y distribución del fonograma. La música forma parte del conglomerado visual que se desarrolla en el cine y la televisión; estos elementos, al ser parte de la industria del entretenimiento, han incorporado la música como un aspecto esencial en su desarrollo corporativo, pues son espacios fundamentales para la diseminación de la música popular. Tagg hace referencia a la «crisis de no comunicación»³⁷ en la cual ya no es posible una única música oficial, con permanencia, sometida a un exclusivo criterio dentro de un contexto político y cultural. La música popular, en realidad, es la manifestación de muchas músicas populares, convive dentro del ámbito urbano con otras manifestaciones de todo tipo, distintos géneros y estilos, evidentemente para satisfacer la amplia variedad de gustos y tendencias estéticas.³⁸

Producción musical, disco e industria

Las músicas populares urbanas han sido consecuencia del desarrollo tecnológico alcanzado en el mundo discográfico; asimismo, el gusto e incentivo de estéticas que fueran de alta rentabilidad serían desde el inicio parte esencial del trabajo de gerentes y productores. Juan de Dios Cuartas señala que «las compañías discográficas adoptan desde su inicio una estructura empresarial donde se mantiene el ‘control total’ del fonograma como mercancía, desde su creación hasta su distribución y comercialización».³⁹ Igualmente, conocer la figura del productor es esencial para entender las relaciones discursivas que

36 Frith, "Hacia una estética...", 413-436.

37 En inglés *non-communication crisis*.

38 Tagg, "Analysing Popular Music", 39.

39 Juan de Dios Cuartas, "La figura del productor...", 10.

se establecen entre el artista y su público. De acuerdo a Sans: «A menudo el productor tiene también exigencias con el intérprete, ya que su objetivo es satisfacer la demanda de las audiencias, y el repertorio de éste debe adecuarse al gusto imperante».⁴⁰

Zargosky-Thomas incorpora la producción musical dentro de los estudios musicológicos y no como un área cercana a ella. Según este autor, producción, mercado y consumo de la música grabada no se habían incorporado a los estudios de la musicología. Por ello, elaboró un análisis de los principales campos a estudiarse musicológicamente aplicados a la producción musical.⁴¹ Estas categorías no están aisladas y mantienen un estrecho vínculo en el que convergen el fonograma, el productor musical y el mercado. El trabajo de Zargoski-Thomas abre posibilidades en la disciplina convirtiendo el contexto en algo esencial para consolidar los estudios de la producción y la música popular.⁴²

Una de las principales teorías sobre la producción musical como disciplina musicológica aparece sintetizada en el texto de Frith y Zargoski-Thomas,⁴³ en donde los autores hacen énfasis en el estudio de la producción discográfica desde una perspectiva investigadora, aportando líneas de investigación que se han desarrollado a lo largo de los últimos años.

Por otra parte, un aporte significativo al estudio de la producción musical lo presenta también Juan de Dios Cuartas:

Debemos entender el estudio de grabación como un centro de creación en el que las técnicas de captación y los dispositivos que intervienen adquieren un progresivo protagonismo ejerciendo una influencia sobre la performance. El proceso de grabación y mezcla no es una ciencia exacta y la función del ingeniero y/o productor ejercerá una influencia decisiva en la personalización del resultado final.⁴⁴

40 Juan Francisco Sans, "El diálogo entre el compositor y el público en la música de conciertos", *El análisis del diálogo. Reflexiones y estudios*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007): 81-95.

41 Son estas categorías: el sonido para dibujos animados, la puesta en escena, el desarrollo tecnológico del audio, el uso de la tecnología, el adiestramiento técnico, los dispositivos de comunicación, la ejecución dentro del estudio de grabación, la estética e influencia en el consumidor y el mundo del negocio musical.

42 Simon Zargosky-Thomas, *The Musicology of Record Production* (Cambridge University Press, 2014).

43 Frith y Zargosky-Thomas, *The Art of Record Production* (2012): 11.

44 Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". *Cuadernos de etnomusicología*. (Nº8, 2016B): 22-32.

Es pertinente a resaltar que el estudio de la producción musical desde la perspectiva musicológica es reciente si partimos desde los trabajos de Frith y Zargorski-Thomas, así como de Juan de Dios Cuartas. Hasta hace poco tiempo el investigador se acercaba a la partitura como documento para indagar en torno a una propuesta técnica y estética. Juan de Dios Cuartas asegura que «Con una metodología de análisis adecuada, se podrían llegar a establecer ‘escuelas’ de producción musical equivalente a corrientes artísticas similares a las de música académica».⁴⁵ Asimismo señala, fundamentándose en el trabajo de Frith y Zargorski-Thomas, que la comercialización de los productos artísticos resultados de un proceso de grabación establece una línea de unión entre la relación producto-consumidor, y que la figura clave es el productor musical, pues es quien está en el medio entre el proceso de creación de un producto y la distribución, comercialización y venta del producto musical:

Existe un estrecho vínculo entre el arte de la grabación como creador de contenidos y las productoras discográficas en tanto encargadas de comercializarlos, teniendo en cuenta que —en mayor o menor medida— las decisiones estéticas han estado casi siempre condicionadas por factores comerciales.⁴⁶

El mismo autor enfatiza que es el productor musical quien sabrá identificar y descubrir las fórmulas del éxito comercial, tomando desde luego en consideración las vacilaciones que dicho mercado presenta en los distintos escenarios locales. La figura del productor musical juega un papel fundamental en la musicología popular debido a que funge como mediador con el artista y tiene implicaciones directas en el proceso de composición musical, arreglos e interpretación; también junto al ingeniero de sonido durante el proceso de grabación, edición, mezcla y masterización del producto musical. Además, otros aspectos son de vital importancia como el análisis de mercado, distribución del producto, ferias y espectáculos de promoción.

En América Latina ha habido iniciativas de aproximación a la producción musical y al ámbito discográfico en diversos momentos. Entre ellas destaca el trabajo de Santamaría Delgado,⁴⁷ en el que la autora inicia un recorrido sobre la producción musical en Colombia; además, hace un panorama historiográfico con abundantes datos, en los que concuerda con la postura de autores como

45 *Ibíd.*, 25.

46 *Ibíd.*, 31.

47 Carolina Santamaría Delgado, “Estado del Arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y sociedad*, (Vol. 13, N° 26, 2009): 87-103.

Zagorski-Thomas o Moore, quienes sostienen que la música popular es una expresión vinculada a la aparición del disco.⁴⁸

Los estudios en torno a la producción musical y a la industria discográfica son de interés también en España. Al respecto, cabe destacar la tesis doctoral de Juan de Dios Cuartas,⁴⁹ quien a través de una exhaustiva investigación documental que incluyó la revisión de diversos archivos sonoros, toma como sustento teórico a autores como Frith y Moore. El autor muestra un panorama de la producción musical desde su conceptualización hasta la práctica cotidiana del productor musical. Igualmente presenta una narración en torno a la historia de la producción musical en España; además, ofrece un análisis de grabaciones a través del software *Sonic Visualizer*. En este trabajo, Juan de Dios Cuartas llega a la conclusión de que el productor musical es un artesano, un creador y un técnico al servicio de la compañía de grabación para elaborar un producto capaz de ser comercializado y, por ende, insertado en el mercado de la industria cultural. Esta tesis está considerada por el tribunal evaluador y de acuerdo a la síntesis de Arenillas Meléndez la define como «una auténtica pionera de los estudios de este campo dentro de la musicología española, desarrollando además un ámbito —el de la producción musical— que tampoco está ampliamente estudiado dentro de la musicología popular anglosajona».⁵⁰

Si bien debemos tener en cuenta que la aparición de la industria fonográfica es anterior al desarrollo de la radiodifusión en la década de los años veinte, el trabajo de Arce nos brinda un excelente panorama a nivel internacional de la importancia de los primeros archivos sonoros y del proceso de evolución tecnológica de la radio y la microfónica. Asimismo, este trabajo saca a relucir la importancia de concientizar el estudio y conservación de los fondos de los archivos sonoros debido a la poca o casi ninguna información que se posee de ellos.⁵¹

El disco como soporte

El siglo xx no solo planteaba el reto del auge y desarrollo tecnológico que lo ha caracterizado, sino que en el caso de la radio se creó un mercado y, como consecuencia, un público al cual este medio supo sacarle provecho. No obstante, se

48 *Ibid.*, 89.

49 Juan de Dios Cuartas, "La figura del productor...", 22.

50 Sara Arenillas Meléndez, "Tesis doctoral: La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico, autor: Marco Antonio Juan de Dios." *Revista Musical de Etnomusicología*, (Nº 7, 2016): 22-23.

51 Julio Arce, "El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española" (Disponible en línea, 2016): 100.

obvia que al momento de desarrollarse la radiodifusión se produce, alrededor de los años veinte del siglo pasado en el marco de la industria discográfica, un movimiento significativo en el cual la música comenzará a producirse con fines comerciales. Radio, reproducción y tecnología se desarrollan en conjunto con la finalidad de construir lo que conoceremos como industria discográfica y, como consecuencia, la radio será el vehículo ideal para la transmisión de la música. La aparición de la electricidad como servicio brindó, a través del micrófono, la posibilidad del desarrollo del disco. En esta misma línea, Arce aporta: «El disco abarataba los costes de producción y se ahorraban la contratación de artistas; además se ampliaba el repertorio musical».⁵²

Sin lugar a dudas, esta situación devino en el surgimiento mercantil de la industria discográfica, donde el consumo de géneros comerciales será incentivado en el plano comercial. Según explica Arce, durante un tiempo algunos críticos se mantuvieron recelosos de la calidad musical del disco y preferían la presentación en vivo. A pesar de ello, el soporte discográfico permitió servir de vía de comunicación a un público masivo.⁵³

La aparición del disco en la cultura como medio de entretenimiento, educativo, y como soporte de la música ha traído cambios fundamentales en la relación de cómo se consume la música y su impacto en las sociedades.⁵⁴ Como objeto refleja procedimientos diversos, técnicas complejas y propuestas artísticas que están sumergidas en un marco de producción masivo, industrial y tecnológico. En este sentido, compartimos la visión de Di Cione: el soporte del fonograma establece una relación que va más allá del simple objeto y su uso utilitario, nos permite vislumbrar un vínculo de comunicación, un medio que se enmarca en una carga simbólica, directa o indirecta, huella y vestigio con una profunda carga cultural.

El fonograma es la huella de un proceso, un determinado movimiento de las partículas de aire que deja una marca, con características propias, sobre una superficie sensible como lo hace el viento sobre la arena. Si bien el proceso es audible en el momento de su producción original, deviene inaudible, en tanto huella, en

52 *Ibid.*, 101.

53 *Ibid.*, 102.

54 Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (London: CHARM, 2009); Nicholas Cook, Erick Clarke, Daniel Leech-Wilkinson y John Pink Cedis (eds.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*, (Cambridge University Press, 2009); William Howland Kenney, *Recorded Music in America Ufe: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. (Oxford University Press, 1999).

lo inmediato. Para que dicha huella se convierta nuevamente en movimiento de partículas y devenga audible, es necesario restituir el proceso de manera inversa. El evento sonoro debe ser reproducido.⁵⁵

Se establece una nueva relación, se despoja la visión que se tiene como objeto cotidiano, acercándonos al fonograma desde una apreciación estética, social y cultural mucho más amplia. La autora hace énfasis en lo inmaterial del sonido, pero al mismo tiempo, de la impresión material del sonido. Cuando la reproducción del fonograma se pone en marcha, estamos frente a un sonido que fue sometido a una experiencia previa, que fue ejecutado y producido en el pasado. Di Cione introduce el concepto de «evento fonográfico», que permite «diferenciar las ocurrencias sonoras del mundo inmediato de aquellas otras que se articulan con lo fonográfico».⁵⁶ El evento fonográfico es diferente cada vez que se reproduce el fonograma, un devenir que se ve afectado por agentes distintos al fonograma: equipos de reproducción, parlantes, volumen, equalización.

El disco es «un dispositivo comunicacional particular» que establece una relación de cargas simbólicas que se mueven entre empresas, artistas, corporaciones e instituciones. La cultura de masas y el estudio de la sociedad industrial habían considerado al disco como un sustentáculo de identidades, código de comunicación y muestrario de los fenotipos culturales. Igualmente, la grabación permitió ser utilizada como archivo documental que da la posibilidad de resguardar y reproducir las manifestaciones orales —etnomusicología— o poseer el documento de alguna interpretación con la finalidad de abordar el análisis del mismo: fraseo, articulación, *tempi*, entre otros parámetros.⁵⁷

La ruptura que se da del disco como mero soporte a un objeto con el que se hace arte, se concreta con las técnicas de grabación que permitieron construir el estudio de grabación; este último desde los años sesenta y setenta pasó a convertirse en un verdadero taller de creación.⁵⁸ A partir de entonces, el fonograma se desvincula de su «modelo de representación mimético y el estatus documental separándose del modelo original. Desvinculándose de la simple toma y captura del sonido, la tecnología permitirá la recreación de ambientes, efectos, timbres y dinámicas».⁵⁹ Asistimos así al nacimiento del productor mu-

55 Di Cione, "Objetos técnicos / objetos estéticos...", 380.

56 *Ibid.*, 382.

57 *Ibid.*, 383.

58 Juan de Dios Cuartas, "La figura del productor...", 15.

59 Di Cione, "Objetos técnicos / objetos estéticos...", 384.

sical como elemento que toma decisiones estéticas en torno al resultado final del sonido grabado. Asegura Di Cione que «las grabaciones establecerían un espacio de encuentro entre música y ruido —sonidos encarnados y desencarnados— para conformar un particular *grano sónico* el cual, estetizado, puede llegar a ser un componente valioso de nuestra experiencia auditiva». ⁶⁰ De igual forma, Di Cione presenta los conceptos de lo ‘presentacional’ y ‘representacional’ en el fonograma, siendo el primero la forma documental, el «registro de la ejecución» y el segundo, la relación estética que se produce entre el fonograma y el oyente. ⁶¹

Durante la postguerra se hace indispensable bajar los costes de producción, por ejemplo, Columbia desarrolló el disco de 33 rpm, el cual buscaría competir frente a las producciones hechas en 45 rpm. De acuerdo a Arce, «en 1952 la mayor parte de los discos de música clásica se realizarán en el formato de 33 rpm y la música popular en 45 rpm». ⁶² Este elemento tan simple, medido en función del número de revoluciones por minuto a la que puede girar un disco, fue determinante para la distribución y comercialización del disco como producto de promoción de los artistas de la época. Sobre la importancia comercial del nuevo formato, explica Arce:

El disco de 45 rpm, por el contrario, era virtualmente irrompible y, por lo tanto, más barato para colocar en el mercado. Con el disco sencillo las pequeñas compañías pudieron hacerse cargo de los costes de distribución y enviar copias promocionales a las emisoras de radio; esto permitió que algunos de sus productos se convirtieran en éxitos. ⁶³

Además, asegura que la aparición de la grabación magnética permitió eliminar el límite de tiempo del proceso de grabación, con un resultado óptimo en cuanto a calidad; no obstante «la grabación magnética en cintas de bobina abierta fue utilizada, además, para la producción de discos por sus posibilidades para la edición del sonido». ⁶⁴ La ventaja de la cinta magnética era que permitía la edición, y la calidad de las mismas ofreció la posibilidad de emitir varias veces el contenido grabado. Arce destaca también que no era común que las emisoras de radio gra-

60 *Ibid.*, 386. Subrayado en el original.

61 *Ibid.*, 380-387.

62 Arce, “El micrófono...”, 100.

63 *Ibid.*, 103.

64 *Ibid.*

baran toda la programación; de hecho, el autor destaca que este procedimiento se desarrollará durante la era digital.

Mercado e industria

Uno de los trabajos que nos acercan al ámbito de la producción musical, abordado desde la perspectiva de las grandes corporaciones, es el de Negus.⁶⁵ El autor presenta el proceso de creación, elaboración, distribución y consumo de la música popular, haciendo un recorrido desde la visión de las compañías discográficas y las grandes corporaciones. Y es que la radio, el cine y la televisión construyeron sus técnicas para llegar a los distintos segmentos del mercado, creando necesidades ficticias que incentivan a consumir un tipo de música determinada. De acuerdo a esto, los distintos medios de comunicación de masas aprovechan la figura de los fans,⁶⁶ quienes, al verse sumergidos en un mundo de emociones, no solo sienten fascinación por los artistas de su predilección, sino que además se convierten en un mecanismo primordial en la creación de la identidad del individuo.⁶⁷

La música popular está sumida en intrincadas redes que combinan estrategias con un impacto en la cultura. La industria discográfica no solo es una fuente de trabajo directo e indirecto para una gran cantidad de personas, sino que también llena de expectativas a quien la consume. El trabajo de Negus, centrado en el ámbito de los géneros musicales y las estrategias corporativas, ofrece una amplia visión en torno a la industria cultural, las organizaciones empresariales, el modo como se articula y su impacto. Los bienes culturales, sus propiedades para generar empatía y hasta devoción en un público, pasan por un proceso de fabricación industrial que al consumidor no necesariamente le interesa. El producto es puesto en circulación desde la industria discográfica y su impacto se hace sentir en la sociedad como representación de símbolos que generan un intercambio monetario con cifras que tienen muchos ceros a la derecha.⁶⁸

65 Negus, *Los géneros musicales...*, 18.

66 El término correcto en lengua castellana sería 'fanático'; utilizaremos aquí y en lo sucesivo el término *fan* en inglés para mantener el contexto dentro del cual estamos teorizando y analizando los contenidos del presente trabajo de investigación.

67 Se hace referencia a la 'identidad' del individuo urbano, de las grandes ciudades durante la etapa de la adolescencia.

68 Cfr. Erick L. Jones, *Cultures Meaning: A Historical and Economic Critique of Cultura*. (New Jersey: Princeton University Press, 2006): 15-18; Steven Rosefield, *Comparative Economic Systems. Culture, Wealth, and Power in the 21st Century*. (Blackwell: Maldea, 2002): 59-63.

Los sellos discográficos poseen el control absoluto sobre sus medios de producción. A través de los productores y las decisiones de artistas y repertorios, logran un impacto en la cultura popular. La selección de estos aspectos ha contado con la presencia de profesionales que en ocasiones trabajan al margen del productor musical, pues mientras el primero selecciona, el segundo se dedica a las distintas etapas del fonograma.⁶⁹ Negus ventila las grandes desigualdades de las relaciones de poder en las que se ven involucrados los artistas, los productores y los dueños de las compañías discográficas. No importa si la idea de quien realiza el rol protagónico —cantante o solista— es acorde o no a una tendencia determinada o con su gusto particular, está subordinado a fin de cuentas al proceso de control, elección, producción y distribución de su imagen y talento por parte de los productores y sellos discográficos, o sometido a un riguroso control social en sus actividades, en su imagen y en su producción artística. Es decir, no tiene el control del gusto y libertad de elección de sus fanáticos, que son a fin de cuentas quienes consumen el producto.⁷⁰

Conclusiones parciales

La musicología tradicional es una disciplina aceptada desde lo social y legitimada por un grueso corpus de la academia, que desde sus inicios halló una valoración sistemática de sus métodos de investigación.⁷¹ Como todo elemento que conforma un sistema, se vio obligada a excluir en sus prácticas cualquier línea de investigación ‘nueva’ o ‘novedosa’ que pareciera no compartir del todo con sus criterios y valoraciones. Esto ha cambiado sustancialmente en los últimos años. Actualmente, las metodologías de análisis de la música popular gozan de aceptación en el mundo académico, incluso el uso de programas de computación como *Sonic Visualiser* —que fue desarrollado dentro de la musicología tradicional— es aplicado dentro del fonograma aplicado a la música popular. Del mismo modo, los denominados *performance studies* constituyen un ejemplo en el cual confluyen perspectivas entre lo académico y lo popular. En resumen, hay un uso compartido de metodologías que se aproximan al análisis del fonograma como fuente de documentación musical en ambos mundos.

69 Conocido como A&R siglas en inglés de *artist and repertoire*, esta figura era realizada en diversos momentos antes de los años sesenta por el mismo productor musical cuando este era parte de la compañía discográfica. Hoy en día son departamentos que poseen sus propias competencias dentro de las grandes corporaciones.

70 Negus, *Los géneros musicales...*, 14-15.

71 Díaz, “Música popular, investigación y valor”, 206-207.

La musicología popular aparece como alternativa dentro del mismo seno de la musicología, sus primeros investigadores provienen de esta área en la búsqueda de respuestas, con el deseo de descubrir relaciones y experimentar con métodos que den salida a los cuestionamientos que se enlazan con la industria cultural, los géneros musicales, su impacto social, comercial e ideológico, relaciones de contextos y codificación o decodificación de los mismos. Son criterios distintos de valoración, no solo por su rol estetizante o como un gran relato artístico, sino por las diversas posibilidades que se establecen en el uso de sus mecanismos tecnológicos para su producción y en especial, la elaboración de discursos que terminan en el imaginario cultural de una sociedad. Se estudia una música que se consume de forma directa o indirecta, que está en el día a día, se aleja del ritual casi sagrado de la sala de concierto, se acerca al uso cotidiano. Su consumo es tan habitual o espontáneo como lo puede ser un café en el receso laboral o unas cervezas para socializar con amigos y colegas.

Frente a esto, el investigador que se interesa en la musicología popular no busca establecer leyes absolutas. Su aporte es incuestionable y se suma a una polifonía que está en permanente reelaboración. Una aproximación a la música popular no pretende ser legitimadora, ni tampoco presentarse como única; por el contrario, busca abrir nuevos horizontes.

La diferencia con la tradicional música de arte o música erudita viene desde distintos ángulos, y uno de estos es que dentro de la musicología tradicional la partitura como soporte nos ‘comunicaba’ directamente con ‘el alma’ o ‘la esencia’ musical del compositor. En el caso del fonograma, el producto sonoro es el resultado de una interrelación de personas con un fin económico, lo cual, desde la concepción romántica de la música erudita, no puede concebirse como arte porque no lleva un fin desinteresado en sí mismo.⁷²

Todos los aspectos antes señalados pertenecen al ámbito de la musicología popular, la cual nos abre un campo de posibilidades para comprender el desarrollo, auge e impacto de intérpretes, compositores y productores, tomando como punto de partida la esfera discográfica y de la industria cultural.

⁷² Al respecto hacemos referencia a la apreciación estética kantiana. Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. (Madrid: Espasa, 2006).

Sobre los trabajos de titulación y grado en la producción musical

El ámbito de la educación superior establece que el estudiante ha de culminar su proceso de aprendizaje con la demostración de un trabajo original de investigación o de creación en el caso de disciplinas artísticas. En la producción musical la materia prima es la música y su proceso de transformación puede ser expuesto para aclarar a un tribunal las razones —los por qué y cómo— de ese proceso y el evidente resultado estético que ha quedado plasmado. Sin embargo, el principal aspecto en el cual falla el estudiante es precisamente en sus argumentos, en el poder de persuasión de su discurso, tanto escrito como oral.

Las mallas curriculares contemplan en líneas generales lo que debe aprender el alumno para ‘licenciarse’ en el ejercicio de un oficio; mucho de este contenido suele ser de carácter técnico, estético y teórico en torno a la realización del fonograma y la optimización en la calidad del audio. En consecuencia, se deja poco espacio para el desarrollo de habilidades de lectoescritura académica; en algunos casos, materias sobre géneros discursivos o aquellas destinadas a la elaboración del trabajo final son las que suelen encargarse al respecto. Por ello, cuando el alumno se enfrenta a la exposición de sus ideas se encuentra desprovisto de armas para la escritura académica y, lo que es peor, con poco tiempo para desarrollarlas porque debe a la vez producir su trabajo fonográfico.

Al momento de presentar su trabajo final, el estudiante de producción musical ha de tener las mismas herramientas de cualquier profesional. Algunas de ellas son el uso de la retórica en la medida de exponer, convencer y juzgar frente a un auditorio; manejo de la dialéctica para contradecir a través de un discurso coherente y preguntas certeras a sus interlocutores. Pues bien, nos enfrentamos al uso de la argumentación como base de la elaboración de un discurso que pretenda mostrarse inamovible ante la apreciación estética de una producción musical.⁷³

En algunas ocasiones, en conversaciones con alumnos, estos se toman el tiempo para argumentar las razones por las cuáles no deberían realizar trabajos monográficos sobre las técnicas y el resultado estético de sus fonogramas, aducen que el trabajo sonoro vale y se sostiene por sí mismo. A nuestro juicio, no solamente tiene valor por la necesidad de justificar un proceso educativo dentro

⁷³ Véase: José Escoriza Nieto. *Estrategias de comprensión del discurso escrito comprensivo*. (Universidad de Barcelona, 2006).



Tribunal de defensa del trabajo de titulación de Denisse Lalama

del ámbito de la academia; asimismo, el futuro productor ha de ser capaz de exponer, argumentar y presentar conclusiones a otros en la vida profesional. Es así como una persona que trabaje en el área de A&R⁷⁴ debe ser capaz de redactar informes y expresar verbalmente aspectos técnicos y estéticos que son favorables o no para la inversión de un proyecto discográfico determinado. Igualmente, en la vida real se cuenta con muy poco tiempo para exponer las ideas a un futuro accionista o inversor de un proyecto artístico y musical, se hace indispensable el desarrollo de la capacidad de síntesis para presentar de forma precisa y clara un proyecto artístico musical.

A propósito de esta última sentencia, el discurso que debe usar el productor debe ser convincente, preciso y certero porque se trata de vender un proyecto en el sentido literal del término: algo que se proyecta a futuro y, por lo tanto, no existe aún. Cuando un arquitecto trata de exponer la idea del diseño de un hospital, sin el uso de maquetas o planos, puede tratar de describir su idea a partir del conocimiento previo que tienen sus escuchas de la palabra 'hospiti-

⁷⁴ *Artist & Repertoire* es la persona encargada dentro de un sello discográfico de elegir o rechazar a los futuros artistas, compositores, arreglistas y temas que producirá la compañía. Su decisión es vital porque de ella depende que las producciones sean las adecuadas para un mercado.

tal'; sin ver planos o maquetas, el auditorio tiene una referencia conceptual de acuerdo a sus propias experiencias de cómo es un hospital. Pero en el caso del futuro fonograma no hay sustento. ¿Cómo hacer entender al auditorio lo que se busca hacer a través de la hibridación de uno o varios estilos musicales? ¿Cómo explicar las características de una voz si no se ha escuchado anteriormente? He ahí cuando las palabras se hacen necesarias y en el mundo de la creación musical se hace indispensable saber convencer, pero también conmovir.

En los trabajos de grado de producción musical el estudiante ha de convencer desde dos soportes: el texto escrito y el fonograma. En el texto escrito se observarán los mismos aspectos de cualquier trabajo de investigación: antecedentes, marco teórico, desarrollo por capítulos, conclusiones, anexos y bibliografía. En el fonograma se cuidará todo lo concerniente al proceso de producción: composición, arreglos, grabación, mezcla, *mastering*, diseño de portada e, incluso, posible comercialización. En este sentido, es indispensable el manejo de un discurso argumentativo que convenza al otro de un punto de vista; no se trata de ser impositivo, se trata de esgrimir una idea y una postura estética desde la racionalidad. Esto es: el trabajo debe reflejar la coherencia metodológica de la academia frente al proceso creador técnico, estético y posterior interpretación del trabajo del productor musical.

Sobre la metodología de investigación en proyectos en producción musical

El productor musical es por antonomasia un artesano, un técnico y un artista que genera contenido de carácter musical, bien sea creado por iniciativa propia o, como ocurre en la mayoría de los casos, por encargo. Es decir, el productor está en el estudio de grabación y frente a la mesa de mezcla generando un fonograma, o un diseño sonoro en el caso de producciones audiovisuales. El trabajo es fundamentalmente técnico, lo que hace que el productor dedique poco tiempo a la elaboración de proyectos de investigación de carácter académico; de hecho, un buen productor preferirá producir un fonograma a sentarse a redactar un *paper* para una revista arbitrada e indexada.

Debido a la inclusión de la producción musical en la academia, tanto los productores que se trasladan al campo de la enseñanza como los futuros graduados con diploma en el área deben desarrollar un proyecto o

tesis que se vincule con su carrera, bien sea que sea de carácter teórico,⁷⁵ o trabajos de carácter práctico que resulten en una producción discográfica.⁷⁶ El presente apartado tiene como finalidad orientar sobre aspectos metodológicos para la investigación de proyectos de titulación en el área de la producción musical.

El enigma de los antecedentes

Cada proyecto de producción musical ha de contar con antecedentes desde lo teórico y desde la práctica artística. El ‘recurso al precedente’⁷⁷ permite visualizar los posibles resultados en la toma de decisiones de carácter técnico y artístico. Desde nuestro punto de vista, la revisión de producciones ya realizadas permite orientar el proceso de la producción en sí. Por ejemplo, un alumno que desee realizar un disco de *soul* no solo ha de considerar los textos referentes al tema, sino que además ha de estar atento a las características musicales como número de compases, tonalidades, orquestación; así como el resultado de la estética de la grabación que se da en las grabaciones de acuerdo a los años, al sello discográfico, a los productores, entre otras. Es decir, el abordaje amplio y detallado de quienes han aportado de manera significativa al género musical.⁷⁸

Consideramos que todo proyecto de titulación en el ámbito de la producción musical puede ser abordado de dos maneras: a través del trabajo teórico de investigación a la manera tradicional o a través de la elaboración de un producto fonográfico o audiovisual; en ambos casos la búsqueda de antecedentes es relevante. En cuanto a trabajos teóricos, la investigación ocurre de la manera tradicional, pero en el caso de las producciones discográficas consideramos que el proyecto de producción debe partir de antecedentes fiables, confiables y verificables. En este sentido, un estudiante que pretenda desarrollar un álbum conceptual deberá, no solo investigar a nivel de contenido teórico sobre investigaciones en torno al concepto de ‘álbum

75 Como por ejemplo la tesis doctoral de Juan de Dios Cuartas.

76 Al respecto, véanse los repositorios de tesis de la Universidad San Francisco de Quito, la Universidad de las Américas e incluso de la Universidad de las Artes, en donde se hallan las memorias de diversos EP y diseño sonoro de producciones audiovisuales.

77 Término prestado de la argumentación jurídica.

78 Insistimos en lo delicado en los niveles de grado cuando se proponen proyectos de carácter híbrido como bossa-nova con cumbia o bachata con hard rock; no solo es la escasa producción de posibles mezclas si existiesen, sino la habilidad del alumno de separar y luego mezclar dichos géneros.

conceptual', sino que incluso deberá buscar álbumes que fueron creados de esta manera y someterlos a un cuidadoso análisis de la producción musical, elaborando a la vez un escrito crítico sobre este análisis que le puede servir de guía para su futuro proyecto. En este sentido, el estudiante de la producción musical no solo ha de consultar las fuentes bibliográficas tradicionales, sino que deberá tener acceso a discos y producciones discográficas en sus distintos formatos.

El marco teórico, inevitable dolor de cabeza

El marco teórico es una sección fundamental en toda investigación pues define el paradigma desde el cual el investigador nos habla. Es amplia la bibliografía que explica lo que es un marco teórico y cómo ha de escribirse, pero en el ámbito de las producciones discográficas consideramos que este apartado debe relacionarse en lo posible con el resultado estético y conceptual de la producción. Un estudiante que realice un trabajo sobre tecnocumbia deberá hacer un levantamiento sobre la cumbia, su proceso de producción, circulación y consumo. No debe ser un simple tratado de referencias; debe contener un sentido lógico de lo que hemos de entender sobre la cumbia, más allá de la propuesta musical que plantee realizar.

Son precisamente los antecedentes y el marco teórico las áreas más difíciles de elaborar para el productor que se inicia en el ámbito de la redacción de una memoria de investigación; por ello, es recomendable que el estudiante se ejercite de forma metódica y continua sobre el proceso escritural. El uso de cuadernos de apuntes, fichas, anotaciones electrónicas en blogs o documentos digitales, constituyen una manera de acumular contenido sobre el proyecto que se está realizando.⁷⁹

Suponemos que el productor musical sabe cómo generar un nuevo fonograma de algún estilo en particular; conoce los ritmos, la armonía y las estructuras formales, en muchos casos hasta maneja la microfonía y características de la mezcla del género, pero el productor no es un musicólogo y no conoce necesariamente los aspectos teóricos e históricos del género. El productor musical se ha formado, en primera instancia, a través del proceso de escucha desde el sustento teórico. En los trabajos de grado cuyo producto sea un fonograma, el marco teórico es vital para conocer el con-

⁷⁹ Al respecto véase: López Cano y San Cristóbal. *Investigación artística en música*, 2014.

texto, las teorías y desde dónde nos habla el productor. Sobre todo, sirve de guía para que el mismo productor no divague en aspectos estilísticos y, en especial, demarque el concepto de su propuesta artística.⁸⁰

La argumentación frente al objeto-estético / objeto-técnico de la grabación⁸¹

Quien realiza un trabajo de titulación en producción musical se encuentra frente a la tarea de argumentar desde dos perspectivas: desde lo teórico-técnico y desde lo estético-expresivo; a simple vista, el panorama puede parecer desalentador para quien se inicia en el proceso escritural de uno u otro e incluso de ambos. El estudiante ha de establecer de manera clara la trayectoria investigativa que ha realizado, no solo sustentado en un correcto aparato crítico, sino además, a través de la presentación lógica de una serie de argumentos que por lo general están ampliamente sustentados y aceptados dentro del gremio teórico.⁸² Frente al hecho artístico es indispensable el desarrollo de las ideas que busquen un consenso del porqué de dicho resultado estético del fonograma.

Los aspectos técnicos de un proceso de producción musical quedan reflejados en una primera sección que funciona como memoria del proceso. A pesar de ello, al enfrentarnos a la argumentación de los resultados artísticos confluyen la duda y la desesperanza. El proceso de escritura de esta última parte debe ser el resultado de muchas horas de reflexión más que de hacer.⁸³ Justo aquí se hace uso de las anotaciones, por más alocadas que parezcan, de ideas y reflexiones que han surgido a lo largo del proceso de producción; es el momento de intercambio con el tutor y con otros creadores para tratar de definir en palabras el ‘concepto artístico’. No es que no hubiese un concepto artístico desde el inicio, este debe existir porque establece la ruta de todo el proceso de

80 Consideramos que los trabajos de producción deben tener un estilo musical definido que hayan tenido antecedentes sólidos. En muchos estudiantes es muy tentador orientar sus trabajos en estilos ‘experimentales’ o fusiones extrañas que no existen ni en la industria discográfica ni en las producciones musicales más *underground* que podamos imaginar. En este sentido, elaborar un álbum basado en la tecnocumbia será más acertado a nivel de proyecto de grado que realizar un disco de salsa-*rap*, o reguetón-metal; no estamos en contra de dichas experimentaciones, tan solo en la fase de grado porque acarrea problemas estilísticos y técnicos que en la mayoría de los casos no hay suficiente tiempo para resolver.

81 Di Cione, 2013.

82 En este sentido convergen historiadores del arte, ingenieros de acústica y sonido, teóricos, musicólogos, entre otros.

83 Para ello recomendamos el método de «reflexiones de campo» que sugieren López Cano y San Cristóbal. 2014, 110-111.

producción; se trata de una evaluación de resultados que, a diferencia de las ciencias, están contenidos de carga subjetiva. La argumentación ha de modificar la percepción en la medida en que el discurso sea coherente, convincente y sobre todo verídico, dentro de lo que permite la subjetividad.

El concepto artístico y su argumentación en los trabajos de titulación

¿Cómo afrontar el debate de la producción musical a nivel artístico dentro del ámbito académico y de investigación en artes? ¿Cuáles son los criterios que deben prevalecer al momento de argumentar el desarrollo de un objeto estético del fonograma? Para tratar de hallar respuestas a estas y otras posibles interrogantes, nos parece pertinente la propuesta que establece Marafioti en torno al debate artístico. El autor considera tres categorías al momento de enfrentarnos a un debate alrededor de las artes: asuntos técnicos, asuntos interpretativos y asuntos teóricos.⁸⁴ A continuación, presentaremos estas mismas jerarquías pero reinterpretadas para la producción musical desde la visión artística.

Las distintas disciplinas artísticas parten sus debates desde el aspecto técnico. Por ejemplo, para el pintor se trata de los materiales como el soporte, las pinturas, la inclusión de materiales de diverso origen y procedencia. En otras palabras, hay un sustento objetivo desde el cual se puede debatir entre colegas y especialistas el uso adecuado o no de ciertos materiales y las diferentes técnicas. Por lo general se llega a este consenso después de un sinnúmero de años y de productos artísticos realizados tras los cuales se logra establecer una fórmula y un estilo que permiten que se reconozca la experiencia ya recorrida como una tradición.

El mismo caso es aplicable en la producción musical. Algo aparentemente tan simple como el uso de un micrófono para cierto instrumento o estilo de música puede pasar por el tamiz de la crítica profesional en beneficio de un resultado óptimo en la grabación. Al igual que en las bellas artes, puede suceder que modificar patrones establecidos den resultados estéticos interesantes y que se conviertan en referencia e incluso en escuelas;⁸⁵ sin embargo, en la producción musical lo importante es convencer por encima de la experimentación. Además, a diferencia de otras artes en las cuales existe una larga tradición en el uso de materiales, la producción musical se acerca al cine en tanto la necesidad

⁸⁴ Roberto Marafioti. *Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo XX*. (Buenos Aires: Biblos, 2003): 181-191.

⁸⁵ Verbigracia el cubismo en Picasso que se comienza a desarrollar desde la mezcla de perspectivas.

de equipos de tecnología para producir el objeto estético; en este sentido, la tecnología de la grabación y de la postproducción en general juegan un papel esencial en el resultado del objeto estético.

El productor musical enfrenta entonces dos parámetros técnicos frente a los cuales debatir: el primero es su materia prima, la música, y el segundo es el proceso de la grabación. La calidad de la música y de los intérpretes ha de ser la mejor posible y una vez más se puede reñir frente a aspectos como la afinación, la articulación, el fraseo y la técnica interpretativa en general que, si bien incumbe en primera instancia a los músicos, es una obligación del productor musical tener la pericia de afrontar y discutir estos aspectos. La música es la materia prima: si es de mala calidad, el producto será malo; si es óptima, es probable que con equipos técnicos económicos se puedan lograr buenos resultados.

El problema técnico se agudiza a la hora de decidir cuál equipo tecnológico de la producción y cómo usarlo. La calidad de la reverberación, el uso de efectos, así como la mezcla tienen un peso fundamental al momento de emitir un juicio de valor estético frente a las técnicas y dispositivos utilizados. Hay mucho de tradición acuñada y en especial hoy en día en que es fácil acceder a cursos de producción de audio;⁸⁶ esto permite que la discusión sobre los aspectos técnicos estén a la orden del día. ¿Cómo obtener un sonido determinado con los equipos que se posee? ¿Cómo mejorar un sonido ya grabado? ¿Es adecuado a nivel estético el resultado obtenido? Pues bien, en las memorias de trabajos de grado han de considerarse los aspectos técnicos de los equipos utilizados y el resultado obtenido en concordancia con el estilo musical.⁸⁷

Otro de los elementos a destacar son los asuntos interpretativos entendidos por Marafioti como la generación de contenido teórico y emocional que el público receptor da del producto.⁸⁸ Este último aspecto es difícil de medir en un trabajo de titulación pues el estudiante genera la producción en un tiempo ajustado para la presentación final ante un tribunal. A pesar de ello, ha de ser un aspecto a considerar para proyectos de investigación sobre la producción musical de un artista o de un género determinado y su recepción en el público en un período de tiempo determinado. Este último aspecto se ve influenciado por una gran carga subjetiva porque dependerá del gusto del público por encima de cualquier cosa.

⁸⁶ Véase por ejemplo los cursos *online* de páginas como Udem y la inagotable cantidad de *youtubers* especialistas en el tema, algunos de ellos muy buenos.

⁸⁷ Es por ello indispensable el conocimiento a profundidad de los géneros que se han de producir.

⁸⁸ Marafioti, *Los patrones de la argumentación*, 182.

Es esta una de las razones por las cuales la musicología tradicional tardó años en considerar a las músicas populares urbanas como dignas de ser estudiadas y sistematizadas dentro de la academia. La percepción que un artista tenga de su obra, el valor que el productor le pueda dar a su fonograma, se ve enfrentado a la recepción y consumo por parte del público. Puede suceder que producciones meticulosamente elaboradas pasen desapercibidas por un público masivo, como también es posible que producciones sencillas se conviertan en un estruendoso éxito. En todo caso, el productor musical ha de buscar la mayor calidad posible en todo lo concerniente al proceso de producción, en lo técnico, en la praxis interpretativa y en el resultado estético. La producción musical, a diferencia de las artes tradicionales, no se puede sustentar por el peso de la crítica; la grabación o es de buena o de mala calidad. Otra cosa es el gusto del público: «la persona de buen gusto utiliza su educación y experiencia para ayudar a comprender la producción artística, descifrando aspectos que podrían resultar ajenos».⁸⁹

El tercer aspecto concierne a los asuntos de argumentación teórica y en este campo los estudios de producción musical, tal y como hemos expresado anteriormente, son nuevos dentro de la academia y en especial dentro de la musicología. Ha sido en los últimos años que ha tomado un impulso de estos estudios motivado a la incursión de la producción musical dentro del ámbito académico. Este apartado ha estado consagrado a los historiadores del arte, críticos, filósofos y estetas. En el ámbito de la producción musical se ha consagrado al interés de antropólogos, sociólogos, semiólogos, coleccionistas y ha sido en los últimos treinta años un interés de musicólogos. En este sentido, los trabajos de grado incorporan un recorrido de carácter académico en las secciones de antecedentes y marco teórico: surge la pregunta de cómo se incorpora una nueva producción al discurso teórico.

Es evidente que el avance teórico irá más allá de aspectos poéticos o técnicos de la producción. El teórico busca interrelación entre la producción y su contexto cultural, social, político y económico, no solo en cómo y por qué fue hecho un fonograma determinado, sino el posible impacto o no en ciertos contextos. En consecuencia, el productor genera la obra, el público la consume y emite su juicio al respecto mientras que el teórico expone los aspectos de relación e interrelación entre el producto y el contexto. Es por esto último la inevitable relación entre la historia, la sociología, los estudios culturales, las

⁸⁹ Ibid.

teorías de la percepción y la estética en general. En este sentido, los aspectos de producción e ingeniería de audio son considerados en tanto los resultados sonoros y su interacción con el público o con una escena musical en particular. La exposición de argumentos teóricos ha de ser escasa cuando el estudiante ha generado un nuevo fonograma. Puede atisbar el lugar de su producción en contextos determinados, pero a menos de que haya hecho un estudio de mercado a profundidad,⁹⁰ el novel productor no estará en capacidad de evaluar el impacto de su producto en la sociedad.

Todo lo contrario, cuando se acometen trabajos de carácter crítico y espíritu investigativo —como análisis de producción y estética de la grabación, por nombrar algunos— se pretende exponer estos aspectos en una producción y el investigador ha de acudir a una exhaustiva contextualización que no dé lugar a ambivalencias o malentendidos. Al mismo tiempo, hay que considerar que la percepción del público y del investigador cambia de acuerdo a la época. No es igual someter al análisis de producción un disco de 78 rpm grabado en los años treinta, época del sonido monoaural, que una grabación reciente publicada directamente en Spotify. Ambas pueden ser sometidas a los mismos criterios; sin embargo, producto del nivel cultural y de las habilidades metodológicas del investigador, el resultado de contenido teórico será distinto, así como las distintas taxonomías de análisis.

En conclusión, al disertar sobre una producción musical desde el ámbito de la academia, el investigador puede acudir a las categorías de lo técnico, lo interpretativo y lo teórico para permear de objetividad —hasta donde el término lo permita— su discurso investigativo. Hemos tratado de exponer una manera de elaborar el informe de investigación o la monografía que esté precisamente al alcance de un profesional cuya área de experticia es el sonido, la tecnología y no necesariamente la palabra. Este no es el único camino, pues los estudios académicos sobre producción musical apenas comienzan y al parecer sobrevivirá por algunas décadas más; pero nuestra propuesta busca ordenar el discurso teórico y académico de la producción musical desde el objeto-técnico y objeto-estético. La principal limitación será la cantidad de recursos técnicos y estéticos que maneje el productor musical que investiga o el investigador que se aproxima a la producción musical.

⁹⁰ Aspecto que por razones de tiempo no es considerado en la elaboración de trabajos de grado a nivel de producción fonográfica.

El concepto artístico: el productor musical como demiurgo del sonido

En los últimos años ha habido una fuerte tendencia al incremento de seminarios, simposios, eventos académicos y artísticos sobre qué es investigar en artes.⁹¹ La idea de dichos encuentros es propiciar el debate artístico desde la argumentación académica, para buscar un acercamiento entre las disciplinas de larga tradición dentro de las universidades y los creadores y artistas que ahora se desenvuelven en dichos espacios.⁹² En el ámbito de la producción musical también se encuentra esta discusión a la orden del día.⁹³

El estudiante de producción musical se ve inmiscuido en tres procesos que son disímiles, pero se interconectan de manera directa para culminar su proceso académico: la producción musical en sí, la elaboración del trabajo escrito y la sustentación oral de su proyecto. Deseamos destacar que, salvo la primera, las dos últimas no han tenido importancia para los productores musicales formados en el aprendizaje directo del taller del maestro artesano: el estudio de grabación. Al incorporarse dos aspectos nuevos dentro del oficio, pero de tradición en la academia, no hay más alternativa que brindar estas herramientas en el salón de clases.

En la investigación artística nos enfrentamos a un mundo nuevo de posibilidades de expresión escrita; en este sentido, son incuestionables las incongruencias y divergencias que se pueden presentar a lo largo de este proceso. ¿Quién legitima que un estilo musical es artístico y otro comercial? ¿Cómo obviar que algunas producciones comerciales llevan un contenido artístico relevante? O como bien lo pudiese expresar cualquier fanático del reguetón, trap, vallenato o de cumbia villera: ¿quién puede señalar que determinada música carece de valor artístico?

En este orden de ideas, una de las principales dificultades con las que se encuentra el estudiante de producción musical es el concepto estético de su pro-

91 La Universidad de las Artes ha consolidado dos espacios para este intercambio: ILIA: Encuentros de Investigación en Artes e Inter[*]Actos: Encuentros Públicos de las Artes; el primero focalizado en el debate académico complementado con eventos artísticos y el segundo, encuentros artísticos con espacios para el debate académico. Igualmente, dentro de los congresos de la Rama Latinoamericana de la IASPM hay mesas dedicadas al tema.

92 Véase: Luis Pérez Valero. "Arte indexado / arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las Universidades". En: *Construcción ecléctica de los saberes* (Guayaquil: UArtes, 2019): 66-83.

93 En referencia a esto tenemos los encuentros internacionales de la AES (Asociación de Ingenieros de Audio) cuyo debate gira en torno a los aspectos técnicos. A nivel académico y estrechamente vinculados a la musicología están las Jornadas de Producción Musical organizadas en la Universidad Complutense de Madrid y, recientemente, las Conferencias de Audio y Sonido del Ecuador, organizadas por la Universidad de las Artes, que han buscado acoplar las experiencias técnicas, artísticas y académicas dentro del área.

ducto, tanto en aspectos musicales como en lo que concierne a la verbalización. Es decir, el estudiante se encuentra con la necesidad de justificar su producto dentro de la investigación en artes. Para ello, consideramos que un aporte esencial lo constituye el trabajo de López-Cano y San Cristóbal, que puede adaptarse a las diferentes propuestas de producción.⁹⁴ De hecho, el resultado sonoro final es producto de las decisiones estéticas que dejan una impronta indeleble en el fonograma.

El productor musical en un principio se vinculaba directamente con el artista para facilitar la elaboración del fonograma, las compañías discográficas marcaban una dirección a seguir y con base en el estilo, los géneros y la instrumentación se conformaba un resultado determinado. Tras la aparición de la cinta magnetofónica y el estudio de grabación como laboratorio de creación, el productor ejerce un rol de igual o mayor importancia que el mismo artista, pero esto es solo posible en la medida en que tiene el control de la producción y el concepto que desea dejar expresado en el producto final.

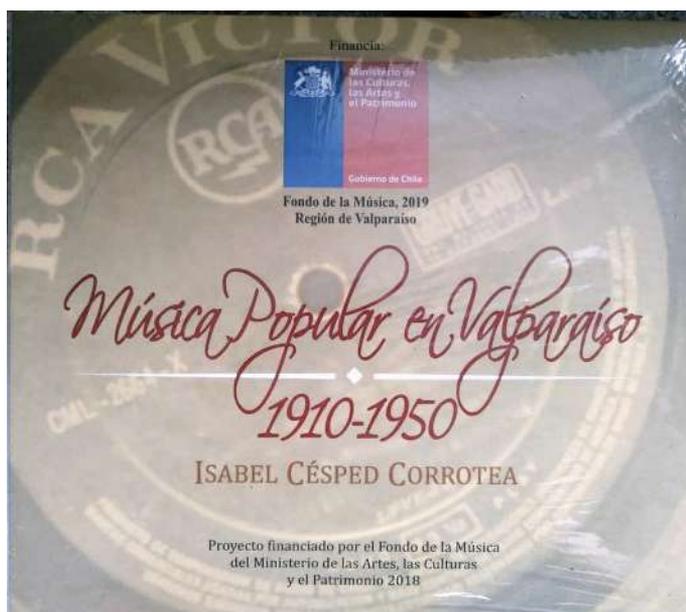
Hemos comentado de manera reiterada que quien desea producir música ha de contar con excelentes herramientas en el ámbito teórico y de la praxis musical, pues, a fin de cuentas, es la música su materia prima. Con ello hay que sumar competencias al momento de desarrollar el concepto artístico que inevitablemente estará impregnado de la carga cultural y emocional que el productor haya tenido a lo largo de su vida. No existe un método exclusivo para sacar a flote el concepto artístico, pero experiencias obtenidas en trabajos de titulación nos ha mostrado que el método que ofrece resultados concretos es el uso de cuadernos de reflexión en los cuales el alumno plasma, por más alocadas que sean, las ideas del concepto artístico que pretende elaborar.

Por ejemplo, un trabajo a desarrollar puede ser la grabación de un concierto de rock en vivo para su posterior edición, mezcla y postproducción con el objetivo de sacar un DVD o el disco del concierto. Más allá de los aspectos de video, el concepto del repertorio y del artista dependerá de la dirección que desee otorgarle el productor. En este tipo de producto, lo esencial es capturar la fuerza de la *performance*, por lo cual la energía de los intérpretes juega un rol clave durante el desarrollo de la grabación.

Con el repertorio académico pasa algo similar: el productor determina quién será el intérprete —en el caso de tener este poder— y de seleccionar el repertorio. Este último aspecto es crucial pues, a diferencia de un recital en el que se pueden mezclar repertorios distintos, el producto fonográfico ha de tener un resultado

⁹⁴ López-Cano y San Cristóbal, *Investigación artística en música*. 2014.

homogéneo en la música a grabar. En un concierto, el intérprete puede hacer un programa que abarque repertorio de distintas épocas, o distintos compositores de una misma época. En la producción del álbum el criterio puede ser el mismo pero circunscrito a uno de producción: tiempos de duración, tonalidades, criterios de *tempo*, etc. En otras palabras, el público está sometido a una experiencia emocional única e irrepetible en el concierto; en cambio, frente a la grabación, el oyente tiene la oportunidad de tener la experiencia de escucha de manera reiterada y en distintos momentos, por lo cual el estado emocional receptor puede variar y su criterio de apreciación también. En este tipo de grabaciones, la pericia auditiva y de lectura musical es indispensable para quien ejerce el rol de productor.



Registro fotográfico del disco *Música popular en Valparaíso* de Isabel Céspedes Corrotea.

Un concepto que se puede manejar en esta línea es la grabación de repertorio histórico que visibilice a un compositor, un conjunto determinado de obras o incluso alguna tendencia o modo de interpretar la música. Un ejemplo es el disco *Música popular en Valparaíso (1910-1950)*, producido por Isabel Céspedes Corrotea.⁹⁵ En este trabajo, la productora ejerce distintos roles en los cuales conjuga la

⁹⁵ Isabel Céspedes Corrotea. *Música popular en Valparaíso (1910-1950)* (Valparaíso: Fondo de la Música, 2019).

musicología, la gestión artística y la producción musical: investigación en fondos documentales y archivos, transcripción y edición musical, gestión de recursos y fuentes de financiamiento, la producción musical y ejecutiva, la dirección del proceso de grabación, la mezcla, el *mastering*, el diseño de portada y cuadernillo, y la posterior difusión.

Otra opción es cuando el productor establece una línea temática para lo cual acude al auxilio del concepto teórico y artístico de álbum conceptual; en esta línea, los trabajos de Denisse Lalama, Pedro Andrés Tufiño y Camilo Palma constituyen una excelente guía al respecto.⁹⁶ En el caso de Lalama, la productora acude a la autobiografía como fuente de inspiración para organizar un discurso musical sustentado armónicamente a partir de la escala lidia. Por su parte, Tufiño experimenta en la fusión del albazo y el pop y crea un híbrido particular de aire comercial y a la vez poco convencional. Por otro lado, Palma crea un disco de música electrónica inspirada en el *house* y el uso de temas de Julio Jaramillo. En cada caso, el proceso de producción fue particular, así como el concepto que quisieron otorgar a su producción.

No es que en el caso de la producción de Césped Corrotea no hubiese un concepto; por el contrario, la delimitación espaciotemporal fue un valor agregado para la generación de las partituras que conforman la grabación. La diferencia es que esta productora visibiliza un repertorio que fue compuesto, pero no grabado anteriormente, mientras que los tres productores han tenido que generar la música original en la que se basa su disco.

Retomando lo concerniente a un método de investigación en artes aplicado a la producción musical, consideramos que es indispensable fomentar el hábito de la escritura, que el alumno apunte el proceso de creación, conceptualización y reflexión sobre su propuesta artística, independiente del género musical. Este proceso puede acelerarse a través del uso de dispositivos móviles que graben audio y video. El estudiante podrá grabar el proceso para después revisar cuantas veces sea necesario y tener la posibilidad de redactar de forma gradual la experiencia. De esta forma podrá comprobar aspectos de la producción que fallaron o funcionaron para generar variantes que sean aplicadas en su práctica artística en la producción. Con la captura en video tiene la posibilidad de compartir la experiencia con el tutor. Estudiantes avanzados e, incluso, con las facilidades de internet y las redes sociales, pueden mostrar sus trabajos a profe-

⁹⁶ Denisse Lalama. *Estela de un viaje*. Proyecto de titulación. Universidad de las Artes, 2019; Pedro Andrés Tufiño. *Música y Shunguito*. Proyecto de titulación. Universidad de las Artes, 2019; Camilo Palma. *Julio is in da House*. Proyecto de titulación. Universidad de las Artes, 2019.

sionales de otros países para que les brinden alguna orientación.⁹⁷ La grabación de su proceso creativo confirma una vez más la propuesta de la aplicación del método autoetnográfico que exponen López-Cano y San Cristóbal, pero con la utilización del formato del video.⁹⁸

Quizás sea la reflexión el proceso más difícil, pues si bien el productor musical ha de estar consciente de las decisiones técnicas que toma y del resultado estético que desea lograr, por lo general no se detiene a pensar en el por qué. Lo cierto es que un productor musical, después de hacer un disco, está pensando en el siguiente. Luego de ver los videos, el estudiante debe elaborar un relato que no se limite a los aspectos técnicos, sino que también evalúe el resultado sonoro, cómo llegó a ello y el posible impacto. Esta fase es un proceso de análisis levantado desde un discurso estético, sensible y al mismo tiempo bien sustentado. La interconexión con otras disciplinas toma importancia, especialmente cuando la producción tiene algún contenido extramusical relevante, como lo puede ser el texto, el contenido visual, la realización del producto con fines corporales, terapéuticos, la escena musical a la cual va dirigido el producto. Para la conformación de estos conceptos puede ser útil la elaboración de mapas mentales, diagramas de flujo, gráficos, palabras claves que permitan presentar un esquema del concepto artístico y su reflexión para la posterior elaboración del texto escrito.

En conclusión, el registro de la práctica artística y del proceso de la producción permiten acumular material para su posterior conceptualización; luego, ha de textualizarse. En este proceso puede haber cambios sustanciales. La fase de reflexión es indispensable y debe hacerse de la manera más eficaz posible, bien sea que nos decantemos por la escritura, el audio, el video o la combinación de ambas.⁹⁹

El concepto artístico de un disco ha estado asumido en las producciones a partir de la aparición de soportes de mayor duración como los discos de 45 rpm y, en especial, con el disco de larga duración de 33^{1/3} rpm, lo que llevó a los productores e ingenieros a pensar en cómo funcionarían las composiciones en su conjunto y la relación entre ellas a nivel de audio: equilibrio en la ecualización, mezcla, *mastering*, arreglos e incluso combinación de

97 Este aspecto ha de ser manejado con cautela y bajo la guía de un docente tutor, pues el estudiante corre el riesgo de dispersarse y atrasar su proceso de titulación.

98 López-Cano y San Cristóbal. *Investigación artística en música* (2014): 123-166.

99 Puede ser útil la elaboración de un blog durante este proceso, en el cual el estudiante puede escribir, subir *podscast* o videos en plataformas gratuitas; de esta manera, el material estará disponible en línea para consulta con el tutor, compañeros de clase u otros especialistas.

la tonalidad.¹⁰⁰ En este orden de ideas, un trabajo minucioso de recopilación del proceso permitirá luego la elaboración de categorías y posibles hallazgos desde lo técnico hasta la práctica artística. Es por ello que el manejo eficaz de la tecnología permitirá que el proceso de meditación sobre el fonograma producido sea dedicado a los aspectos artísticos por encima de los técnicos. El registro ha de ser meticuloso y en esta fase debe tener libertad para la conexión de las distintas ideas. Se busca vislumbrar lo artístico, exponer el concepto, revitalizar el objeto-técnico/objeto-estético.

A propósito de esto, es innegable que el concepto del disco haya sido previamente concebido de manera tangible, es decir, a través de las composiciones y arreglos que conformarán la producción. Al mismo tiempo, es esencial que la calidad de los intérpretes sea la adecuada para llevar a feliz término el proceso de grabación y su posterior posproducción. En otras palabras, una preproducción clara, definida, estudiada y bien diseñada, traerá como consecuencia que el proceso de producción fluya con la menor cantidad de inconvenientes. Estos aspectos redundarán en la posibilidad de dedicar tiempo a la reflexión del proceso creativo. En este sentido, destacamos las palabras de López-Cano y San Cristóbal: «Las metas procedimentales se proponen descubrir o evaluar diferentes modos de acción artísticas. Las metas conceptuales son aquellas que se persiguen cuando la experimentación desea generar ideas o reflexionar sobre algo».¹⁰¹ El productor musical es un demiurgo del sonido.

100 Al respecto, véase como en las primeras producciones de larga duración de Frank Sinatra estos aspectos eran minuciosamente cuidados, los textos de las canciones eran incluso sometidos a una revisión exhaustiva con la finalidad de que encontrasen correlación con las demás. Charles Granata. *Sessions with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording* (Chicago Review Press, 2003).

101 López-Cano y San Cristóbal. *Investigación artística en música*, 180. Cursivas en el original.

Bibliografía

- Adinolfi, Francesco. *Mundo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Alves de Aguiar, Joaquim. “Música popular e industrial cultural”. Tesis de maestría en Letras, Universidad Estatal de Campinas, 1989.
- Andersen, Asbjorn y Jennifer Walden. *The Sound Success Guide*. Octubre 2019. Descargado de: https://cdn.aoundeffect.com/wp-content/uploads/2019/10/25100853/ASFX_Sound_Success_Guide_01b.zip
- Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth College: University Press of New England, 1997.
- Arce, Julio. *El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española* (2016). Disponible en: <https://ucm.academia.edu/JulioArce>.
- Arenillas Meléndez, Sara. “Tesis doctoral: La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico, autor: Marco Antonio Juan de Dios.” *Revista Musical de Etnomusicología*, N° 7, 2016.
- Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México, Unesco, 2009.
- Armenta Iruretagoyena, Ferdinando Alfonso. “La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N° 8, otoño 2018: 210-235.
- Art of Record Production*. Disponible en: <http://www.artofrecordproduction.com>.
- Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina. Disponible en: <http://iaspmal.com>.
- Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama España. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/grupos/iaspm/presentacion>.
- Audio Engineering Society. Disponible en: <http://www.aes.org>.
- Béhague, Gerard. “La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña”, *Latin American Review*, Vol. 27, N° 1, Spring/Summer, 2006, pp. 38-46.
- Bloom, Ken. *American song. The Complete Musical Theater Companion. 1877-1995*. Vol. 2, Nueva York: Schirmer, 1996.
- Bottaro, Francisco. “Música popular y clases sociales: el caso venezolano: años 40”. *Caravelle, Les cultures populaires en Amérique Latine*. N° 65, 1995, pp. 159-170.
- Borwick, John. “The Tonmeister Concept”. *Audio Engineering Society Journal*. Conferencia N° 46 del Audio Engineering Society, 10 de septiembre de 1973.

- Burgess, Richard James. *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Oxford: University Press, 2013.
- Cook, Nicholas; Erick Clarke, Daniel Leech-Wilkinson y John Pink Cedis (eds.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge: University Press, 2009.
- Danielsen, Anne; Hans-T. Zeiner-Henriksen y Stan Hawkins, “Record Production in the Internet Age”, *Journal on the Art of Record Production*. N° 10, (2015). Disponible en: <http://arpjournal.com/record-production-in-the-internet-age>.
- Daley, Dan. “The Engineers who changed recording”. *Sound on sound*. Acceso 27 de diciembre del 2019. Disponible en: <https://www.soundonsound.com/people/engineers-who-changed-recording>
- Delors, Jacques. “Los cuatro pilares de la educación”. *La Educación encierra un tesoro*. México: El Correo de la Unesco, 2014, pp. 91-103.
- Di Cione, Lisa. “Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica”. *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*, 2013, pp. 376-389.
- Díaz, Claudio F. “Música popular, investigación y valor”, en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (eds.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011, pp. 195-216.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Tusquets, 2013.
- Fabbri, Franco. *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Milano: Il Saggiatore, 2008A.
— *Around the clock. Una brevestoria della popular music*. Torino: Libreria, 2008B.
- Fellone, Ugo. “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N° 8, otoño 2018, pp. 258-282.
- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces (ed.). *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-436.
- Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham, Ashgate, 2012.
- Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Nueva York: Basic Books, 2011.
- Gibson, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Boston: Thomson, 2005.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena* N° 195, 2001, pp. 38-64.
— “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010, pp. 205-217.

- Granata, Charles. *Sessions with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording*. Chicago Review Press, 2003.
- Horning, Susan Schmidt. "Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound". *Social Studies of Science* 34, N° 5, 2004, pp. 703-731. Disponible en: www.jstor.org/stable/4144358.
- Hennion, Antoine. "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". *Science, Technology & Human Values*. Vol. 14, N° 14, Autumn, 1989, pp. 400-424.
- Hutchinson, Sydney. "Típico, folklórico or popular? Musical Categories, Place, and Identity in a Transnational Listening Community". *Popular Music*, Vol. 32, N° 2, 2011, pp. 245-262.
- Howland Kenney, William. *Recorded Music in America Ufe: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. Oxford University Press, 1999.
- Ingham, Tim. "Nearly 40 000 tracks are now being added to Spotify every single day". *Music Business Worldwide*, 29 de abril de 2019. Acceso el 12 de enero de 2020. Disponible en: <https://www.musicbusinessworldwide.com/nearly-40000-tracks-are-now-being-added-to-spotify-every-single-day/>.
- International Association for the Study of Popular Music*. Disponible en: <http://www.iaspm.net>.
- Jones, Eric L. *Cultures meaning: A historical and Economic critique of culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". *Cuadernos de etnomusicología*. N° 8, 2016.
- . "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico." Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2016.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa, 2006.
- Knope, Julia. "This blind DJ taught himself to produce music. Now he's helping other youths do the same". *CBC*, 2 de julio de 2019. Acceso el 13 de enero de 2020. Disponible en: <https://www.cbc.ca/news/canada/toronto/markham-hip-hop-studio-blind-youth-music-production-cnib-1.5113069>
- Krichesky, Gabriela y F. Javier Murillo Torrecilla. "Las comunidades profesionales de aprendizaje. Una estrategia de mejora para una nueva concepción de escuela". *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*. Vol. 9, No. 1, Madrid: 2011, 66-70
- Leech-Wilkinson, Daniel. *The changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: CHARM, 2009.

- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. *La investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014.
- Marafioti, Roberto. *Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo XX*. Biblos: Buenos Aires, 2003.
- Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010, pp. 227-235.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Fomento Circulación y Consumo de emprendimientos e industrias culturales”. Junio 2015. Acceso el 3 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/06/Emprendimientos.pdf>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Caracterización de los sectores de las industrias culturales”. Marzo 2018. Acceso el 3 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2018/03/Caracterizacio%CC%81n-de-los-sectores-de-las-industrias-culturales.pdf>
- Moore, Allan F. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: University Press, 2003.
- . *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Ashgate, 2012.
- Negus, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Oriol de Alarcón, Nicolás. *La educación artística, clave para el desarrollo de la creatividad*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Pérez Valero, Luis. “Arte indexado / arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las Universidades”. *Construcción ecléctica de los saberes*. Guayaquil: UArtes, 2019, pp. 66-83.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 2005.
- Rosefield, Steven. *Comparative Economic Systems. Culture, Wealth, and Power in the 21st Century*. Blackwell, Maldea, 2002.
- Sammartino, Federico. “Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas”, en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (eds.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011, pp. 65-98.
- Santamaría Delgado, Carolina. “Estado del Arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y sociedad*, Vol. 13, N° 26, 2009, pp. 87-103.
- Sans, Juan Francisco. “El dialogo entre el compositor y el público en la música de conciertos”, en Adriana Bolívar y Frances D. de Erlich (eds.). *El análisis del diálogo. Reflexiones y estudios*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007, pp. 81-95.
- . “Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento”, en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (eds.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011, pp. 165-193.

- Schoenberg, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Editado por Erwin Stein, traducido por Eithne Wilkins. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.sibetrans.com>.
- Tagg, Philip. "Analyzing popular Music: theory, method and practice". *Popular Music: Theory and Method*, Vol. 2, Cambridge: University Press, 1982, pp. 37-67.
- Tagg, Philip. "Tonality & Modality". Conferencia NIMiMS (*Network for the Inclusion of Music in Music Studies*), Symposium in Helsinki, 21 Nov, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jw3po3MG4No>.
- Théberge, Paul. "The 'Sound' of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music". *New Formations*. Vol. 8, Summer, pp. 99-111.
- Thienhaus, Erich. "The question of an audio engineering degree". *Journal of the Audio Engineering Society*, N° 8, 1960, pp. 68-69.
- Trotta, Felipe. "Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña", en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (eds.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011, pp. 99-134.
- Van Hedger, S.C., Heald, S.L.M., Huang, A. et al. "Telling in-tune from out-of-tune: widespread evidence for implicit absolute intonation". *Psychonomic Bulletin and Review*, 2017, 24, pp. 481. Disponible en: <https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-016-1099-1#citeas>
- W.W. Norton. "The First Record Producers: The rise and fall of Joe Meek and Phil Spector". *Medium – Cuepoint*, 2014. Acceso el 2 de abril de 2020. Disponible en: <https://medium.com/cuepoint/the-first-record-producers-909c85d99427>.
- Waters, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford University Press, 2011.
- Wolff, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1997.
- Zargosky-Thomas, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press, 2014.

Sobre los autores

Meining Cheung Ruiz

Magíster en Música especializada en Grabación de sonido y licenciada en Música por la Universidad McGill de Montreal, Canadá. Inició los estudios de tercer nivel en Música en el Pasadena City College. Fue docente en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo (UEES). Actualmente es docente de la Universidad de las Artes. Desempeñó funciones como coordinadora académica y ahora coordina la unidad de titulación de la carrera de Producción musical.

Luis Pérez Valero

Doctor (c) en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música española e hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid y magíster en Música por la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Docente e investigador de la Universidad de las Artes. Autor de *El discurso tropical* (UArtes Ediciones, 2018). Ha publicado artículos en revistas académicas, indexadas y arbitradas en Argentina, Chile, España y Venezuela. Su obra compositiva es publicada en Estados Unidos por la editorial Cayambis Music Press.

Una publicación digital de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones
de Guayaquil, junio de 2020.

Familias tipográficas: Garamond y Unisans

La Producción musical como carrera viene con fuerza inusitada gracias al avance tecnológico de la industria fonográfica y la democratización del arte de la grabación. En este primer ejercicio presentamos una radiografía que va desde la construcción de las mallas curriculares, la enseñanza, hasta una reafirmación del campo fértil de esta disciplina dentro de la investigación en artes. El productor genera obras que se consumen y son a la vez objeto de estudio por los teóricos, exponentes de la relación e interrelación entre producto y contexto. Es por esto último que, más allá de su afinidad con el audio, exhibe la inevitable relación entre la historia, la sociología, los estudios culturales, las teorías de percepción y la estética en general. Presentamos a la Producción musical como una de las carreras multidisciplinares más complejas de nuestro tiempo.

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN 978-9942-977-28-1



9 789942 977281

