



**MAESTRIA EN POLITICA PUBLICAS**

**EL ROL DEL INSTITUTO NACIONAL DE LA MÚSICA  
EN LA REGULACIÓN Y DESARROLLO DEL  
SECTOR MUSICAL INDEPENDIENTE**

**(2013-2021)**

*Nicolás Pfeifer*

DNI: 19034806

**Director de Tesis**  
**Dr. Alejandro Estévez (PhD)**  
Diciembre 2021

## Palabras Claves

Sector musical independiente, política pública, músicos independientes, plataformas de *Streaming*, autogestión, derechos de autor.

## Resumen

Por medio de un enfoque cualitativo se realizará un estudio de caso en torno al Instituto Nacional de Música (INAMU), con el objetivo de describir y analizar la gestión que lleva adelante, tomando como periodo de estudio desde su constitución en el año 2013 hasta el año 2021.<sup>1</sup>

El trabajo analiza entrevistas a 4 informantes claves. Seleccionados por su pertenencia a la institución, y/o por su involucramiento y/o conocimientos de los cambios que afectan a la producción de la industria musical y a los músicos independientes. Una de las dimensiones que se analiza en forma conjunta es la irrupción exponencial de los avances científicos – tecnológicos de los últimos años y su impacto en la industria musical.

La interpretación de las entrevistas, sumado a los conceptos teóricos utilizados, el análisis de la legislación vigente así como el estudio sobre la institución, deviene en una cartografía que explica las tensiones y capacidades de una política pública -que representa a un colectivo social- cuya producción se instala en el campo de las industrias culturales en su doble acepción de bien cultural y de consumo.

En el desarrollo, se explica como la producción musical atraviesa hace décadas una época de profundos cambios que involucra la revolución de Internet y al uso de las plataformas de *streaming*, resignificando la forma de creación, difusión y recepción de los contenidos musicales. Como consecuencia de estas transformaciones, se detalla la emergencia de una serie de nuevas variables para los creadores y cómo estos cambios ponen en tensión la regulación preexistente entre el músico y la industria del sector.

La indagación en torno a las políticas públicas que lleva a cabo el INAMU -en tanto organismo público no estatal-, nos permite abordar las problemáticas y desafíos que se presentan para los creadores musicales actualmente y pone el acento en la necesidad de

---

<sup>1</sup> Atendiendo las particularidades que se presentaron durante el 2020, año de la irrupción de la pandemia del Covid 19 en nuestro país.

los gobiernos y organizaciones del sector público de replantearse qué significa gestionar en una era disruptiva (Oszlak 2021: 31)

### **Keywords**

*Independent music sector, public policy, independent musicians, streaming platforms, self-management, copyright.*

### **Abstract.**

*Through a qualitative approach, a case study will be carried out around the National Institute of Music (INAMU), with the objective of describing and analyzing the management that it carries out, taking as a study period from its constitution in 2013 to year 2021.*

*The work analyzes interviews with 4 key informants. Selected for their membership in the institution, and/or for their involvement and/or knowledge of the changes that affect the production of the music industry and independent musicians. One of the dimensions that is analyzed jointly, is the exponential irruption of scientific-technological advances in recent years and its impact on the music industry.*

*The interpretation of the interviews, added to the theoretical concepts used, the analysis of the current legislation as well as the study on the institution, becomes a cartography that explains the tensions and capacities of a public policy -which represents a social group- whose production is installed in the field of cultural industries in its double meaning of cultural and consumer goods.*

*In the development, it is explained how musical production has been going through a time of profound changes for decades, that involves the Internet revolution and the use of streaming platforms, change the meaning the way of creating, production, broadcasting, transmission, and ways to spread and listen musical content. Because of these transformations, the emergence of a series of new variables for creators is detailed and how these changes put in tension the pre-existing regulation between the musician and the industry of the sector.*

*The investigation into the public policies carried out by INAMU -as a non-government area-, allows us to address the problems and challenges that music creators currently face and emphasizes the need for governments and organizations of the public sector to rethink what it means to manage in a disruptive era (Oszlak 2021: 31)*

## Índice de Contenidos

<b>1. Introducción.....</b>	<b>7</b>
1.1 Descripción del sector.....	7
1.2 Pertinencia y relevancia del tema.....	11
1.3 Justificación y estructura de la investigación.....	12
1.4 Pregunta de Investigación .....	14
1.5 Objetivos General y Objetivos Específicos.....	14
1.5.1 Objetivo General.....	14
1.5.2 Objetivos Específicos.....	15
1.6 Marco Teórico .....	15
1.7 Metodología .....	25
1.7.1 Recolección de datos .....	26
1.7.2 Fuentes Primarias .....	27
1.7.2.1 Cuestionario. Criterios adoptados. Redacción	
1.7.2.2 Concreción , desgrabación e interpretación. Modelo	
1.7.2.3 Informantes Claves. Perfiles seleccionados	
1.7.3 Fuentes Secundarias .....	32
1.7.3.1 Bibliografía, ponderaciones de selección	
1.7.3 2 Leyes; Decretos; Normativas y Documentos Institucionales.	
 <b>2. Desarrollo</b>	
2.1 El surgimiento histórico de una cuestión y la conformación de una identidad.....	33
2.2 Consideraciones.....	39
2.3 Política pública en relación con la temática propuesta. <b>Ley 26.801</b> (INAMU) Normativa orgánica.....	41
 <b>3. El caso del Instituto Nacional de la Música ( INAMU)</b>	
3.1 Presente del Instituto Nacional de Música, INAMU.....	49
3.1.1 Desglose de Actividades. Gestión institucional .....	50
3.2 El Instituto Nacional de Música del Uruguay. Estudio comparado .....	71
3.3 Cartografía de las entidades de gestión y resguardo de los derechos Intelectuales en la Argentina .....	81

3.4 Crisis y generación de nuevas demandas ante el cambio de paradigma tecnológico en torno al rol del INAMU en la gestión de su política pública .....	92
<b>4. Análisis de la Evidencia Empírica .....</b>	<b>99</b>
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>101</b>
Bibliografía.....	107
Anexo Normativo: Leyes y Decretos nacionales vinculados al sector musical. Ley de creación, normativa, documentos y manuales de formación del INAMU.....	110
Anexo Entrevistas: Desgrabación y Transcripción.....	112

## **1.Introducción**

El presente trabajo integrador, plantea un estudio de caso de tipo cualitativo en torno al Instituto Nacional de Música (INAMU) con el objetivo de analizar la implementación de su política pública durante el período 2013 - 2021.

En el marco de las políticas públicas nacionales, el área temática que se aborda en este estudio presenta rasgos particulares y un desarrollo que da cuenta de sus singularidades, y necesidades, en torno a un colectivo social cuya producción se instala en lo que hoy se denomina industrias culturales <sup>2</sup> y que expresa la necesidad de la intervención del Estado.

La gestión estatal en torno a esta problemática alude a experiencias y referencias que se instalan a escala global y que influyen localmente desde años previos a la creación del INAMU, pero que sin lugar a duda incidieron en su creación y que a la fecha reconoce encuentros y sutiles diferencias propias, producto de nuestra realidad. Conforme lo expuesto es preciso introducir -resumidamente- las características que definen la particularidades del área y de los protagonistas que representa el INAMU.

### **1.1 Descripción del sector**

Desde tiempos remotos y durante siglos existió una sola forma de escuchar música, la gente se reunía alrededor de los músicos asistiendo a su interpretación, es lo que se denomina “música en vivo”. Se puede afirmar que la “música en vivo” tiene una larga tradición que ha requerido siempre el compromiso físico. No sólo del intérprete, sino también del oyente porque debe acercarse al lugar donde se tocará. (Paz, 2018) Durante siglos, la música en vivo fue la única opción para tener una experiencia musical.

En el marco de la cultura occidental -de la cual nuestro país participa- , la música en vivo, sus creadores e intérpretes, han experimentado diversas formas de establecer vínculos con el público. A modo de rápidos ejemplos, se puede mencionar desde el bardo en la corte o en las tabernas, pasando por los cantantes de ópera y grandes orquestas sinfónicas en el

---

<sup>2</sup>Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial (UNESCO, 2009).

teatro; durante el siglo XX , los musicales, las bandas en un bar o los conciertos en un estadio, etc. A la fecha, la música en vivo continúa por medio de una variedad de formas vinculadas al espectáculo y al entretenimiento. En su producción confluyen además del binomio “artista/compositor-público” una variedad de actores (técnicos, sonidistas, escenógrafos, iluminadores, etc.) que forman parte de lo que se denomina la industria musical tradicional. Veremos cómo este concepto también entra en crisis en los últimos años ante la emergencia de las nuevas tecnologías digitales.

Pero, la música en vivo no es el único aspecto por considerar en la industria musical. Una forma más significativa, por su despliegue e impacto lo constituye “la música grabada”. Este formato, articula variables que son necesarias describir con el objeto de comprender su impacto en términos culturales, sociales y económicos, en relación con los músicos en tanto creadores e intérpretes.

La música grabada dependió desde sus inicios de los avances científicos y tecnológicos, como elemento necesario para su consolidación. Al respecto David Byrne (2006) explica que la primera grabación de sonido data del año 1878, con la invención del fonógrafo. Desde entonces, la música ha sido amplificada, retransmitida, separada en partes y grabada con micrófonos. El uso de la tecnología que hay detrás de las innovaciones del siglo XX y principios del XXI, ha cambiado la naturaleza de la creación musical y ha modificado hábitos de distribución y conductas en relación con el consumo. Resumidamente podemos citar, el desarrollo que va desde el tocadiscos familiar pasando por las videocaseteras, los Walkman, el discman, el iPod, la web y plataformas de *streaming* como *Spotify*, etc., y los soportes-objetos como el disco (acetato-vinilo), la cinta cassette, los CDs y/o la posibilidad de utilizar la grabación digital en el formato MP3, así como el software para componer música, donde álbumes enteros son traducidos en fragmentos de ceros y unos. Hoy la tecnología aporta la capacidad y la velocidad de las computadoras personales que permite crear,<sup>3</sup> grabar, archivar, procesar y difundir música.

---

<sup>3</sup> Byrne, David: “Cuantificar, componer y grabar en una cuadrícula son solo algunos de los efectos del software en la música. Otros efectos son creados por el uso del MIDI, o interfaz digital de instrumentos musicales. El MIDI es una interfaz de software y hardware mediante la cual las notas (tocadas en un teclado, generalmente) son codificadas como una serie de instrucciones, en lugar de ser grabadas como sonidos”

A lo largo de este camino, la música se libera completamente de cualquier contexto en directo. La creación, producción, formas de difusión y comercialización, etc., comienzan a depender del desarrollo tecnológico y se la reconoce como fonograma (música grabada). El avance de la tecnología permitió la incorporación de otros soportes y la creación de profesiones que modificaron la relación entre intérpretes y audiencia, entre tecnología e industria, y que en su accionar conjunto ayudaron a la masificación de la música. Primero, por medio de la radio y la TV, luego por diferentes medios de comunicación que incluyen diarios y revistas especializadas, publicidad y marketing propios. En este sentido, es necesario aclarar que a partir de los años 30' del siglo XX se inicia el proceso de universalización de la música. Con las plataformas digitales y el uso de Internet, a comienzos del siglo XXI, comienza de manera exponencial su difusión y consumo a una escala global <sup>4</sup>

Expresado de otra forma, la producción musical atraviesa hace décadas una época de profundos cambios. Sin embargo, la revolución de Internet y las plataformas de *streaming* resignifican la forma de difusión y recepción de los contenidos musicales. Como consecuencia de estas transformaciones emergen una serie de nuevas variables para los creadores. Estos cambios ponen en tensión la regulación preexistente entre el músico y la industria del sector.

Por lo cual, según los contextos y las intenciones de los distintos actores de la industria musical, asistimos en el presente a diferentes reacciones frente al uso de Internet. Llamativamente, la polémica en nuestro país se unifica solo en torno a tres de los múltiples factores que conforman la industria musical, el de la distribución de la música, las regalías y los derechos de propiedad intelectual. Es decir, lo que sucede es que además de asistir a un cambio de formato que amplía la posibilidad de la autogestión y consolida la figura del músico independiente, al mismo tiempo se genera un cambio en el modelo de negocio (Paz, 2018). Las tensiones que pivotan en torno a estas problemáticas se manifiestan en una serie de debates que van desde los aspectos políticos, culturales y de

---

<sup>4</sup> Antes de continuar con nuestra exposición es conveniente una aclaración. Es necesario, tener siempre presente que la "música en vivo" no ha dejado de existir. Ambas dimensiones coexisten, citando nuevamente a David Byrne, lo que sucede es que las presentaciones en vivo adquieren un formato que necesariamente hace que se deba tomar en cuenta, a la hora de su *performance*, la sonorización que produce la grabación para adecuarla a la presentación, sumado al uso de imágenes en movimiento que devienen de la difusión por *streaming*. Es decir, la dimensión fonográfica interactúa con la presentación en vivo e introduce nuevas variables a tomar en cuenta.

modelo económico, que traccionan el sentido de las políticas públicas y la aplicación de leyes en relación con el sector y sus protagonistas, a una escala hasta entonces inédita.

Se suma a este panorama otro factor. La producción musical también es un producto cultural y de identidad. Al respecto García Canclini (2006) expresa, independiente del aspecto económico los productos culturales influyen de manera directa sobre los imaginarios colectivos de las personas, procurando visiones del mundo a través de representaciones que moldean la construcción identitaria en cualquier nivel educativo de la población; “las industrias culturales hacen posible comunicaciones simbólicas, sus contenidos participan activamente de las matrices culturales que subyacen en las relaciones sociales, sus formas de funcionamiento hacen que se configuren, desdibujan o desplacen las fronteras entre los distintos grupos sociales” .

Siguiendo con García Canclini, se puede pensar que la producción musical – en todas sus variantes- , es parte de las industrias culturales y por lo tanto se caracteriza por ser un “bien cultural”. Es decir, es una expresión simbólica y artística de los modos de vida y producción de los grupos humanos que se valoriza en un proceso de comunicación social. Su valor simbólico alude al reconocimiento social. Ahora bien, este reconocimiento, no implica dejar de lado que al mismo tiempo es un “bien de consumo”, que requiere de reglas que involucren un circuito comercial para que se pueda escuchar, difundir y redunde en un beneficio económico.

Por lo cual, esta doble acepción, el cambio de paradigma tecnológico y el colectivo social que involucra a la industria musical pero, particularmente a los músicos independientes en relación con las regulaciones vigentes, justifica la necesidad de intervención del Estado. Como mediador entre el derecho a la actividad privada y la preservación y cuidado que demanda un bien cultural. Porque es el Estado, a través de determinadas políticas públicas, el que tiene la posibilidad de institucionalizar un conjunto de acciones (u omitir) que manifiestan una determinada modalidad de intervención en torno a una cuestión que concita la atención, interés o movilización de determinados actores de la sociedad civil. (Oszlak y O'Donnell,1981)

## 1.2 Pertinencia y relevancia del tema

Tomando en cuenta la descripción realizada en párrafos anteriores es necesario puntualizar las similitudes y particularidades de la industria musical en nuestro país. Al igual que en el contexto internacional, la creación y producción musical en Argentina atraviesa desde hace un par de décadas una época de profundos cambios. Con el inicio del siglo XXI, también, en nuestro contexto se produjo una transformación en el paradigma de la producción, creación y comercialización de contenidos a escala nacional. La lógica por la cual un proyecto artístico se vinculaba con un sello discográfico -que tomaba el riesgo de la creación de un disco o una serie de discos para su posterior distribución- ya no es la única opción representativa del mercado. Dos hechos puntuales aceleraron esta tendencia. La irrupción de la tecnología P2P<sup>5</sup> y las plataformas digitales como *Napster*, que permitían la descarga ilegal de fonogramas, y la crisis económica e institucional del año 2001, que afectó de manera significativa el desarrollo de las industrias culturales en general, y de los sellos discográficos en particular.

De manera similar a los procesos ya mencionados, los adelantos tecnológicos han introducido nuevas maneras de producir y reproducir contenidos abriendo alternativas a los formatos conocidos y, a su vez, cambiando la configuración acerca de la producción musical. Conceptos claves como “autogestión e independencia” han ganado una porción significativa de la escena nacional en torno a la producción y la creación. Estas categorías exceden las normativas tradicionales de regulación de los mercados abocados a la música. Son formas asociativas que constituyen conceptos identitarios alternativos.

En Argentina, previo a la aceleración vertiginosa de estos cambios tecnológicos, se generó un intenso debate en torno a la actividad musical y los derechos conexos, llevada adelante por los músicos independientes. Es decir, un universo de actores compuestos por la Unión de Músicos Independientes (asociación civil sin fines de lucro) y un conglomerado de figuras con trayectoria. Cuya producción se distingue por no estar bajo la órbita de un contrato con un sello discográfico.

---

<sup>5</sup> Las tecnologías 'peer to peer' (P2P) hacen referencia a un tipo de arquitectura para la comunicación entre aplicaciones que permite a individuos comunicarse y compartir información con otros individuos sin necesidad de un servidor central que facilite la comunicación

Este proceso devino en la creación por parte del Estado del INAMU - Instituto Nacional de la Música- por Ley Nro. 2680, el 8 de Enero del año 2013.

Entre el año 2013 y el presente año (2021), en nuestro país -al igual que el resto del mundo-, se produjo una acelerada utilización de las tecnologías digitales. Esa irrupción se acentuó en los dos últimos años con la pandemia del Coronavirus, que nos distanció socialmente y afectó económicamente. Sin lugar a duda, a su vez, impactó sobre el colectivo de los músicos en torno a las presentaciones en vivo. Al mismo tiempo, dio lugar a una acelerada utilización de las plataformas digitales. Este escenario puso en evidencia la falta de regulación estatal y supranacional en torno a Internet. Actualmente, se rige por un sistema impuesto, en relación con los derechos de autor, distribución y comercialización, implementado por ciertas plataformas de la web (*Spotify, iTunes y Youtube*, son las más utilizadas) que monopolizan la mayoría de la actividad comercial.

En consecuencia, la indagación en torno a las políticas públicas que lleva a cabo el INAMU -en tanto organismo público no estatal-, resulta pertinente para profundizar en torno a las problemáticas y desafíos que se presentan para los creadores musicales en el contexto actual. Como explica Oscar Oszlak, el mundo enfrenta un período de transformaciones sin precedentes; mega tendencias que incluyen cambios demográficos, desplazamientos en el poder económico mundial, urbanización en gran escala, escasez de recursos naturales y cambio climático, solo por nombrar algunas. Pero por lejos, los cambios más dramáticos están ocurriendo en la tecnología, la digitalización y la ciencia, donde la disrupción se ha vuelto exponencial (Suárez y Abdallah, 2019). Los gobiernos y organizaciones del sector público se encuentran en el epicentro de esta “tormenta perfecta y deben replantearse qué significa gestionar en una era disruptiva” (Oszlak 2021:31). En otras palabras, es pertinente en términos del significado de las políticas públicas, analizar , estudiar y verificar el impacto de la gestión del Estado en un contexto de profundos cambios y cuál es su capacidad de respuesta.

### **1.3 Justificación y estructura de la investigación**

Atentos a este planteo, se justifica entender que al debate original que constituyó el Instituto Nacional de la Música se le suma un nuevo desafío: gestionar una política pública que incorpore esta nueva realidad en torno a un colectivo social (músicos

independientes) que se encuentra en vías de consolidación. Desde este punto de vista, se considera que el aporte del trabajo que se plantea se instala en las prerrogativas que le dan sentido a las Políticas Públicas. Y pone en el horizonte los eventos vinculados a la gestión del Estado, en relación con un colectivo social cuyas necesidades y derechos deben ser considerados en el marco de las industrias culturales.

Las inquietudes que se plantean se desarrollan en el presente trabajo, en una estructura narrativa dividida en cuatro (4) partes. En la primera parte (1), se procede a la descripción del sector y de sus protagonistas; las particularidades y las problemáticas del colectivo social que lo conforman. Se define el eje temporal que abarca el estudio (2013-2021). Se enuncia la pertinencia y justificación en relación con el aporte que puede ofrecer este trabajo integrador en el marco de las políticas públicas (apartados 1.1/2/3). Se plantea la pregunta de investigación (apartado 1.4); los objetivos generales y el específico (apartado 1.5) con el fin de desarrollar un estudio que dé respuesta a nuestro interrogante. Se explica el marco teórico (apartado 1.6) detallando los aportes de la bibliografía y su entrecruzamiento con las fuentes primarias seleccionadas. Por último, se describe la metodología (apartado 1.7) que en nuestro caso alude a una estrategia de estudio cualitativo y descriptivo. Se detalla la selección de fuentes primarias, las entrevistas a informantes claves. Se incorpora el cuestionario y se explica a partir de qué conceptos se elabora el mismo. Se definen las fuentes secundarias, Leyes, normativas, manuales INAMU y la bibliografía.

En la segunda parte (2) se da inicio al desarrollo del estudio. En los tres apartados que lo constituyen se define con mayor precisión los eventos que concluyeron en la “cuestión social” cuya demanda alude a la creación del INAMU (2.1) cartografiando el escenario de transformación de las relaciones laborales en la creación, producción y distribución de obras musicales. El siguiente apartado (2.2) plantea consideraciones propias en torno a las políticas públicas como instancia previa al análisis de la ley. Para finalizar este capítulo se procede al análisis de la Ley 26.801 que crea el INAMU.

La tercera parte (3), inicia con un breve estudio comparado entre el INAMU y el Instituto Nacional de Música de Uruguay (3.1) para establecer similitudes y diferencias en torno al rol de las políticas públicas para el sector. En el siguiente apartado (3.2) se describe y analiza el presente del INAMU, con el objetivo de dilucidar el rol efectivo que cumple el

Instituto Nacional de la Música en el desarrollo de los proyectos de autogestión e independientes. En el apartado 3.3 se describen las funciones de las entidades de gestión colectiva relacionadas a los derechos de autor, compositor, intérprete y productor fonográfico. En el cierre (3.4) se analizan las variables que generan nuevas demandas ante el cambio de paradigma tecnológico y las posibilidades y/o dificultades a las que se enfrenta el INAMU y la gestión de su política pública en una era de cambios exponenciales.

Por último, se plantean las conclusiones sobre el estudio integrador (5). Instancia del recorrido reflexivo que responde a la pregunta formulada en relación con el estudio del caso propuesto. Teniendo en cuenta la normativa y leyes analizadas, las características propias del sector musical independiente, el cambio de paradigma en relación con los avances científicos y tecnológicos, – su impacto en la producción y comercialización en la creación musical y en la gestión de la política del sector-, y los aportes de la evidencia empírica (4). Se define una serie de variables que hoy son objeto de debate en torno a los procesos digitales y tecnológicos, que ponen en evidencia las problemáticas que deben ser consideradas desde la gestión pública.

#### **1.4 Pregunta de investigación**

Luego de lo expuesto en páginas anteriores cobra significación el siguiente interrogante:

*¿Cómo impactan las políticas que realiza el Instituto Nacional de la Música en el desarrollo del sector musical independiente?*

#### **1.5 Objetivo general y objetivos específicos**

Para responder a nuestra pregunta de investigación, se proponen los siguientes objetivos.

##### **1.5.1 Objetivo General**

1. Dilucidar el rol efectivo que cumple el Instituto Nacional de la Música en el desarrollo y profesionalización de los proyectos artísticos musicales autogestivos e independientes.

### 1.5.2 Objetivos específicos:

1. Reflexionar acerca de las políticas estatales en relación con el desarrollo de la práctica profesional de la música
2. Trazar los lineamientos que llevaron a un escenario de transformación de las relaciones laborales en la creación, producción y distribución de obras musicales.
3. Visibilizar los vínculos institucionales que existen entre los diferentes actores que componen el entramado del mapa musical argentino.

## 1.6 Marco Teórico

Para la construcción del marco teórico, se utilizará la bibliografía seleccionada. La idea es presentar un estado de la literatura que nos permita la utilización de conceptos centrales, para analizar y reflexionar en torno a nuestro objeto de estudio. En este sentido los textos que conforman la bibliografía incluyen diversas aproximaciones teóricas, - la intención no es ofrecer un exhaustivo estado de la cuestión, tarea que supera el espacio propuesto y las posibilidades de este trabajo- sino, articular un análisis que de cuenta de una diversidad de condiciones sociales, históricas, económicas e institucionales, particularmente vinculadas a la especificidad del sector y a sus protagonistas, -que son nuestro objeto de investigación-, puestas en relación con la política pública.<sup>6</sup>

Comenzamos incorporando los conceptos en torno a la idea de política pública. En primer término, es importante entender que el análisis de las políticas públicas es una actividad científicamente sustentada. Como explica Martínez Nogueira (1995), este conocimiento científico deviene de un aporte multidisciplinario “cuyo propósito es la comprensión de las políticas públicas por medio de la indagación de acciones y decisiones estatales, así como, de los procesos desencadenados en torno a ellas y producidos por ellas”.

Para Meny y Thoenig (1992) en el ámbito de la Ciencia Política, las políticas públicas fueron por mucho tiempo pensadas como variables dependientes de la doctrina política en tanto, se pensaba, “la política es la fuente de las políticas. En este sentido, la focalización se da sobre el sistema político más que en las políticas públicas”.

---

<sup>6</sup> Los textos seleccionados se detallan se leen en el apartado Bibliografía.

Lahera Parada (2004), sostiene que “la política y las políticas públicas son entidades diferentes, pero que se influyen de manera recíproca”. Al respecto, propone pensar la política como la búsqueda de establecer, influir o bloquear políticas públicas sobre determinados temas. Sugiere la noción de “programa de gobierno” y marca que las políticas públicas están estrechamente vinculadas a los temas y objetivos que el gobierno selecciona.

Lo expuesto hasta este momento permite ejemplificar que existe en el campo disciplinar de la Ciencia Política, una serie de posiciones que expresan distintos enfoques que construyen un terreno en continuo debate, pero que, a modo de común denominador, ponen en tensión la mirada en torno al Estado. Tanto en su capacidad de reconocer una demanda social como también la de elaborar y gestionar las políticas públicas con las que articula una respuesta ante esas demandas

Por lo cual, resulta complejo dar una definición precisa y unívoca en torno a la idea del significado “políticas públicas”.

En términos ontológicos, se lee una primera dificultad en la definición que encontramos en el diccionario de lengua castellana de la palabra Política. Del lat. *poliīcus*, y del gr. *politikós*; forma de acción f., del gr. *politiké*. Sin entrar en detalles podemos afirmar, resumidamente, que nos encontramos con una caracterización que alude a una forma de pensamiento (doctrina política), a una visión sobre la realidad (la idea de Estado) y a una *praxis* (actividad de quienes rigen o aspiran a regir asuntos públicos. Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo).<sup>7</sup> Es decir, se utiliza un mismo significante para hacer referencia a diferentes significados (gobierno, política y políticas públicas)

En oposición en el idioma inglés, se utilizan tres vocablos que remiten a las tres instancias arriba mencionadas “*politics*” (Política), “*polity*” (Estado) y “*policies*” (Políticas Públicas).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Diccionario Real Academia Española. Edición Tricentenario. Actualización 2021

<sup>8</sup> Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>

Sumariamente, lo que nos interesa es escenificar que esta multiplicidad de significados pone en juego la relación existente entre la Política, el Estado y las Políticas Públicas. Veamos entonces los aportes que frente a esta articulación plantean los autores seleccionados.

Profundizando en torno a lo planteado en los párrafos precedentes, comenzamos con el aporte de Charles Lindblom (1991), quien cuestiona a quienes sostienen la noción de objetividad que muchas veces gira en torno a las políticas públicas. Este autor explica que el proceso de las políticas públicas no es claro, en tanto que no se trata de un proceso racional, sino de una sucesión desagregada y compleja de eventos. Desde esta mirada, propone estudiar la elaboración de las políticas públicas como un producto que surge de la acción de una red de actores y no de un actor central y excluyente como el Gobierno. Es decir, sostiene que es necesario pensar, las políticas públicas “como un procedimiento complejo sin principio ni fin y cuyos límites permanecen muy inciertos”. Las políticas, son desde este punto de vista, resultado de un proceso de “aproximaciones sucesivas” a algunos objetivos, los cuales lejos de tener una lógica coherente, pueden ir mutando en la medida en que, se incorporan otras consideraciones y perspectivas.

Desde otra perspectiva, Aguilar Villanueva (1993) realiza quizás uno de los aportes más sistemáticos. Propone una taxonomía a partir de reconocer la existencia de una serie de etapas que define como “componentes lógicos independientes”, los cuales en su accionar conjunto articulan un proceso. Estas etapas, que no son necesariamente sucesivas, permiten separar analíticamente las políticas, desarrollando un dispositivo asociado al concepto de policy process. Estas etapas conforman el procesamiento de las políticas públicas, a saber:

1. La iniciación: involucra la agenda de gobierno, a partir de la definición de las “cuestiones” o “problemas” a dar respuesta;
2. La formulación de la política: refiere al momento de análisis de las opciones, selección de alternativas y la legitimación del curso de acción elegido;
3. La implementación: Etapa que traduce la decisión de la política en acciones concretas e implica la puesta en marcha o ejecución de la política
4. La evaluación: Momento que refiere al análisis de los resultados, logros, productos, e impactos de las políticas;

5. La terminación: que refiere al fin de la política pública, pero puede dar inicio a una nueva a partir de la reformulación de la inicial.

Ahora bien, podemos inferir que las etapas de iniciación y formulación aluden al ingreso de una problemática en la agenda gubernamental que, revela las prioridades que este tiene y la voluntad de dar respuesta utilizando los recursos que dispone. Da cuenta de la capacidad que tienen otros sectores involucrados en incidir, incluir o bloquear temas. La formación de la agenda de gobierno permite visualizar qué grupos u organizaciones disponen de la fuerza necesaria para convertir ciertas cuestiones sociales en cuestiones públicas y en prioridad del gobierno. Pone en escena a su vez, que el gobierno es un actor central pero no el único en la elaboración y la gestión de las políticas públicas. En relación con la evaluación, dos cuestiones deben ser consideradas en torno al análisis de los resultados, logros, productos, e impactos de las políticas. La primera remite a la interpretación que desde el Gobierno se realiza sobre la cuestión social que se plantea y la prioridad que le asigne en su resolución. La segunda, alude a la capacidad de gestión o como la denomina Aguilar Villanueva, implementación. Este es uno de los aspectos sobre el cual ponen la mirada varios autores y que, devela otro actor en el marco de las políticas públicas, la administración pública o si se prefiere el sistema burocrático.

En este sentido Oscar Oszlak, considera que implementar políticas constituye esencialmente la actividad del Estado, en tanto que, la administración pública/sistema burocrático es el brazo ejecutor y por lo tanto un protagonista central. Sin embargo, por ser el Estado “un espacio de articulación y dominación de la sociedad”, este refleja sus conflictos a través de las distintas “tomas de posición”, que se reflejan en la implementación de las políticas públicas y se practican en la dimensión institucional. Es así, que habla de una “arena de conflicto político” al interior del mismo Estado en la que se dirimen las “cuestiones” socialmente problematizadas. (Oszlak:1980)

Sobre lo recientemente expresado, creemos relevante puntualizar sobre algunos conceptos. Si entendemos al Estado como una organización social, el mismo constituye un escenario de negociación de compromisos en el que intervienen diversas fuerzas políticas y colectivos sociales capaces de negociar en el ámbito político y en el que cada sector intenta imponer sus intereses. Este ámbito de negociación es denominado por diversos autores “arena política”. (Oszlak, O’Donnell: 1981)

Desde esta perspectiva, las políticas públicas ocupan un espacio destacado en la compleja articulación entre el Estado y la sociedad civil. Son formuladas por el Estado e implican el accionar estatal sobre un aspecto de la realidad, sobre el cual se proponen incidir. Pueden entenderse como un conjunto de decisiones que se orientan a impactar en torno a una cuestión social.

Por lo cual, la “cuestión social” es el tema sobre el cual la política pública busca incidir. O’Donnell y Oszlak (1981) le dan especial relevancia al contexto histórico donde surgen lo que denominan “demandas socialmente problematizadas”, al conjunto de “actores, recursos, alianzas y oposiciones” que surgen en torno a ésta, en tanto logran convertir una problemática social en una “cuestión”, plausible de ser incorporada a la agenda de gobierno y que posteriormente dará lugar a la formulación de una política pública. Sostienen que existe “un proceso social tejido alrededor del surgimiento, tratamiento y eventual resolución de la “cuestión” que funciona como “contexto”.

Para estos autores, la implementación de una política pública, expresa una “toma de posición” por parte del Estado que propone una forma de resolución de la cuestión. La idea de “toma de posición” es importante porque abandona la presunción de neutralidad. Por el contrario, supone al Estado como un actor que toma parte, adopta una posición cuando podría optar por otras. En definitiva, para Oszlak y O’Donnell (1981) una política pública es “un conjunto de iniciativas y respuestas, manifiestas o implícitas, que observadas en un momento histórico y en un contexto determinados permiten inferir la posición del Estado frente a una cuestión que, atañe a sectores significativos de la sociedad”. Agregan que esta posición puede incluir decisiones de una o más organizaciones estatales, que pueden resultar sucesivas o simultáneas.

De este modo, sería erróneo pensar a las políticas públicas como “unívocas, homogéneas o permanentes”. Por el contrario, sostienen que deben ser pensadas como un “conjunto de iniciativas y respuestas, manifiestas o implícitas, observadas en un momento histórico y en un contexto determinados”. (Oszlak y O’Donnell:1981)

A su vez, suponer que la política pública puede entenderse como un proceso lineal y secuencial en términos analíticos, desconoce las tensiones que se despliegan y que impactan en la realidad. Una realidad que demanda ser abordada como un accionar

dinámico sujeto a acciones y reacciones, a consensos y conflictos, entre los diversos actores que intervienen y que se articulan a lo largo de su proceso de implementación (Martínez Nogueira 1997). Debe observarse al mismo tiempo, como un proceso que incluye decisiones y no-decisiones, implica valores sociales, ritos, normas, procedimientos, recursos materiales y actores sociales. Generan impactos en el conjunto social, que en algunos casos resultan claramente observables y en otros no, debido a la complejidad de su análisis.

El enfoque conocido como “*policy process*”, entiende a las políticas públicas como acción o inacción, por parte de un gobierno ante un problema. A pesar de que un problema o una “cuestión” puedan ser relevantes, el gobierno puede ignorarlo o postergar su resolución. Por lo que la ausencia de acción gubernamental (no acción) en un tema, puede implicar también una definición de política pública. (Stephenson, 1991). En un sentido similar, Manuel Tamayo Sáez (1997) define a las políticas públicas como el conjunto de “objetivos, decisiones y acciones que lleva a cabo un gobierno para solucionar los problemas que en un momento determinado los ciudadanos y el propio gobierno consideran prioritarios”. En sus palabras expresa que, se trata de “un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil”. La incorporación del concepto de “omisiones” es central, porque da a entender que la “no política” puede ser pensada como una política pública en sí misma.

Ahora bien, la administración pública/sistema burocrático es el lugar desde donde se realizan las acciones necesarias y es la que posee los recursos para la implementación de las políticas y programas gubernamentales.

Lo expuesto, nos permite volver a referenciar a Oscar Oszlak y su análisis sobre los denominados "procesos de implementación" de las políticas públicas. Este pensador, construye una reflexión que da cuenta de la dinámica intraburocrática, instancia a través de la cual se generan sucesivas tomas de posición (o políticas) del Estado. Sitúa a la burocracia estatal como un particular campo de tensiones donde se observan patrones de diferenciación e integración y las diversas formas que pueden asumir las relaciones de interdependencia entre agencias estatales, poniendo de relieve los diferentes

condicionamientos que impone a esas relaciones, la naturaleza del régimen político en el poder.

Explica como la actividad humana, desarrollada a través de las organizaciones, exige un continuo compromiso entre los fines individuales y los fines colectivos que dan sentido a la acción organizacional. Consecuentemente, la política y su administración fueron y son, vistas como esferas analítica e ideológicamente distinguibles, aunque empíricamente inseparables (Oszlak 1980). Para este autor, esta dicotomía aún permanece vigente y en realidad expresa, la oposición entre dos modelos a los cuales denomina de “intelección” e “interacción”.<sup>9</sup>

Expresado de otra forma, ambas modalidades, no dan cuenta de una realidad compleja que aúna variaciones y matices, pues si la política es el principal ámbito en el que se definen las opciones que regulan y dan contenido a la actividad social, la “administración pública/sistema burocrático”, no puede en modo alguno ser ajeno a la política.

Efectivamente, “política” y “administración/sistema burocrático” se interceptan en múltiples combinaciones, donde la acción de los diversos actores que participan en la implementación de las políticas públicas enfrenta límites y objetivos diferentes, en cuanto a sus posibilidades de comportamiento autónomo. Estos límites están determinados por la distinta naturaleza de las interdependencias existentes entre los agentes y las unidades estatales que intervienen en los procesos de decisión y ejecución de políticas. Y varían según los condicionamientos que en estos diferentes planos de interdependencia imponen las características del régimen político.

Estos dos parámetros modifican no sólo el estilo de gestión estatal sino también el contenido e impactos de las políticas. Esclarecer en cada situación concreta este complejo juego de fuerzas es un prerrequisito, tanto para juzgar la viabilidad y pertinencia de las políticas como para interpretar su sentido y consecuencias sociales.

---

<sup>9</sup> Oszlak, Oscar (1980) ...“Reivindican la "intelección" los planificadores y reformadores administrativos, convencidos del predominio de la razón por sobre las tensiones propias del campo político y por lo tanto se asumen como defensores de la dicotomía política - administración . Desde una posición mas pragmática y sobretodo mas política se acepta la vigencia de ciertas reglas del juego que permitan alterar -a través de "interacciones" en las diversas instancias del proceso decisorio- el contenido y eventuales consecuencias de las políticas...”En *Políticas Públicas y Regímenes Políticos: Reflexiones a partir de algunas experiencias latinoamericanas*. Estudios CEDES, vol. 3, N° 2.

En el mismo sentido, Lindblom (1991) sostiene que la implementación siempre desarrolla o cambia las políticas en algún grado, porque ningún decisor puede formular completamente la política. Nuevamente como apunta Oszlak (1980), cualquier análisis debe considerar la burocracia, los recursos que esta emplea (materiales, financieros, tecnológicos, humanos), su capacidad y adaptabilidad. Así, también las normas y leyes en tanto estas son tomas de posición por parte del Estado y se expresan como mecanismos institucionales cuya finalidad es asegurar que la implementación desde la administración/burocracia estén en línea con las instituciones y los actores que definen los principios y objetivos.

En relación con la fase de implementación, es menester también tener presente el aporte de Meny y Thoenig (1992) quienes proponen que la ejecución de las políticas “se caracteriza por un conjunto de actividades individuales y organizativas que transforman conductas en el marco de un contexto prescriptivo establecido por una autoridad pública competente”. Esta definición permite separar dos facetas de la etapa de implementación de la política. En primer lugar, la relacionada con la orientación normativa y la actividad legislativa. En segundo lugar, la que se vincula con el “sistema de acción compuesto normalmente por muchos actores”.

En forma resumida, desde una perspectiva analítica y metodológica analizar a las políticas públicas – entendidas como acción gubernamental- es considerar un proceso de acciones interrelacionados que se corresponden a objetivos sustentados en un encuadre legal, basados en un marco valorativo y sustentado en proceso racional de acciones.

En este momento de nuestra narrativa, es importante destacar que el escenario de tensiones que demanda la articulación entre política y políticas públicas, no puede obviar que en el ciclo que va desde su reconocimiento, formulación, implementación, etc., siempre hay un contrapunto entre el interés público y el interés partidario y/o, entre la defensa del bien público y el derecho a la actividad privada, dando cuenta de un escenario de conflictos, los cuales dependen de la praxis política. Nos referimos a la capacidad de las fuerzas partidarias de mediar en torno al conflicto y los intereses contrapuestos. Situación que alude a la idea de que las políticas públicas no solo son pensadas a partir de un funcionamiento racional orientado al interés público.

En relación con la evaluación – etapa importante para un trabajo como el presente que toma en consideración el impacto de las acciones gubernamentales -, como marca Meny y Thoenig (1992) es central “apreciar los efectos atribuibles a una intervención gubernamental en un campo específico de la vida social y del entorno físico. La evaluación es, por lo tanto, un camino, un modo de razonamiento asumido por el analista: la apreciación sistemática sobre la base de métodos científicos, de la eficacia y los efectos reales, previstos o no, buscados o no de las políticas públicas”. Esta evaluación, como marca Martínez Nogueira (1995), puede implicar juicios sobre los resultados, productos e impactos de las políticas públicas. Pero desde la Ciencia Política tiene que estar basados no sólo en la visión del analista, sino en la utilización de herramientas metodológicas que pueden incluir, entre otras cosas, la cuantificación de los resultados, la comparación con otras experiencias y la capacidad de reconocer cambios en las condiciones históricas que, implican una revisión de las condiciones por las cuales se formularon.

La afirmación precedente alude a una relación insoslayable. Es decir, es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que son formuladas e implementadas las políticas públicas. Es, considerar a la política pública como resultante del contexto donde surge y, en sentido inverso, considerar como una determinada política pública impacta en una problemática social y su contexto. Surge entonces la necesidad de identificar el paradigma dominante que da origen a la demanda social de un colectivo, pero al mismo tiempo comprender los cambios que se operan, modifican y evolucionan hacia nuevas demandas en diferentes momentos históricos al momento de ser analizadas.

Las consideraciones hasta aquí esbozadas son centrales para nuestra investigación, ya que permiten complejizar el análisis del proceso de la política pública en torno al sector que es de nuestro interés. En este sentido, queremos mencionar que todo análisis de política pública debe tomar en cuenta las distintas etapas por las que pasa al interior del aparato gubernamental, definido este recorrido en términos de O’Donnell y Oszlak (1981) como ... “aquel conjunto de factores extrínsecos al objeto específico de la investigación, pero indispensable para su comprensión y descripción”... (O’Donnell y Oszlak, 1981:116)

Posicionando el eje sobre la temática cultural -donde el campo musical encuentra su especificidad- la definición del antropólogo García Canclini (1987) sobre políticas culturales demarca un campo teórico pertinente para el análisis. El autor propone una

tipología donde se establecen paradigmas tales como el Mecenazgo Liberal, el Tradicionalismo Patrimonialista, el Estatismo Populista, la Privatización Neoconservadora, la Democratización Cultural y la Democracia Participativa. Bajo cada uno de ellos hay una lógica que comprende agentes principales, modos de organización de la relación política - cultura, y concepciones y objetivos del desarrollo cultural. No se trata de paradigmas excluyentes. En muchas ocasiones conviven programas y actividades que responden a diferentes visiones, ya sea en el ámbito público, estatal o privado. En otras oportunidades, las políticas resultantes corresponden a paradigmas híbridos, que combinan dos o más políticas culturales. Según la tipología anteriormente mencionada, estos actores del entramado musical se mueven mayoritariamente dentro de los paradigmas de Democratización Cultural y Democracia Participativa. Los principales modos de organización corresponden a la difusión y popularización de la cultura en primer término, y a la promoción de la participación popular y la organización autogestora de las actividades culturales y políticas, en segundo lugar. Sus concepciones y objetivos son el acceso igualitario de todos los individuos y grupos sociales al disfrute de los bienes culturales, y el desarrollo plural de las culturas en relación con sus propias necesidades.

En relación con la especificidad del área temática y sus protagonistas son importantes los aportes de David Byrne y Luis Paz cuyos textos se detallan en el apartado Bibliografía. Son registros descriptivos y analíticos que despliegan las variables que interactúan en el desarrollo de la actividad musical revisitando su contexto histórico, para entender el presente significado.

Finalmente, el marco histórico con un enfoque socio-político, -desde una mirada que permite enlazar el pasado con el presente para pensar el futuro-,<sup>10</sup> surge de los textos que se proponen de Isabella Cosse (2014), Valeria Manzano (2010) y Nicolás Casullo (2010).

Por último, para ampliar la complejidad del impacto de la aceleración de los avances científicos y tecnológicos, en relación con el uso de Internet y las plataformas digitales, se utilizarán los conceptos de Byung-Chul Han ([2005] 2017) / ([2013]2017). Cuyo planteo en los dos libros seleccionados aluden a situar que a diferencia del proceso de masas, consolidado durante el siglo XX, hoy debemos reconocer que la masificación

---

<sup>10</sup> Certeau, Michel ([1995] 2002) *L'écriture de l'histoire. La escritura de la Historia*. Edit. Gallimard. España.

consta de individuos cuya subjetividad ha sido capturada. Carece de “un nosotros” capaz de emprender una acción para defender políticas que en definitiva resguardan sus derechos.

Para abordar esta problemática, en relación con las políticas públicas y la gestión del Estado, nos referenciamos en Oscar Oszlak (2020).<sup>11</sup> quien advierte ... “Si una innovación técnica exitosa consigue ser implementada en una escala suficientemente grande, puede generar un nuevo tipo de sociedad (v.g., la “era del vapor”, la “era de la electricidad” o, actualmente, “la era exponencial”). Llevado este razonamiento al campo de la gestión pública, ... lo que está en juego en este proceso de aceleración del cambio tecnológico es algo diferente: ni más ni menos que la velocidad con que las instituciones estatales conseguirán desarrollar nuevas capacidades de anticipación, adaptación e intervención frente a la magnitud y rapidez del proceso de cambio que se avecina”... (Oszlak, 2020:94)

## 1.7 Metodología

Como fue mencionado oportunamente, el estudio que se plantea es de tipo descriptivo y cualitativo. Necesario para analizar las relaciones entre un colectivo singular y la gestión de una determinada política pública, en torno a un caso en particular: el Instituto Nacional de Música (INAMU)

A partir del diálogo entre el marco teórico, la bibliografía seleccionada, documentos oficiales (Ley, normativas, documentos propios de la institución) y las entrevistas a informantes claves, se propone una reflexión que dé cuenta de las múltiples voces y las variables que surgen como resultado de la articulación de los datos. Se trata entonces de buscar una forma de interpretación y de narración donde además de trabajar con los conceptos, documentos y entrevistas, se pueda realizar una “descripción densa”<sup>12</sup> que evite desplazar las acciones del contexto de significación donde se producen.

---

<sup>11</sup> Oszlak, O.(2020) El Estado en la era exponencial / Oscar Oszlak. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de la Administración Pública - INAP, 2020. Libro digital, PDF 1° Edición Ver Anexo 2 Bibliografía.

<sup>12</sup> Geertz, Clifford ([1973]2012) *La descripción densa hacia una teoría interpretativa de la cultura* Edit. Alianza Madrid

Se puede sostener que estamos en presencia de un “estudio de caso”. De acuerdo con el texto de Hernández-Sampieri (2018) / Sandoval-Casilimas (1996)<sup>13</sup> existen varias definiciones en torno a la técnica de “estudio de caso”. Según Yin (1994, 2014), cuando una investigación busca responder a las preguntas de "cómo" y "por qué", cuando no controla los eventos y está orientada hacia fenómenos contemporáneos, la mejor opción para la investigación es el estudio de caso. Parafraseando a Robert Stake (1994, 2006), cuando proponemos como caso de estudio el INAMU, lo hacemos con el objetivo de abordar en profundidad -en el marco de las políticas públicas-, la singularidad de un sector social cuya producción expresa necesidades y demanda derechos.

Expresado de otra forma, el foco de la investigación puesto sobre el INAMU reconoce en el estudio cualitativo, una orientación empírica, descriptiva e interpretativa. Se caracteriza por la singularidad de indagar en torno a una institución pública - de carácter federal y no estatal- que desenvuelve su accionar en sintonía con el Ministerio de Cultura de la Nación, y estudiar las políticas públicas, caracterizando los temas de gestión y los procesos de cambio de un particular universo de protagonistas. Habilita a articular información de diversas fuentes. Por contrapartida, limita las posibilidades de una generalización.

En este tipo de estudio, resulta vital el aporte de los protagonistas. Conforme la bibliografía recomendada hemos utilizado la “técnica del informante clave”. La cual se basa en la selección de informantes expertos que, gracias a sus posiciones en un sistema dado, son capaces de brindar una perspectiva interna más detallada del contexto donde se desarrolla la interacción (Marshall, 1996). A su vez, el enfoque de Paul Atkinson y Martin Hammersley (1999) incorpora el punto de vista etnográfico. Éste se orienta hacia el estudio descriptivo y en profundidad de un caso particular. En función de la investigación se han seleccionado a cuatro informantes claves que representan distintos aspectos del sector y de la institución. Para ello se diseñó un modelo de cuestionario que se detalla en el próximo apartado.

### 1.7.1 Recolección de datos

En relación con las fuentes de información, las técnicas de recolección de datos son las siguientes: bibliografía, recopilación y diseño del corpus documental en relación con el

---

<sup>13</sup> Hernández-Sampieri (2018)/Sandoval-Casilimas (1996) *Manual justificatorio ampliado* PDF

INAMU y con el Estado. Por último, realización de entrevistas. A continuación se lee la taxonomía detallada de esta propuesta de construcción del corpus.

### 1.7.2 Fuentes Primarias

Para Denzin y Lincoln (2005, p. 643, tomado de Vargas, 2012) la entrevista es “una conversación; es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas”. Como técnica de recolección de datos, esta definición, es demasiado genérica y supone cualquier encuentro entre dos personas y un escenario en el cual el investigador hace preguntas que pueden ir desde las encuestas de opinión a los cuestionarios altamente estructurados. La contrapartida son las entrevistas abiertas donde es posible, que el investigador sea preguntado e interpelado por el informante, estableciendo un diálogo que apela al interés de las partes.

Entre ambos modelos arriba citados, estos autores promueven la siguiente idea. En una investigación cualitativa es importante establecer un parámetro entre los dos modelos extremos. Las preguntas no se basaran en cuestionarios cerrados y altamente estructurados. Sino en entrevistas guionadas por una serie de preguntas, donde se mantiene una conversación con el informante, y los encuentros se repiten, hasta que el investigador haya aclarado todos los temas emergentes o cuestiones relevantes para su estudio. La indagación, se focaliza en el diseño de una entrevista en la que el entrevistado habla de forma abierta, pero puntualizando el diálogo en torno a una serie de preguntas previamente establecidas en función de nuestro objeto de estudio, de los objetivos generales y específicos de la investigación. Este modelo de entrevista responde al nombre de “entrevista semiestructurada”

Por las características de nuestro trabajo las entrevistas a informantes clave se diseñaron con la técnica del cuestionario semiestructurado. Respetando el modelo de los autores mencionados, se consideran las siguientes premisas en la formulación de las preguntas:

1. El investigador antes de la entrevista prepara un guión temático del cual surgen las preguntas, sobre lo que quiere que se hable con el informante.

2. Las preguntas que se realizan deben permitir el aporte del informante expresando sus opiniones, matizar sus respuestas, e incluso desviarse cuando se abren temas emergentes que es preciso explorar para completar la información y cuando el entrevistador considera que es un aporte al trabajo.
3. El investigador debe mantener la atención en la entrevista, como para introducir en las respuestas del informante los temas que son de interés para el estudio, enlazando la conversación de una forma natural.
4. Durante el transcurso de esta el investigador puede relacionar una/s respuesta/s del informante sobre una categoría con otras, a medida que va fluyendo la entrevista y construir nuevas preguntas enlazando temas y respuestas.

#### 1.7. 2. 1 Cuestionario

Tomando en cuenta nuestros objetivos y en acuerdo con el formato seleccionado para las entrevistas – cuya explicación se lee en el punto anterior-, se han formulado las siguientes preguntas:

1. Considerando la irrupción de Internet a principios de siglo como medio masivo de distribución y difusión de los proyectos musicales, junto a los cambios que propició el desarrollo tecnológico ¿Cuáles cree que son las características que componen al sector de la industria musical independiente en nuestro país?
2. ¿De qué manera piensa que se adaptaron los cambios que se sucedieron en las últimas décadas en la relación que se establece entre los músicos y los derechos de propiedad intelectual en Argentina?
3. ¿Cuáles son, en su consideración, los desafíos que se presentan para este sector al momento de desarrollar su proyecto artístico de manera profesional?
4. ¿Cuán significativa es, -en su opinión- la incidencia del desarrollo de este colectivo (músicos y músicas independientes) en la producción artística musical en nuestro país?

5. ¿Cuáles son desde su perspectiva los elementos y herramientas que debe tener en cuenta un proyecto musical independiente al momento de ingresar dentro del mercado de la música?
6. ¿Cuán federalizada cree que se encuentra el desarrollo de la música independiente en nuestro medio?
7. Desde su perspectiva ¿Qué cree que haría falta en términos de regulación para garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical, tanto para las presentaciones en vivo como para los dividendos resultantes de la publicación de los fonogramas musicales?
8. ¿Cuál es la incidencia, si es que la hay, de la música nacional en cuanto a su penetración en las redes de *streaming* musical?
9. ¿Hay algo más que cree que sea significativo que nos quiera comentar y que no le haya preguntado? (esta pregunta es conducente a una respuesta más particular, ya desde su rol en el sector)

A partir de este cuestionario semiestructurado, se realizan las entrevistas a cuatro informantes claves. Cada uno fue seleccionado a raíz de su relación con el caso y/o por su conocimiento del área de estudio. Al finalizar cada entrevista, se realiza la transcripción de esta para su posterior análisis.

#### 1.7.2.2 Concreción, desgrabación e interpretación de las entrevistas

La comunicación con los informantes claves se establece telefónicamente o vía e-mail. Se procede a informar a los entrevistados el motivo de la misma y los objetivos de la investigación. Se explica porqué se los seleccionó evitando dar apreciaciones personales y/o solo responder desde un rol específico. Una vez confirmada su participación se acuerda bajo que formato se puede realizar y en ese caso cuál se prefiere (personal, o vía *streaming*)

Las entrevistas serán transcritas en línea con lo que Farías y Montero (2005) denominan “grado de edición medio”. Estos autores, muestran el carácter interpretativo de cualquier desgrabación y, en ese sentido, buscan considerar las interpretaciones que implican, las concesiones, acentuaciones, pausas o gestos cargados de sentido, de los entrevistados. En este sentido, se considera un acto interpretativo que evite el simple traslado neutro de palabras. Para evitar dudas en torno a la interpretación, los autores identifican una escala con tres grados de edición en relación con el nivel de intervención realizado: bajo, medio, y alto.

Se adopta para el trabajo integrador, el nivel medio, lo que implica eliminar repeticiones, pausas, muletillas, así como las intervenciones de quien entrevista. Si bien se busca respetar la textualidad de las declaraciones, se realizarán cambios en el orden de las respuestas para facilitar la comprensión, si así fuera necesario. A lo largo del trabajo, las citas de los entrevistados se intercalan con las propias interpretaciones, otras citas, evidencia empírica o datos surgidos de normativas y leyes.

#### 1.7.2.3 Informantes Claves

Para nuestro estudio, la selección de los entrevistados se basa en los siguientes criterios:

- a- por su conocimiento y vínculo con nuestro objeto de estudio
- b- por su participación y representatividad en el sector musical que investigamos
- c- por la posibilidad de incluir actores que representen a los sectores involucrados.

Antes de detallar la cantidad y cualificación de los informantes, es importante señalar las dificultades que la condición sanitaria del Covid 19 impuso. En este sentido, se han producido demoras comprensibles y una reducción en la cantidad de informantes dadas sus condiciones de salud. A pesar de esta situación los cuatro (4) informantes claves, que han participado nos permiten -por sus características, protagonismo y reconocimiento en el ámbito musical-, afirmar que sus respuestas son un testimonio representativo en función de nuestra investigación. Conforme lo expuesto se detalla a continuación el perfil de los entrevistados:

- Informante clave N° 1: Funcionario del INAMU, protagonista del proceso de demandas que concluyó en la formulación de la ley que creó al Instituto.

Informante clave N° 2: Representante de la primera organización de músicos independientes del país

- Informante clave N° 3: Funcionaria del INAMU y actor clave en la inclusión de políticas públicas que permiten una adecuación de la agenda para el sector musical.
- Informante clave N° 4: Reconocido especialista en el diseño y puesta en ejecución de estrategias digitales relacionadas con la actividad musical en sus diferentes expresiones.

### 1.7. 3 Fuentes Secundarias

#### 1.7.3.1 Bibliografía

Nuevamente, la sistematización de la bibliografía especializada tiene como objeto presentar un estado de la literatura que nos permita la utilización de conceptos centrales alrededor de las políticas públicas, y textos que detallan y documentan las circunstancias que definen el contexto socio-cultural en función del eje temporal que se estableció.

#### 1.7.3.2 Leyes, Normativas, Decretos y Documentos Institucionales

##### Legislación Relacionada a La Actividad Musical

Ley número 26801. 2012. Creación del Instituto Nacional de la Música.

Ley número 17648. Sociedad de Autores y Compositores.

Ley número 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual Nacional.

Artículo 97. Destino de los fondos recaudados.

Artículo 65. Contenidos.

Decreto reglamentario del estatuto profesional del músico, aprobado por Ley No 14.597, derogada.

##### Normativa Orgánica del INAMU

Ley Nro. 26.801/2021 (creación del Instituto Nacional de la Música -INAMU)

INAMU Ente Público No Estatal – Ley 26.801 - art. 5. Referencia: Tipo de Administración Soc. Estado/otros , según mapa del Estado Estatuto del Instituto Nacional de la Música. Decreto 338/2018 (Designación de Autoridades)

- Estructura Organizativa
- Reglamento Asamblea Federal
- Instructivo de Rendición de Subsidios y/o Ayudas Económicas
- Instructivo de Compras y Contrataciones
- Instructivo de Viáticos y Gastos de Traslados
- Reglamento de los sumarios por infracción a los Artículos 22 y 31 de la Ley 26801

#### Manuales De Formación

Manual de Formación N° 1: Derechos Intelectuales en la Música

Manual de Formación N° 2: Herramientas de Autogestión

Manual de Formación N° 4: Prevención de Riesgos Escénicos

## 2. Desarrollo

### 2.1 El surgimiento histórico de una cuestión y la conformación de una identidad

De acuerdo con los autores Oszlak y O'Donnell (1984), desde el punto de vista del estudio de casos de políticas estatales, en lo posible, se debe abordar su investigación analizando el periodo previo al surgimiento de la cuestión.<sup>14</sup> Es necesario aprender quién/es la reconoció como problemática, cómo se difundió esa visión, quién/es y sobre la base de qué recursos y estrategias logró convertirla en cuestión.

En otras palabras, para abordar una reflexión en torno a una política pública se requiere remontarse al momento del surgimiento de una cuestión, entendida como la problematización de una demanda social. Si bien la creación del Instituto Nacional de la Música corresponde a los comienzos de la segunda década del siglo veintiuno, es necesario retroceder a mediados del siglo anterior para entender el peso que diversos actores fueron jugando en la conformación de las regulaciones que se llevaron a cabo en la industria, y de los sucesivos procesos sociales que se fueron desencadenando. El Estado jugó en ellos diversos roles.

La década de 1960 se caracterizó por un profundo cambio social a escala global, donde las generaciones jóvenes tomaron protagonismo acerca de las demandas de nuevas políticas de organización y reestructuración del orden precedente. En este contexto, Argentina no fue la excepción. Según detalla Valeria Manzano en su artículo "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los años sesenta" sólo entre 1958 y 1961 se realizaron en el país 170 conferencias cuyo tema principal era "los jóvenes de hoy". El investigador y sociólogo Gino Germani definió así la emergencia de la generación joven

---

<sup>14</sup> Oszlak, O y Odonell, G (1984): "La cuestión" en: *Lecturas sobre el Estado y las políticas públicas: Retomando el debate de ayer para fortalecer el actual*. "Ninguna sociedad posee la capacidad ni los recursos para atender omnímodamente a la lista de necesidades y demandas de sus integrantes. Sólo algunas son "problematizadas", en el sentido de que ciertas clases, fracciones de clase, organizaciones, grupos o incluso individuos estratégicamente situados creen que puede y debe hacerse "algo" a su respecto y están en condiciones de promover su incorporación a la agenda de problemas socialmente vigentes. Llamamos "cuestiones" a estos asuntos (necesidades, demandas) "socialmente problematizados". Toda cuestión atraviesa un "ciclo vital" que se extiende desde su problematización social hasta su "resolución"<sup>17</sup>. A lo largo de este proceso, diferentes actores afectados positiva o negativamente por el surgimiento y desarrollo de la cuestión toman posición frente a la misma. Los comportamientos, (decisiones, acciones, etc.) involucrados en estas tomas de posición tienden a modificar el mapa de relaciones sociales y el universo de problemas que son objeto de consideración en la arena política en un momento determinado. La resolución de ciertas cuestiones queda librada a la sociedad civil, en el sentido de que ni el Estado ni los actores afectados estiman necesaria u oportuna la intervención estatal. Para la perspectiva adoptada en este trabajo interesan, sin embargo, aquéllas cuestiones respecto de las cuales el Estado también toma posición.

como protagonista de "una era de transformaciones no solo de las circunstancias que nos rodean sino de nosotros mismos, de las formas en que sentimos y en que pensamos".

El origen de la música Rock en castellano en Argentina puede situarse en dos producciones que se editaron en el año 1965 y 1967. La primera de ellas fue compuesta por los artistas Moris y Zaguri, que formaron el conjunto "Los Beatniks" con la edición del tema "Rebelde". La segunda se trata del primer disco de Los Gatos Salvajes. La banda integrada por Litto Nebbia edita el primer éxito comercial con composiciones propias, el tema "La Balsa" (realizada en conjunto con el músico Tanguito) se convirtió en un *hit* de ventas a nivel nacional.

Si bien la música Rock es un desprendimiento del género *Beat*, y éste a su vez del *Rhythm and Blues*, el fenómeno es pionero en América Latina. Y novedoso si tenemos en cuenta que el álbum debut de Los Beatles "*Please Please Me*" es del año 1963.

El fenómeno musical se inscribe así en una década donde la juventud pasó a ser un tema de agenda central para el *Statu Quo*. En palabras del sociólogo Juan Carlos Torre (2016) ... " muchos fueron los contemporáneos que experimentaron la irrupción de la insurgencia juvenil como una suerte de viento salvaje entrando por las ventanas abiertas de un hogar pacífico. Esta fue, sin duda, una de las claves inspiradoras de la gran y aterradora operación de exorcismo que se montaría más tarde desde el Estado" ... "puso de manifiesto un fenómeno sociológico de alienación política, más concretamente, la magnitud del extrañamiento de las nuevas generaciones respecto de los valores e instituciones en que se había formado"... (Torre, 2016:15-24).

Para ese momento, la industria musical contaba entre sus instituciones con la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic) cuya conformación se originó en el año 1936. Sadaic se ampara en su génesis en el artículo 17 de la Constitución Nacional Argentina sobre la protección a la propiedad intelectual. Pero fue en el año 1968, con la promulgación de la Ley 17.648 que la institución se fortaleció definitivamente. Al reconocerse formalmente a la entidad "como asociación civil y cultural de carácter privado representativa de los creadores de música nacional" ... "y de las sociedades autorales extranjeras". La fiscalización de sus actividades se detalla en la Ley, quedó a

cargo del Estado Nacional a través de auditores designados por la entonces Secretaría de Estado de Justicia y de Promoción y asistencia a la Comunidad.

La producción musical en la década de 1960 incorporó a estos dos actores cuyo peso cobró importancia en lo sucesivo, es decir, por un lado la emergencia de una nueva generación de artistas nucleados alrededor de la idea de un cambio de orden. Un fenómeno mundial que se traduce en Argentina a través de las artes y la música rock en castellano. Y la consolidación institucional de una asociación que se plantea como objetivo resguardar los intereses de los compositores y autores, obtener dividendos y distribuirlos.

El Estado, como regulador de la vida social y como agente legítimo de la coerción en las esferas de la vida pública, vio en los primeros una juventud hostil y contradictoria; mientras que reguló y ofició de garante en SADAIC.

La modalidad de creación de registros fonográficos continuó sus andariveles corrientes. El modelo se solidifica en la ecuación que requería de un sello musical para intermediar entre el proyecto musical y la creación del disco físico y su posterior distribución.

En ese espectro la emergencia del sello local Mandioca vino a romper una lógica estructurada en la concentración oligopólica de contenidos musicales. Ante la negativa de diversas productoras discográficas internacionales (con subsidiarias en Argentina) de editar el material de la nueva camada emergente de músicos, el editor Jorge Álvarez inauguró una ventana de difusión de raigambre nacional. Junto con *Music Hall* (que publicaba también otros géneros musicales) se erigieron como las compañías de capital privado nacional de mayor trascendencia en el género.

Mandioca tuvo la particularidad de aglutinar a gran parte de la escena de música joven y emergente del rock nacional. Entre ellos los conjuntos Manal, Vox Dei, Los Abuelos de la Nada, Pappo's Blues, Moris, Almendra, Sui Generis, Invisible, Billy Bond y Los Brujos. A pesar de responder al formato tradicional de sello discográfico la relación existente entre los músicos y la productora instaló un clivaje fundacional en la producción musical. Fue el primer sello de rock nacional con un criterio artístico e ideológico definido.

En términos de lo que hoy conocemos como persona música independiente (libre ejercicio del criterio artístico de su creación artística, dueña de los derechos de su obra) hubo un antecedente significativo. El grupo MIA (Músicos Independientes Asociados) impulsado por Rubens “Donvi” Vitale y Esther Soto. El grupo se caracterizó por organizar actuaciones y promover grabaciones fuera del circuito comercial con la activa implicancia de sus integrantes en los distintos pasos de la producción musical. Anticipó un modelo de autogestión que luego tomaron de manera aislada otras agrupaciones (como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota) y que a partir del siglo XXI se convertiría en un eje central de la demanda del colectivo de artistas.

Las contradicciones entre este tipo de expresiones culturales y el Estado Burocrático Autoritario que encarnaba la dictadura de Onganía eran evidentes. Se vieron plasmadas en diversos tipos de acciones represivas. Censura de piezas fonográficas para su emisión en radios, clausura de eventos musicales, y encarcelamiento de los asistentes a los shows en vivo son algunos ejemplos.

Tras el interregno democrático que sobrevino con la presidencia de Cámpora y de Perón, el advenimiento de la dictadura cívico - militar de la década del 70 agudizó las contradicciones entre las expresiones artísticas y el orden autoritario, sumando el componente del terrorismo de Estado a la vida social y en consecuencia a la proliferación de las expresiones musicales.

Es así como el folclore que venía del nuevo cancionero ... “estaba recluido en la clandestinidad, exiliado o directamente desaparecido. Lo mismo podía decirse de cierta canción testimonial de influencia folclórica”... ( Pujol S. 2015:18-21)<sup>15</sup>

En tanto, la juventud enmarcada dentro del rock también cayó dentro de la mira de los censores. Aunque no con tanta severidad como fue el caso de otros géneros musicales de raigambre popular.

---

<sup>15</sup> Pujol, Sergio (2015) *El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas*, Sergio Pujol, coord. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015. Este texto, no integra la Bibliografía seleccionada. Solo se menciona en este momento.

En este marco de represión y restricción de la circulación musical, es difícil imaginar la expansión de la producción fonográfica, de la difusión, y de los recitales en vivo.

Sin embargo, un acontecimiento sucedió en este periodo, y fue fundamental para la masificación del rock en castellano en todo el país. La guerra de Malvinas. Unos días después del desembarco (el 2 de abril de 1982) se prohibió la radiodifusión de la música en inglés, hasta el momento hegemónica en las emisoras FM del país.

Este suceso puntual, al que se debe sumar el Festival de la Solidaridad Latinoamericana (en apoyo a los soldados en las islas, que congregó el hasta entonces inusitado número de setenta mil personas) pueden entenderse como los pilares en los que se basó el ascenso de proyectos musicales que hasta entonces no tenían un marco de popularidad masiva. Más aún, para agrupaciones que habían comenzado su carrera musical basados en un género nuevo, una década atrás, descreyendo de las tradiciones, y que formaban parte de un colectivo que había sido fuertemente cuestionado desde el aparato estatal.

Con el retorno de la democracia los proyectos musicales de raíz rockera cimentaron su relación con la cultura de masas, convirtiéndose en actores principales dentro de la escena musical y cultural del país. Estos músicos, cuyos intereses dentro de la industria cobrarán un peso significativo en las décadas posteriores, serán parte del entramado que luego pugnará por la Ley que instituyó el Instituto Nacional de la Música.

Es posible pensar -por relevancia histórica y cultural- que aquellos integrantes del rock de los inicios de la democracia en la década del 80, es decir la juventud de fines de los años 60, no solo fueron parte de las demandas, sino que también constituyeron un elemento identitario en la conformación del músico independiente y autogestionado que sobrevino a partir del siglo veintiuno

Dentro de la sucesión de hechos que conformaron la identidad de los músicos y músicas independientes y autogestionados hubo dos acontecimientos que imprimieron un carácter significativo. En primer lugar la crisis social, institucional y económica del 2001. Que produjo, entre otras cosas, el desplome de la industria musical nacional, y en segundo término, la tragedia de Cromañón. El 30 de diciembre de 2004 se produjo el incendio en el local del barrio de Once que dejó un saldo de 194 personas fallecidas en el marco de

una presentación en vivo de la banda de rock "Callejeros". Estos eventos resultaron un punto de inflexión para la realización de recitales y representaciones de música en vivo. Y evidenciaron como nunca antes la precarización de las relaciones laborales en las que estaba inmersa la industria musical. En el año 2005 el entonces presidente Néstor Kirchner firmó el decreto que promulgó la Ley 14597, que fuera sancionada en 1958, con la intención de regular la actividad laboral del ejecutante musical. A partir del decreto, los músicos debían realizar un examen para tocar a través del SAdeM (Sindicato Argentino de Músicos). La normativa tenía una lógica que respondía a las demandas de los artistas cincuenta años atrás. A partir de su promulgación la organización del colectivo artístico se consolidó definitivamente. Según palabras del informante N°1

... "Hicimos una convocatoria en el hotel Bauen para unas 600 personas y ahí nos dimos cuenta de que habíamos rebalsado de gente con más de 900 músicos indignados con este decreto. A la semana logramos un encuentro a través de Teresa Parodi, en casa de gobierno. Ingresamos a una sala y de repente apareció Néstor Kirchner. Se acercó, nos saludó uno por uno, y lo primero que hizo fue pedirnos disculpas por lo que había firmado. "Olvídense del decreto, lo voy a derogar. Quiero disculparme por la semana que les hice pasar, porque, el otro día, viendo la entrega de los premios Gardel con Cristina, escuchamos a Andrés Calamaro ponerse en contra de este decreto y todos lo aplaudieron. Ahí nos miramos y le dije: ... "Me parece que nos mandamos una macana"...

Sobre las condiciones laborales de los ejecutantes musicales y la normativa que los rige nos explayaremos en el capítulo referido a las entidades de gestión colectiva y en las reflexiones finales.

A esta serie de acontecimientos se suma la transformación y avance de las tecnologías digitales en la producción, comercialización y difusión de la música. De estos procesos nos ocuparemos en profundidad en el capítulo 3 de este trabajo.

Para concluir con este apartado. Desde el análisis social e histórico, los eventos relatados aluden a una descripción densa que sostiene una interpretación en función de reconocer el contexto donde se han producido. Nos permitió enlazar la mirada hacia el pasado desde

el presente, para comprender las circunstancias que hoy definen al sector y a sus protagonistas.

A su vez, respecto del análisis de las políticas públicas retomamos lo expresado en páginas anteriores. Es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que son formuladas e implementadas. Considerar a la política pública como resultante del contexto donde surge y, en sentido inverso, considerar como una determinada política pública impacta en una problemática social y su contexto. Surge entonces la necesidad de identificar el paradigma dominante que da origen a la demanda social de un colectivo, pero al mismo tiempo comprender los cambios que se operan, modifican y evolucionan hacia nuevas demandas en diferentes momentos históricos al momento de ser analizadas.

## **2.2 Consideraciones**

En el punto anterior, establecimos el contexto histórico que dio lugar – parafraseando a O’Donnell y Oszlak (1981)-, a un proceso social tejido alrededor del surgimiento de la “cuestión social”, que describe al conjunto de actores, recursos, y alianzas que articularon las condiciones de posibilidad para establecer una demanda social plausible de ser incorporada a la agenda de gobierno. Y que dio lugar a la formulación de una política pública, en torno a un sector que fue construyendo su identidad, como es hoy el sector musical independiente.

En este apartado, nuestra idea es volver sobre algunas reflexiones ya planteadas en el marco teórico, puntualmente en relación con las políticas públicas. En este punto, retomamos esta temática que alude a una serie de nociones para analizar y reflexionar en torno al sentido y el significado de “política pública” como organización, normalización y praxis del entramado estatal. Esta instancia la consideramos necesaria, para luego abordar al análisis de la **Ley Nro. 26.801** que institucionaliza al Instituto Nacional de la Música.

A modo de síntesis, es necesario tener presente que -desde una perspectiva analítica y metodológica- reflexionar en torno a las políticas públicas (entendidas como acción gubernamental) remite a un proceso de acciones interrelacionadas que se corresponden a objetivos sustentados en un marco legal.

El contexto que da cuenta de la articulación entre praxis política y políticas públicas, remite a un proceso que va desde su reconocimiento, formulación, institucionalización normativa e implementación, etc., y está signado por un contrapunto entre la defensa del bien público y el derecho a la actividad privada. Situación que refleja un escenario de potenciales conflictos, los cuales dependen de la praxis política para su resolución.

Desde esta mirada, las políticas públicas ocupan un espacio destacado en la compleja articulación entre el Estado y la sociedad civil. Su formulación a cargo del Estado pone en juego las formas del accionar estatal sobre un aspecto de la realidad sobre el cual se propone incidir. Expresa una “toma de posición” abandonando la presunción de neutralidad. Por el contrario, supone al Estado como un actor que adopta una posición cuando podría optar por otras. En definitiva, como expresan Oszlak y O’Donnell (1981) una política pública es ... “un conjunto de iniciativas y respuestas, manifiestas o implícitas, que observadas en un momento histórico y en un contexto determinados permiten inferir la posición del Estado frente a una cuestión que, atañe a sectores significativos de la sociedad”...

En síntesis, el análisis de cualquier política pública implica, en primer término tener en cuenta el contexto histórico en el que es formulada y gestionada. Comprender a la política pública como la respuesta que el Estado pone en escena como resultado de las demandas de un colectivo social. A su vez, es pertinente develar como una determinada política pública impacta en una problemática social y su contexto. En segundo lugar, es necesario tener presente el modelo cultural que da origen a la demanda social de un colectivo. Y estar atentos a los cambios que se operan plausibles de nuevas demandas en diferentes momentos históricos, al momento de ser analizadas.

Las consideraciones explicitadas, a modo de resumen, son pertinentes para el análisis del proceso de la política pública en torno al sector que es de nuestro interés. En este sentido, y a modo de cierre de este apartado, queremos mencionar que todo análisis de política pública, a su vez, debe tomar en cuenta las distintas etapas por las que pasa al interior del aparato gubernamental.

Luego de estas consideraciones en el próximo apartado nos focalizamos en el análisis de la **Ley Nro. 26.801** que institucionaliza al Instituto Nacional de la Música, surgido a la

luz de una problemática social por parte de un particular grupo social que demandaba derechos y una normativa propia al Estado.

### **2.3 Política pública en relación con la temática propuesta. Ley 26.801 (INAMU) Normativa orgánica.**

En el primer apartado de este capítulo, expusimos el momento histórico del surgimiento de una cuestión social. En otras palabras, contextualizamos el origen y problematización de una demanda por parte de un colectivo que requería del Estado su reconocimiento e institucionalización como actor social, y solicitaba una serie de medidas tendientes a convertir sus necesidades en derechos, garantizando su producción e inserción laboral.

Este ciclo, entre problemática social, conformación de una identidad y respuesta por parte del Estado, tiene un punto de intersección cuando se institucionaliza la Ley 26.801 que crea el INAMU. Instancia que permite reconocer el accionar (toma de posición) por parte del Estado.

Podemos afirmar que, hasta este momento, nuestro análisis puso en tensión la mirada en torno al Estado en su capacidad de reconocer una demanda social y las posibles respuestas para resolverla, en el marco de las políticas públicas. Ahora, es necesario focalizar nuestro análisis en torno a la Ley 26.801/2013, de forma de poder -en sentido inverso-, considerar como una determinada política pública impacta en una problemática social y su contexto.

Antes de avanzar con nuestra reflexión, nos parece importante enunciar este breve comentario. La importancia de esta Ley radica, -independientemente de las particularidades que plantea-, en la legitimidad y reconocimiento de la “identidad” que le otorga a un determinado grupo social. En este sentido como explica Pierre Bourdieu ([1985] 2015), “Instituir es asignar una esencia o una competencia, es imponer un derecho de ser que es un deber ser. El indicativo es en este caso un imperativo. La esencia social es el conjunto de esos atributos y de esas atribuciones sociales que produce el acto de institucionalización, como acto solemne de categorización que tiende a producir lo que designa. Así, la institucionalización es un acto de comunicación, pero de un tipo particular: “significa identidad”, pero a la vez en el sentido de que la expresa, la impone,

expresando frente a todos, notificando con autoridad lo que él y/o la institución es, y lo que él y/o la institución tienen que ser”<sup>16</sup>

Tomando en cuenta la cita precedente, la Ley 26801 —como instrumento legal—, es significativa porque legitima no solo los antecedentes históricos (cuestión social) que acompaña a la presentación, además al ser un documento que se rige por un discurso inscripto en el orden jurídico, tiene la autoridad de resolver, de ordenar, de prescribir, de dar identidad como prerrogativa de verdad y justificación de un “acto institucional” generado por sujetos autorizados por su posición de poder. Es decir, la aprobación, sanción, reglamentación y puesta en ejecución de la Ley es un acto institucional que tiende a producir lo que designa; legitima el derecho de ser y el deber ser de una institución (el INAMU), de las categorías que designa y legitima la identidad (por parte del Estado) de un particular colectivo social: el artista músico independiente.

Retomamos ahora nuestro interés en el texto de la Ley 26.801 que crea el Instituto Nacional de la Música -INAMU-, sancionada el 28 de noviembre de 2012 y promulgada de hecho el 8 Enero de 2013.

La lectura de la Ley se presenta en 5 capítulos. A saber,

Capítulo 1: Disposiciones Generales;

Capítulo 2: Autoridad de Aplicación

Capítulo 3: Instrumentos de Promoción

Capítulo 4: Financiamiento y Utilización de los Recursos

Capítulo 5: Disposiciones Finales

En cada uno de ellos se despliegan una serie de artículos que van desde definiciones que aluden a la identidad, a las formas que caracterizan a la actividad, a la protección de la producción nacional, a su difusión, etc. Creemos necesario explicar sintéticamente cada uno de ellos.

---

<sup>16</sup> Bourdieu, Pierre: ([1985] 2015), p. 134 *¿Qué significa hablar? Economía de los Intercambios Lingüísticos*. Este texto no forma parte de la bibliografía

En relación con el **Capítulo 1, Disposiciones Generales**, en su art.1º se define como objeto de la ley “el fomento de la actividad musical en general y la nacional en particular”.

Luego, en su art. 2º, precisa una taxonomía de *Modalidades* que incluye actividades, categorías profesionales, prescripciones en relación con la producción extranjera o si se prefiere protección en relación con la música nacional, clasificaciones que caracterizan y diferencian la creación y difusión musical (música en vivo / música grabada), etc.

Es importante el punto *Promoción Cultural y Social* pues alude a una de las singularidades que hemos planteado en páginas anteriores. Nos referimos a que las creaciones de este grupo social deben ser comprendidas en su doble acepción: como “bien cultural” - expresión simbólica (reconocimiento social) y artística de los modos de vida y producción de los grupos humanos que valoriza un proceso de comunicación como parte de las industrias culturales-. Y como “bien de consumo”, que requiere de reglas que involucren un circuito comercial que define cómo se puede escuchar, difundir y regule las formas en que se articula un beneficio económico.

En el art. 3º se institucionalizan las siguientes *Definiciones* en una clara división entre personas, agrupaciones, actividades diferenciadas, derechos y obligaciones. Se circunscribe la definición sobre qué es ser músico nacional (persona); la autogestión musical como parte de una actividad con identidad; se prescriben los siguientes términos: agrupación musical nacional; actividad musical en forma genérica y nacional en particular; músico nacional registrado y músico nacional registrado independiente (el que no posea contrato o condicionamiento alguno que restrinja el ejercicio de su libertad artística y/o que sea autor o intérprete ejerciendo los derechos de comercialización de sus propios fonogramas mediante la transcripción de los mismos por cualquier sistema de soporte, teniendo la libertad absoluta para explotar y comercializar su obra). Se explicitan los conceptos de fonograma, videograma y productor fonográfico extranjero, nacional e independiente. Por último menciona los vales de producción y comercialización sólo aplicables a los músicos y productores nacionales.

Es menester destacar que, este artículo de la Ley se referencia en otras leyes para explicitar categorizaciones, como por ejemplo para acotar el concepto de

FONOGRAMA, Puntualmente nos referimos a la inclusión en el texto del artículo 1° del Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas (Ginebra 29/10/71 - ratificado por ley 19.963), que remite a un orden supranacional.<sup>17</sup>

**En el Capítulo 2** *Autoridad de Aplicación*, en un desarrollo que abarca desde el artículo 4to., al 16to, se plantea la creación y objetivo del Instituto Nacional de la Música "...que actúa en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación cuyo objetivo es el fomento, apoyo, preservación y difusión de la actividad musical en general y la nacional en particular". Su naturaleza jurídica -ente público no estatal, se rige por el estatuto y reglamento interno que elabore el directorio y apruebe la asamblea federal y por las normas que le sean aplicables conforme a su naturaleza jurídica, objeto y funciones-.

Se enumeran sus funciones y se establecen los criterios de la Conducción y Administración: "El INAMU es conducido y administrado por un directorio, una asamblea federal y un comité representativo. A los integrantes de estos órganos "les está vedado presentar proyectos para obtener subsidios, créditos, vales de producción y difusión, como persona física o jurídica, por sí mismos o por interpósita persona". Se formula como se conforma el directorio, cargos que son designados por el Poder Ejecutivo nacional y la duración de los mismos. Así como los requisitos que se deben tener para acceder a ellos. Se prescriben las funciones del Directorio, quienes deben y pueden integrarlos, así como, las funciones de la Asamblea Federal y del Comité Representativo.<sup>18</sup>

Por último, el carácter federal de la Ley se expresa en la definición de las regiones culturales, la creación de centros culturales y las áreas de actividad que se proponen.

En el **Capítulo 3**, *Instrumentos de Promoción*, se detallan a lo largo de sus artículos ( art. 17 al 24) la conformación, funciones y autoridades (requisitos y responsabilidades) de los Centros de Producción Musical y la de los Centros Culturales y Sociales. Se plantea como posibilidad la creación de sedes provinciales.

---

<sup>17</sup> Ver texto completo de la Ley 26.801 en Anexo 2 Fuentes Secundarias

<sup>18</sup> *Ibidem*

Respecto de los Centros de Producción Musical, la Ley define tres (3) modalidades: a) Música en vivo; b) Difusión; y c) Música grabada. Y sanciona que, las asociaciones de músicos y de establecimientos donde se desarrolle música en vivo deberán contar con personería jurídica otorgada por la jurisdicción donde funciona la sede o subsede. Deberán financiarse con recursos propios generados por el aporte voluntario de sus asociados y no podrán ser filiales, ni depender directa o indirectamente de una sede o subsede de otra región.

Se detalla la conformación y funciones del Centro de Formación Integral del Músico. Por lo cual se establece que este estará conformado por un (1) representante del INAMU y por representantes de organizaciones de músicos con personería jurídica otorgada por la jurisdicción donde funcione la sede o subsede, y tiene como función promover conocimientos sobre el arte de la música, de estudios académicos, de los derechos laborales, de la propiedad intelectual, y de todo lo que aporte al desarrollo del artista.

Se especifica cómo se constituyen y cuáles son las funciones de los Centros de Subsidios y Créditos. Se explica cómo son las sanciones por incumplimiento de cualquiera de los requisitos exigidos para cualquier área.

Finalmente se establece la creación de un Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales.

En relación con este último ítem es importante mencionar que la inscripción en el registro se efectúa por medio de una declaración jurada sobre su condición de músico, sin examen, luego del cual se otorga la credencial de músico nacional registrado. La misma es condición obligatoria para obtener los beneficios que pueden otorgarse a partir de la presente ley. Cada una de las sedes tendrá la responsabilidad de gestionar las inscripciones y actualizaciones del mismo, que se realizan cada tres (3) años. <sup>19</sup>

En el **Capítulo 4** *Financiamiento y utilización* de los recursos, se instituyen todas las cuestiones relativas a las formas de dotación, obtención, aplicación y monitoreo de los

---

<sup>19</sup> *Ibíd*em

recursos. En un extenso articulado se da cuenta de la participación del gobierno nacional con un porcentaje otorgado por el artículo 97, inciso g), de la ley 26.522 de servicios de Comunicación Audiovisual, donde se autoriza a la obtención de recursos provenientes de distintas fuentes (multas, recargos, donaciones, cargos por servicios, recaudaciones de las actividades musicales, ingresos provenientes de la gestión del organismo a nivel nacional e internacional, comercialización de espacios de publicidad en espectáculos musicales, etc.) Se fijan los porcentajes correspondientes a los recursos del directorio, sedes regionales, centros de producción musical, y aquellos correspondientes a los gastos administrativos

Respecto de los mecanismos de control se prescribe que El INAMU se sujetará en lo referido a la formulación, ejecución, cierre de ejercicio presupuestario y control, a lo establecido en la ley 24.156, de Administración Financiera y de los Sistemas de Control del sector público nacional.

Este capítulo se cierra con tres artículos (31; 32 y 33) que consideramos importantes porque aluden a cuestiones de garantías y cuidados que son propias de este colectivo social. El Art.31 sanciona con énfasis que en ocasión de que un músico extranjero o una agrupación musical se presente en vivo en cualquier tipo de espectáculo se deberá contratar un músico nacional registrado o agrupación musical nacional registrada, que contará en el evento con un espacio no menor a treinta (30) minutos para ejecutar su propio repertorio, finalizando con una antelación no mayor a una (1) hora del inicio de la actuación de aquél. En todos los casos el productor del evento suscribirá con el músico nacional registrado o agrupación musical nacional registrada un contrato donde se consignará el valor de la contraprestación que debe percibir por su actuación. El músico nacional registrado o agrupación musical nacional registrada será elegido por el productor de dicho evento.

El incumplimiento de este ítem lleva a una sanción explicitada en el Art. 32 que aclara que en el caso del incumplimiento de lo dispuesto en el artículo 31, el productor de dicho evento deberá pagar una multa por un valor equivalente al doce por ciento (12%) de la recaudación bruta de todos los conceptos que haya generado la actuación de dicho músico extranjero o agrupación musical extranjera.

Por último, en el Art. 33 se prescribe -a través de la Ley-, la difusión de las actividades, las agendas de espectáculos de música en vivo y cualquier otra actividad que el INAMU considere que deba difundirse, entendiéndose que los mencionados contenidos son de interés público. Haciendo uso para ello de los Medios Audiovisuales que compongan la Radio y la Televisión Argentina Sociedad del Estado . Esta cuota no debe ser menor al cero con cinco por ciento (0,5%) mensual de la totalidad de la emisión de los medios mencionados, y debe ser repartida proporcionalmente a lo largo de la programación.<sup>20</sup>

En este artículo, se refuerza el carácter simbólico de la creación y la producción musical nacional en su carácter de bien cultural, al institucionalizar la condición de interés público.

El **Capítulo 5** remite a la reglamentación de la Ley 26801 y a las formas por las cuales se insta a su registro, y promulgación por el Poder Ejecutivo Nacional.

Para ir cerrando este capítulo, podemos enunciar que, en la precedente descripción que hemos realizado de la Ley nos hemos detenido en aquellos artículos cuyos párrafos consideramos resaltar, conforme el objeto de nuestra investigación.

Una primera reflexión nos permite enunciar que esta Ley trasvasa categorías que trasciende a la creación del INAMU, pues institucionaliza conceptos, actividades y definiciones que construyen el universo propio de la actividad musical; sus distintos formatos, caracteriza a sus protagonistas y otorga visibilidad a la creación al mencionar los derechos de autor. Es interesante destacar que la Ley no menciona la tradición francesa/romana sobre derechos autorales sobre las que se asienta la producción nacional, donde se garantiza que la composición musical (letra y música) son del autor . Tampoco hace referencia explícita a las relaciones que el INAMU y sus afiliados deben establecer con otras agencias como SADAIC, cuando se produce un evento musical ya sea en vivo o por la reproducción fonográfica.

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, UNISONO, el programa de TV del INAMU por la Televisión Pública, se inauguró al inicio de la Pandemia Covid 19.

Atentos a nuestra investigación, quizás el punto más problemático en esta Ley se encuentra en la ausencia de una perspectiva futura en relación con los avances tecnológicos en torno a los dispositivos digitales. Si consideramos la fecha en que esta Ley se concibe, el uso de las nuevas tecnologías ya denotaba una presencia importante en la creación y difusión de la música, que pre-anunciaba -de mínima- la coexistencia de formatos analógicos y digitales y -de máxima- el fin de la era analógica y su reemplazo por formatos y tecnologías de la era digital. En este sentido, debemos tener presente que esos años fueron marcados por un cambio drástico tanto en la producción como en el consumo de la música, signados por la abrupta caída en las ventas del soporte CD. Como caso emblemático podemos citar a nivel mundial el cierre de *Virgin* y *Tower Records*, locales de ventas de todo tipo de música en ese formato. A nivel local, la transformación de la cadena musical Musimundo (que pasó de ser una cadena de venta de discos físicos con presencia en todo el país, a un conglomerado de venta de electrodomésticos). Por lo cual resulta llamativo que la Ley no previera un cambio que ya se planteaba como debate en torno a esta problemática.

Otro tema que la Ley no consideró -en una primera instancia- fue la incorporación de la perspectiva de género. Sin embargo, como veremos en páginas siguientes, esta agenda sí fue incorporada dentro de las actividades del INAMU, e institucionalizada en una nueva Ley. Sobre ambas particularidades volveremos a reflexionar con mayor profundidad más adelante.

### 3. El Caso del Instituto Nacional de Música (INAMU), Argentina

#### 3.1 Presente del Instituto Nacional de Música, INAMU

Retomando lo expuesto en el último párrafo del apartado anterior, es importante centrar, ahora nuestra reflexión en torno al INAMU. Recordemos que hasta este momento, hemos descrito y analizado la Ley en relación con su creación, la cuestión social que dio origen a la demanda del sector que se siente protagonista de su existencia y la respuesta del Estado al institucionalizar el INAMU en el marco de una política pública.

De acuerdo con nuestros objetivos nos abocaremos ahora a analizar el presente del INAMU. Para ello, focalizamos nuestra reflexión a partir de los datos sobre su gestión y el impacto sobre el sector, introduciendo el aporte de la evidencia empírica surgida de las entrevistas realizadas, las cuales se presentan entrelazadas con las interpretaciones del investigador.

A modo introductorio recordemos que el Instituto Nacional de la Música (INAMU) es un **ente público no estatal que no integra la administración pública nacional**.

Tiene por objetivo el fomento, apoyo, preservación y difusión de la actividad musical en general y la nacional en particular.

Fue creado por la Ley N° 26.801, conocida como “Ley Nacional de la Música”, de cuyo análisis nos ocupamos oportunamente.

El INAMU está conducido y administrado por un **Directorio**, una **Asamblea Federal** y un **Comité Representativo**. La **Asamblea Federal es la encargada de aprobar** el Plan Anual de Acción, el Presupuesto General del INAMU, Estatuto y Reglamento Interno, en todos los casos, elaborados por el Directorio.

La Asamblea está presidida por el presidente del INAMU e integrada por un representante gubernamental del ámbito de la cultura por provincia y del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El cuadro que se presenta, en la siguiente página, resume las actividades llevadas adelante por la institución, las cuales después pasamos a detallar en forma particular.

<b>CUADRO DE GESTIÓN INAMU</b>
1. Convocatorias de fomento
2. Proyecto Mi Primer Disco
3. Convocatoria de Fomento a la Actividad Coral
4. Convocatoria de Fomento para Sellos Discográficos Nacionales
5. Beneficios para Músicos/as Registrados/as: descuento del 40% en pasajes en micro.
6. Fomento a Organizaciones de músicos/as/xs que integran los Consejos Regionales que participaron en las evaluaciones de solicitudes en el marco de la Convocatoria de Fomento.
7. Registro Único de Músicos/as/xs y de Agrupaciones Musicales Nacionales
8. Asambleas Federales
9. Actividades para la Formación Integral del Músico/a/x
10. Publicaciones realizadas:
11. Circuito Estable de Música en Vivo:
12. Circuito Cultural Social
13. Circuito Universitario de Música Independiente (CUMI)
14. Fomento y Cooperación Internacional
15. Actuación necesaria de músico/a nacional en conciertos de artistas extranjeros (Art. 31 de la Ley 26.801)
16. Catálogo discográfico recuperado <b>de Music Hall</b>
17. Agenda de Género
19. Producciones audiovisuales realizadas:

### **3.1.1 Desglose de las actividades y Gestión Institucional.**

#### **Convocatorias de Fomento**

El Instituto Nacional de la Música realiza una convocatoria anual dirigida a músicas/os solistas y agrupaciones musicales registradas en el INAMU. El objetivo es beneficiar a músicas/os y agrupaciones musicales de todo el país para que desarrollen producciones discográficas, audiovisuales, conciertos de música en vivo, giras, acciones de difusión, etc. Los proyectos seleccionados reciben un subsidio monetario o en modalidad de vale

de producción (editar un CD o el diseño de tapa), según haya sido dirigida la solicitud. Luego deben rendirlo, según lo establecido en la línea de fomento a la que se hayan presentado y de acuerdo con el instructivo elaborado especialmente con ese fin disponible en la página web del INAMU. La convocatoria se enmarca en sus bases y condiciones, y se inicia en un período de tiempo establecido en el cual se reciben solicitudes de músicas/os que se encuentren desarrollando un proyecto musical.

Son convocatorias divididas en dos líneas de trabajo:

- a- Fomento Regional, distribuido en partes iguales entre las 6 regiones culturales de la Argentina (NOA, NEA, Centro, Nuevo Cuyo, Patagonia y Región Metropolitana).
- b- Fomento Nacional, para músicos de todo el país.

Las herramientas son: Subsidios Regionales, Nacionales o Vales de Producción para realizar producciones discográficas, música en vivo, audiovisuales, difusión, entre otras actividades vinculadas al sector. La selección de los proyectos beneficiados por la convocatoria al Fomento Nacional esta a cargo del Comité Representativo, integrado por referentes de distintos sectores de la actividad.

Los beneficiarios del Fomento Regional, -sosteniendo una lógica federal para la actividad musical argentina-, surge de las reuniones de los Consejos Regionales de Músicos/as, instancia donde por consenso se eligen los proyectos a los que se otorgan los subsidios. Más de 60 organizaciones de músicos/as de todo el país son protagonistas en las decisiones de fomento en su propia región.

Desde el año 2015, el INAMU realiza estas convocatorias anuales de forma federal. Como consecuencia del Covid 19 se realizaron dos Convocatorias Solidarias, junto al *Ministerio de Cultura de la Nación*, para paliar los dificultades surgidas ante la emergencia de la pandemia.

En el siguiente cuadro se adjunta el detalle de los proyectos de músicas/músicas e instituciones beneficiados.<sup>21</sup>

<b>Convocatorias de Fomento</b>	
<b>2015</b>	<b>640 proyectos</b>
<b>2016</b>	<b>1134 proyectos</b>
<b>2017</b>	<b>872 proyectos</b>
<b>2018</b>	<b>681 proyectos (+ Convocatoria de Coros: 28)</b>
<b>2019</b>	<b>7573 proyectos</b> (+ Convocatoria de Coros: <b>26</b> y Convocatoria de Sellos: <b>10</b> )
<b>2020</b>	Convocatoria Solidaria: <b>2707 proyectos</b> Convocatoria Productiva: <b>594 proyectos</b>

Para el presente año 2021, El Instituto Nacional de la Música (INAMU) y el Ministerio de Cultura de la Nación, a través de la Secretaría de Gestión Cultural, presentaron la Convocatoria de Fomento “Argentina Florece”. La iniciativa, con un presupuesto de \$90.000.000, puso a disposición 1080 subsidios para distribuir en forma federal en el país. Con estas herramientas grupos y solistas de todas las provincias recibirán apoyo para realizar música en vivo y producciones fonográficas, fomentando el desarrollo de proyectos para la reactivación de la actividad musical. Los mismos se distribuyen de la siguiente manera:

1. *Fomento Regional*: 900 subsidios de \$70.000 (150 por región, CENTRO, NEA, NOA, NUEVO CUYO, PATAGONIA y METROPOLITANA).
2. *Fomento Nacional*: 180 subsidios de \$150.000 (para todo el país).

Para los proyectos de “música en vivo” los fondos son para movilidad, hospedaje, operación técnica, seguridad escénica y honorarios de músicos/as/. Las producciones fonográficas, pueden ser para servicios de técnicas/os e ingenieros/as de grabación, honorarios de músicos/as, estudios de grabación/mezcla, masterización y servicios de profesionales propios para tal fin. Como es habitual solo pueden participar personas

<sup>21</sup> Fuente: <https://inamu.musica.ar/convocatorias-de-fomento>

inscriptas en el Registro Único de Músicos, y Músicas y Agrupaciones Musicales Nacionales del INAMU (Panel de Musicx Registradxs) No podrán participar las personas que recibieron un beneficio en la “Convocatoria de Fomento Productivo y Solidario 2020” realizada por el INAMU junto con el Ministerio de Cultura de la Nación.

### **Proyecto Mi primer Disco.**

Este subsidio, fue exclusivo para músicos/as registrados que, no tenían ninguna producción en soporte profesional. Los fondos de este proyecto provienen de lo recaudado por comunicación pública de las canciones que, pertenecen al Catálogo de *Música Hall* recuperado por el INAMU. Durante el año 2018, se beneficiaron 28 proyectos lo que implicó un presupuesto de \$2.100.000,00. En el año 2019, los proyectos que se concretaron fueron 25 y para ello se destinaron \$ 2.000.000

### **Fomento a la Actividad Coral.**

A partir del año 2018 y continua vigente, el INAMU, en conjunto con la Organización Federada Argentina de Actividades Corales (OFADAC) y la Asociación de Directores de Coro de la República Argentina (ADICORA) lanza la Convocatoria de Fomento a la Actividad Coral. El objetivo es fomentar la actividad coral en forma federal trabajando articuladamente con las asociaciones representativas del sector. De esta manera se generan políticas y acciones que tienden a mejorar las condiciones en las que se desarrolla esta actividad en Argentina. Para ello, se organiza la convocatoria en base a las siguientes líneas de trabajo:

1. *Fomento a los Coros Argentinos*: es una línea general para el desarrollo de Coros. Los mismos deberán tener una trayectoria comprobable de al menos 5 años, según lo declarado en el registro de personas músicas del INAMU.
2. *Espacios de Encuentro*: dirigida a la vinculación de Coros con otras entidades, asociaciones, instituciones y organizaciones para realizar una presentación en alianza con la entidad. La solicitud deberá incluir un aval de una organización con personería jurídica, o inscripción ante el ente correspondiente, emitido mediante una nota membretada y firmada por una autoridad

Durante el año 2018 los beneficios otorgados fueron a 28 instituciones corales , lo que implicó la distribución de \$700.000. En el año 2019, se otorgaron a 27 entidades por un valor de \$810.000. Para este año 2021, se proponen otorgar 30 subsidios de \$50.000,00 cada uno.<sup>22</sup>

### **Fomento para Sellos Discográficos Nacionales.**

Esta convocatoria fue realizada durante el año 2019. La selección estuvo a cargo del CONSEJO DE SELLOS NACIONALES. Este instrumento de fomento se destinó a la difusión, promoción, fabricación de fonogramas, realización de videoclips y/o contenidos promocionales, gastos de producción y logística para acciones presenciales de promoción (eventos promocionales, showcases, etcétera). Quienes recibieron el beneficio debían destinar hasta el 30% de los fondos a desarrollar una actividad para el fortalecimiento de la industria discográfica nacional como por ejemplo: seminarios, talleres, congresos, capacitaciones, representación de asociaciones del sector en el exterior, acciones con otros sellos para fortalecer la escena, etc. Con esta iniciativa los sellos discográficos nacionales beneficiados fueron 10 con una distribución de subsidios por valor de \$1.500.000<sup>23</sup>

### **Descuentos y Convenios**

#### *Pasajes larga distancia*

Desde el 2016, y continua vigente, el Convenio entre el INAMU y empresas de micros de larga distancia<sup>24</sup> para el descuento del 40% en pasajes, -para todas las personas músicas inscriptas en el Registro del INAMU-, que necesiten trasladarse para realizar presentaciones por todo el país. Ya se utilizaron más de 37.000 pasajes y fue utilizado por 6332 músicos/as registrados. Este convenio no incluye tramos internacionales.

---

<sup>22</sup> Fuente: Informe de Gestión INAMU 2016-2019. PDF. [www.inamu.musica.ar](http://www.inamu.musica.ar)

<sup>23</sup> Los sellos seleccionados: UGLY RECORDS; CLUB DEL DISCO; SURA; MUSIC BLUEART; VIAJERO INMÓVIL; BACANA RECORDS, LO-FI RECORDS; ANTARA RECORDS; QUERUZA y PAMPA RECORDS. Fuente <https://inamu.musica.ar/resultados-sellos-2019>

<sup>24</sup> Las empresas son: Flecha Bus; Rápido Tata San José; Nueva Chevallier; General Urquiza; Sierras de Córdoba; Empresa Argentina; Micromar; San Juan Mar del Plata; Autotransporte San Juan

*Convenio CAFIM-INAMU*

A partir de este convenio firmado entre el Instituto Nacional de la Música (INAMU) y la Cámara Argentina de Fabricantes de Instrumentos Musicales de la República Argentina (CAFIM) todas las personas músicas/os registradas en el INAMU pueden acceder a un descuento de hasta el 30% en instrumentos y accesorios musicales.

*Convenio NIC.AR - Dominio .musica.ar.*

Su objetivo es ayudar a establecer un nuevo dominio de Internet exclusivo para todos los actores que componen la actividad musical en nuestro país. Para registrar dominios en la zona .musica.ar previamente se deberá solicitar la habilitación de zona. Destinado a inscriptos en el Registro Único de Músicos/as/xs y Agrupaciones Musicales Nacionales o en el Registro de la Actividad Musical del INAMU.

*AFIP - Implementación del artículo 31 de la Ley de Creación del INAMU*

Facilita la implementación del artículo 31 de la ley de Creación del Instituto Nacional de la Música permitiendo el acceso a un régimen de información vinculado a la declaración de las productoras de conciertos de músicos/as extranjeros en el territorio nacional.

**Fomento a Organizaciones de músicos/as que integran los Consejos Regionales.**

Es para aquellos que participan en las evaluaciones de las solicitudes en el marco de las Convocatorias. Este reconocimiento, a su trabajo, implicó un desembolso para 54 trabajadores de la música por \$1.210.000,00, entre los años 2018 y 2019. No se consignan datos de los años subsiguientes

**Registro Único de Músicos/as/xs y de Agrupaciones Musicales Nacionales.**

Una de las primeras actividades que concreta el INAMU es la puesta en marcha de este Registro. Para acceder a cualquier actividad o subsidio institucional es condición necesaria estar registrado. A noviembre de 2019 los inscriptos son 55.800 personas que articulan una variedad de proyectos musicales en grupo, o como solistas.

Realización de las **Asambleas Federales** durante estos años y conforme el artículo 11 de la Ley 26.801, -este órgano cuyas funciones son la aprobación del Estatuto, Reglamento

Interno, el Plan anual de Acción y el Presupuesto General del INAMU-, aprobó/aprueba por **unanimidad** todas las acciones planteadas y sus correspondientes presupuestos (recaudación y distribución). La primera de ellas, en el año 2016 se realizó en la Ciudad de Guaymallén, provincia de Mendoza. En el 2017, se llevó a cabo en la Ciudad de Salta, provincia de Salta. En la misma se facultó al Instituto a la compra de su Sede Administrativa, hecho que se hizo efectivo al siguiente año, 2018. En ese mismo año, se reunieron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el año 2019, se encontraron en la Ciudad de Corrientes, provincia de Corrientes. Cabe mencionar la participación en todas ellas de 23 distritos, reforzando el carácter federal institucionalizado por Ley. La Asamblea está presidida por el presidente del INAMU e integrada por un representante gubernamental del ámbito de la cultura de cada provincia y del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

**Actividades para la Formación Integral del Músico/a/x.** El detalle de las actividades realizadas se lee a continuación. Si bien oficialmente los datos pertenecen al periodo 2016-2019, estas actividades continúan vigentes a la fecha.

- a- *Año 2016:* Formación Integral del Músico: 96 actividades en 24 provincias. Total Asistentes: 13 mil personas. Detalle: 63 charlas, 9 clínicas de perfeccionamiento, 20 talleres y 4 actividades especiales.
- b- *Año 2017:* Actividades realizadas: 102 Total de provincias: 22 Total de asistencia estimada: 8 mil personas Formación Integral de la Actividad Musical: 66 charlas en 21 provincias y CABA + 9 clínicas de perfeccionamiento, 7 talleres y 11 actividades especiales
- c- *Año 2018:* Actividades realizadas: 87. Total de provincias: 17 Total de asistencia estimada: 6 mil personas Las mismas se dividen en: Formación integral de la Actividad Musical: 49 charlas de formación en 16 provincias y CABA + 3 clínicas de perfeccionamiento y 6 talleres, 11 actividades especiales y 13 encuentros de la Agenda de género 2018. Acciones de Prevención de Riesgos Escénicos: 5 charlas en 4 provincias - Participaron 280 personas. Otras actividades realizadas con apoyo del INAMU: 17 clínicas, talleres y charlas.
- d- *Año 2019:* Actividades realizadas: 85. Total de provincias: 17 Total de asistencia estimada: 6800 personas.

## **Publicaciones:**

Desde su creación, el Instituto Nacional de la Música realiza una serie de publicaciones. Entre ellas las dedicadas al estudio y la preservación de obras importantes de grandes compositores y autores de la música nacional, brindando acceso a estudiantes y personas que se dedican a la música. Como por ejemplo, los Libros de partituras y cancioneros para escuelas de enseñanza artísticas: “El Taita. Obra de Mario del Tránsito Cocomarola” Cancionero y partituras. Edita Cuadernillos de formación como “La batería nacional: homenaje a los fabricantes”. Al mismo tiempo que publica Guías ayuda como de “Herramientas básicas para promocionar tu música en Ferias y Mercados Internacionales” y las Manuales de Formación (5 en total)<sup>25</sup>. Una colección de publicaciones gratuitas, realizadas por profesionales y especialistas, para que quienes trabajan en la actividad musical dispongan de información necesaria para desarrollarse en las mejores condiciones. Estas ediciones también se encuentran disponibles para personas con discapacidad visual en formato braille.

## **Circuito Estable de Música en Vivo (CEMV)**

En el año 2016, se inicio del proceso de construcción del Circuito Estable de Música en Vivo (CEMV). Esta iniciativa es una **red de espacios de música en vivo de distintos puntos del país**, para garantizar las condiciones favorables para que la/os música/os puedan realizar sus conciertos y el público pueda asistir. La/os música/os que se presentan en dichos establecimientos bajo ningún concepto pagan para tocar. Además, estos espacios cuentan -gracias al INAMU-, con las medidas de prevención de riesgos electrotécnicos, equipamiento médico de primera tecnología (Desfibrilador Externo Automático - DEA) y personal capacitado para asistir ante emergencias cardíacas. Entre otros beneficios, los conciertos programados cuentan con la difusión de spots exclusivos en la Televisión Pública y en las redes sociales del INAMU. A su vez, los establecimientos que son parte del CEMV tienen la posibilidad de recibir subsidios

---

<sup>25</sup>Manual de Formación Nº 1: Derechos Intelectuales en la Música; Manual de Formación Nº 2: Herramientas de Autogestión; Manual de Formación Nº 3: Más letra para nuestras letras – Reedición Nº 4: Prevención de riesgos escénicos – Reedición; Nº 5: La Voz Cantada; Manual Iberoamericano de Derechos Intelectuales en la Música. [Fuente https://inamu.musica.ar/manuales-de-formacion](https://inamu.musica.ar/manuales-de-formacion)

dinerarios. La consolidación de esta iniciativa apunta a sostener el circuito estable de música en vivo, promueve que haya más espacios en mejores condiciones en todo el territorio argentino, fomenta la difusión y circulación de la música en vivo, garantiza ingresos para lo/as música/os por cada actuación, prevé que, en los establecimientos para la música en vivo haya medidas de prevención de riesgos escénicos y facilita la producción de giras por el país.

Los establecimientos que desean integrar el CEMV deben acceder al beneficio mediante una solicitud destinada para ello, son fiscalizados por el INAMU en el cumplimiento de las condiciones y económicamente por la planilla de Rendición de Boletería y la Planilla de Rendición de apoyo económico.

A continuación se describen realizaciones efectuadas durante los años 2016-2019

- a- *Año 2017.* Se incorporó al sitio web del INAMU un mapa interactivo con la localización exacta de los primeros 35 establecimientos que conforman el Circuito, brindando información y datos de contacto de cada uno para que los músicos puedan comunicarse directamente con los lugares y solicitar fecha para un concierto, dentro y fuera de sus localidades de residencia. Los subsidios se dieron a 29 establecimientos, y su presupuesto fue de \$2.320.000
  
- b- *Año 2018.* Se realizaron más de 3.500 conciertos en el marco de este Circuito. Se incorporaron 13 establecimientos conformando un total de 45 establecimientos en el marco del CEMV. Se realizaron relevamientos electrotécnicos a más de 70 establecimientos y se capacitó al personal de 52 espacios en primeros auxilios/RCP/uso de DEA (desfibrilador externo automático). Los relevamientos, las capacitaciones y entrega de DEA's son requisitos para formar parte del CEMV. Los subsidios fueron a 34 establecimientos por un monto de \$3.960.000
  
- c- *Año 2019.* Se realizaron más de 5000 conciertos en el marco de este Circuito. Se incorporaron nuevos establecimientos, sumando un total de 69 adheridos al CEMV los cuales recibieron un equipo DEA de primera marca. Los relevamientos, las capacitaciones y entrega de DEA's se distribuyeron en 62 establecimientos e implicó un costo de \$7.200.000.

### **Circuito Cultural Social.**

El INAMU puso en marcha este Circuito para que, la/os músicas/os beneficiados por las Convocatorias de Fomento del Instituto realicen una “compensación social” de la manera que prefieran (dando una charla, cantando en vivo, realizando una clínica de técnica, aportando algún conocimiento o herramienta educativa, taller, etc.) con el fin de que sectores de la sociedad con dificultades puedan acceder a eventos culturales y participen de actividades musicales. De esta manera se continúa trabajando en un modelo de músicas/os que estén vinculados no sólo a la formación musical, que, además de saber sobre sus derechos, las distintas etapas de producción, distribución y circulación de música se relacionen con distintos sectores de la sociedad. Este Circuito Cultural Social se conforma por diferentes espacios, elegidos por los mismos músicas/os, pudiendo ser: comedores comunitarios, hogares de adultos mayores, hospitales, sociedades de fomento, centros penitenciarios y alcaldías, bibliotecas populares, entre otros. Quienes se encuentran en estos lugares acceden a actividades musicales de forma libre y gratuita. En total, hasta el momento, 1353 grupos o solistas beneficiados por las Convocatorias de Fomento realizaron su compensación social en el marco del Circuito Cultural Social.

### **Circuito Universitario de Música Independiente (CUMI)**

A partir del año 2017, el Instituto Nacional de la Música inicia las primeras experiencias para la construcción de un Circuito Universitario de Música Independiente (CUMI). Con el objetivo de brindarle a los artistas musicales independientes, de todos los géneros, una herramienta más para que puedan formar público, y crear un circuito de espacios gratuitos de música en vivo en las Universidades Públicas. A través del CUMI los músicos independientes pueden realizar conciertos en buenas condiciones, en espacios seguros, con sonido profesional, con entrada gratuita y cobrando viáticos para poder presentarse. A su vez, trabajando en conjunto con las Universidades Públicas, se fortalecen estos espacios entendidos como polos culturales fundamentales para la circulación de música en vivo, entre otras manifestaciones artísticas.

Para que los solistas o agrupaciones musicales se presenten en condiciones favorables, el INAMU articula distintas acciones con las Universidades, otorgándoles asistencia en seguridad escénica a través de una revisión técnica de las instalaciones por parte del

Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos (SATE), cursos de primeros auxilios y reanimación cardiopulmonar (RCP) y entregándoles un desfibrilador externo automático de primera marca (DEA). Además, el Instituto otorga ayudas económicas para disponer del equipamiento de sonido necesario y el buen funcionamiento de los conciertos en general. Cabe mencionar que, las actividades que se desarrollan en el marco del CUMI cuentan con difusión del INAMU en redes sociales, el sitio web y en spots emitidos en TV Pública.

Las Universidades son las que arman el programa y los músicos que participan se contactan directamente con ellas. Integran este circuito federal las siguientes instituciones de Educación Superior: la Universidad Nacional de Avellaneda; el Instituto Universitario Patagónico de las Artes; la Universidad Nacional de Río Negro; Universidad Nacional del Nordeste (Ciudad de Corrientes); Centro Cultural Nordeste (Resistencia); Universidad Nacional del Litoral; Universidad Nacional de Chilecito; Universidad Nacional de San Luis y la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Es necesario destacar que durante la pandemia Covid 19 este programa se sostuvo con el formato no presencial, denominado CUMI#En casa. El INAMU asistió a los músicos facilitando la promoción de sus shows *vía streaming*.

A modo de ejemplo: Durante el año 2019 se realizaron 224 conciertos en las distintas universidades participantes y se ejecutó un presupuesto de \$3.000.000.-

## **Fomento y Cooperación Internacional**

### *Fomento Internacional*

Este tipo de acciones viene desarrollándose desde el año 2018. Acumula 8 convocatorias a ferias y mercados internacionales con más de 4000 proyectos musicales argentinos inscriptos. El programa instala en ferias y mercados espacios exclusivos, para la música nacional. La participación argentina en estos eventos -por medio del INAMU- ha sido en Circulart - Medellín, Colombia; Sim São Paulo – Brasil; Experiencia IMESUR (CHILE); América Por Su Música" Mercado Anual de La Habana, Cuba; FIMPRO - Guadalajara, México 2019; *Womex* en Finlandia. En el año 2020, se lanzó la convocatoria

internacional "músicargentina INAMU". La idea es promover la difusión y vinculación con distintos agentes internacionales. Se acompaña esta iniciativa con una guía de herramientas y capacitaciones específicas para que se pueda presentar el proyecto al exterior.

### *Cooperación Internacional*

En relación con este tema, la participación del INAMU, es por medio del Programa multilateral de cooperación internacional "IBERMÚSICAS", desde el año 2018.<sup>26</sup> Sus objetivos son las artes musicales, fomentar la presencia y el conocimiento de la diversidad musical iberoamericana, estimular la formación de nuevos públicos en la región y ampliar el mercado de trabajo de las y los profesionales del sector.

Esta acción de cooperación internacional implica el aumento del presupuesto disponible para el fomento a los proyectos de músicos y músicas locales al exterior. Sus convocatorias se distribuyen de esta forma: Ayudas a

1. la movilidad de músicos
2. festivales y encuentros para la movilidad de músicos
3. compositores para residencias artísticas
4. instituciones para residencias artísticas de compositores
5. residencias artísticas para la creación sonora con nuevas tecnologías en el Centro Mexicano para la Música y Artes Sonoras (CMMAS)
6. convocatoria para músicos formadores e instituciones de formación.

Cabe destacar que desde el 2018 a la fecha, el sector musical argentino registrado en el INAMU ha participado de las diferentes convocatorias y recompensado con la obtención de los subsidios correspondientes, en un número importante.

### **Catálogo discográfico *Music Hall***

---

<sup>26</sup> Este convenio fue aprobado en la XXI Cumbre Iberoamericana de Jefes y Jefes de Estado y Gobierno, celebrada en Asunción, Paraguay en noviembre de 2011. Se puso en marcha en el año 2012.

La importancia de esta recuperación amerita, aunque sea en forma resumida, explicar algunas cuestiones. Como lo expusimos oportunamente, los 80' fueron años gloriosos para el rock argentino. Pero también de cambios profundos en la industria discográfica mundial, que ingresó en la era de la digitalización. La renovación tecnológica que supuso el Compact Disc (CD) propició una tensión en la industria, que no fue prevista: Inició junto con la irrupción de internet en la década siguiente la masificación de la piratería, cuya consecuencia en efecto cascada fue el declive de sellos discográficos, la desaparición de las disquerías y la caída de las ventas. En este contexto, se encuadra el particular caso de *Music Hall*, - con más de 70 años de trayectoria -, con muchas deudas entró en quiebra y cerró meses después. “Detrás de sus puertas y en un aletargado proceso judicial quedaron atrapadas las cintas y los derechos de unas 3000 obras que componen el invaluable catálogo de Music Hall. No pertenecían a una empresa, tampoco a los músicos” (Baltrami Alicia)<sup>27</sup>

La creación del INAMU en 2013, generó la posibilidad de recuperar las obras, pues coincidió con la etapa final del proceso judicial de la quiebra la cual implicaba -por orden del juzgado-, vender el catálogo. La jueza lo había resguardado como un patrimonio cultural - otorgándole valor a su totalidad - y no había aceptado la venta de las obras de modo individual.<sup>28</sup> El INAMU, en su carácter de institución autárquica, ejerció ese derecho e hizo una oferta para adquirir los títulos, por un valor de \$2.750.000. El dinero provino de la recaudación del instituto establecida por la Ley de Servicio Audiovisual. El juzgado confirmó la venta y el INAMU recuperó el histórico Catálogo discográfico que perteneció a Sicamericana, sociedad anónima que se desempeñaba comercialmente a través de los nombres *Music Hall*, Sazam y/o TK.

Los derechos de todas las obras que integraban el catálogo y el material físico que sobrevivió al desguace de *Music Hall* pasaron a ser propiedad del INAMU. El acervo se componía de 800 cintas y DATs (*Digital Audio Tape*) que estuvieron durante más de 20 años guardadas en un depósito. Se inició un trabajo de recuperación – en un pasaje del registro analógico al formato digital-, que rescató la voz y la producción de artistas como

---

<sup>27</sup> En <https://inamu.musica.ar/catalogo-music-hall/historia-del-catalogo>

<sup>28</sup> La primera intención del INAMU fue conseguir un proyecto de ley para recuperarlo. Pero era el 2015 y ante la posibilidad de que los tiempos políticos malograron la idea

Astor Piazzolla, Litto Nebia, Gustavo Santaolla, Sixto Palavecino, Cuchi Leguizamón, Leda Valladares, Gerónimo Sequeida, León Gieco, entre muchos más.

Sin lugar a duda, el catálogo es una radiografía musical de la Argentina, con grabaciones de músicos que son parte de nuestra historia y riqueza musical. Estas obras rescatadas por el INAMU son entregadas en formato digital a los artistas o a sus herederos. El instituto también les cede las licencias para que puedan reeditarlas y comercializarlas hasta que se cumpla el plazo que la Ley establece (70 años después del registro en fonograma). Como lo explica el informante clave Nro.1, la recuperación es

... “ una reparación histórica con los músicos que durante más de 20 años no sólo no pudieron reeditar ni cobrar las regalías de su propia obra, sino que vieron circular ediciones ilegales de bajísima calidad sonora y hasta con errores gráficos en el arte de las tapas”. Hoy sólo resultan legales aquellas que incluyan el logo del INAMU”...

De la totalidad de los derechos recuperados, el INAMU se reserva el de productor fonográfico que abona CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas). Las primeras utilidades se destinaron para que bandas y solistas graben su primer disco, por medio del programa “Mi Primer Disco”, al cual hemos hecho mención.

Este Catálogo, cuenta con más de 2.500 discos nacionales. A partir de su recuperación, y por acción del INAMU, se ha logrado que los discos vuelvan a ser reeditados y generen recursos económicos para sus intérpretes y herederos.

### **Agenda de Género**

La acción de la Agenda de Género del INAMU ha sido reconocida y destacada por la Oficina Regional de Ciencias de la UNESCO para América Latina y el Caribe. En el año 2018, el INAMU comenzó a trabajar en una AGENDA FEDERAL DE GÉNEROS llevando adelante diferentes acciones. Sus objetivos son reforzar las capacidades, estrategias y protagonismo tanto en el plano individual como colectivo de las diversidades y mujeres del sector, así como promover la participación en términos de

igualdad, el acceso a los recursos, el reconocimiento y la toma de decisiones.

Durante el primer año se realizaron trece (13) encuentros federales con más de 1000 mujeres del sector musical. En estos encuentros se buscó situar al INAMU como la entidad capaz de potenciar las capacidades, estrategias y protagonismo tanto en el plano individual como colectivo de las mujeres del sector musical. Establecer los mecanismos que garantizarán la participación en términos de igualdad, en el acceso a los recursos, al reconocimiento y a la toma de decisiones. Como resultado de estos encuentros se realizó la primera ENCUESTA DIGITAL específica sobre algunos aspectos de la realidad de las mujeres en la actividad musical argentina. Más de 4000 mujeres respondieron a la encuesta.

En el año 2019, la Agenda trabajó en seis FOROS FEDERALES, uno por región del país, con participantes de todas las provincias. En estos encuentros de doble jornada, con capacitaciones y grupos de trabajo por problemática, se generaron cruces que posibilitan trabajar sobre la realidad y las mejoras necesarias para habitar un sector más justo y equitativo, algo que se les adeuda por años de invisibilización y prácticas patriarcales a las que se han acostumbrado.

Para el año 2020, se encontraba prevista la realización del 6to Foro Federal en la región Metropolitana. La expectativa era convocar presencialmente a las más de 1000 diversidades y mujeres del sector musical que se encuentran vinculadas a las acciones detalladas de todo el país. El contexto de la pandemia, producto del COVID 19, hizo que el INAMU mantuviera vigente la iniciativa, pero reconfigurando el encuentro hacia la modalidad virtual. Se concretó un gran **FORO FEDERAL VIRTUAL** que se organizó en 2 jornadas intensivas (29 y 30 de octubre) con conferencias y paneles de reflexión que abordaron temas como el análisis de las dinámicas del sector de la música independiente y la construcción del mismo desde perspectivas propias. La reflexión sobre la gestión de las instituciones públicas con perspectiva de género. La importancia de construir redes de trabajo transfeministas y dar los primeros pasos hacia perspectiva plurinacional.

A modo de resumen: entre agosto de 2018 y noviembre 2019, se realizaron 12 encuentros, con la participación de 1500 mujeres músicas; 5 foros, con la asistencia de 500 mujeres y disidencias del sector musical; 6 capacitaciones con enfoque de género (comunicación,

autogestión, sonido y producción técnica, taller de la voz). Se otorgaron subsidios para la realización de 500 libros Compilación Música de Mujeres de la región centro y para la participación de músicos autopersividxs en la edición de FAQ, festival de arte queer en CABA. Los datos sobre el año 2020 ya fueron explicitados

### **Producciones audiovisuales**

En relación con esta actividad el INAMU ha desplegado subsidios que cubren realizaciones audiovisuales de diferentes características. Entre ellos el programa **Unísono**. Producido por el INAMU, difunde a grupos y solistas que producen su música de forma independiente. Cuenta con el apoyo de grandes referentes de nuestra música. Es un Programa Federal para la Televisión Pública donde los grupos y solistas de todas las provincias y estilos musicales presentan sus obras junto a videos especiales, homenajes y sorpresas. A la fecha son 93 emisiones, más de 640 grupos y solistas de todas las provincias y estilos musicales, que difundieron su música a todo el país por la pantalla de la Televisión Pública.

**Unísono Radio** es el programa federal de música independiente del INAMU en Radio Nacional. Es un magazine que difunde música de todos los estilos y regiones de la Argentina. Con testimonios de músicos y músicas, secciones exclusivas y toda la información sobre las actividades que desarrolla el INAMU. Desde que comenzó la cuarentena, más de 100 grupos y solistas independientes de todas las provincias difundieron sus canciones a todo el país por Radio Nacional (AM 870)

También el INAMU produce en formato audiovisual los tutoriales de asistencia a temas específicos del sector y la grabación y difusión de cursos de formación y conferencias internacionales y de todas sus actividades.<sup>29</sup>

**Actuación necesaria de músico/a nacional en conciertos de artistas extranjeros (Art. 31 de la Ley 26.801)** . El INAMU fiscaliza esta situación garantizado lo que establece la

---

<sup>29</sup> El detalle de cada una de las actividades puede leerse en <https://inamuaudiovisual.musica.ar/formacion>

Ley. En el año 2017, realizó 33 fiscalizaciones. En el año 2018, 48 fiscalizaciones y en el 2019, fueron 38 las fiscalizaciones realizadas.

### **Observatorio de la Música Argentina (MUSA)**

El observatorio está coordinado por Celsa Mel Gowland, música, ex vicepresidenta del INAMU, mentora de la Ley de creación del INAMU. En el año 2019, el INAMU y el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, firmaron un convenio de cooperación, para la realización de un estudio cuantitativo de la actividad musical, con perspectiva de género y para recabar la información necesaria que explicitará la situación de las personas músicas/os en Argentina. Esta investigación fue conducida por Mercedes Liska etnomusicóloga, investigadora del Conicet, especializada en Sociología de la Música.

Dicho relevamiento consistió en la sistematización y el análisis del comportamiento numérico del Registro Único Nacional de Personas Músicas del INAMU (RUNM) en virtud de diferentes actividades musicales en cruce con aspectos de distribución geográfica y variables de edad.<sup>30</sup> Al momento de realizar el estudio, el RUNM contaba con un total de 47.600 personas registradas. La identidad individual de las personas registradas es validada por el Registro Nacional de las Personas (RENAPER). Hasta la realización de este estudio el RENAPER permitía solamente la identificación de varones y de mujeres, impidiendo el registro a otras identidades autopercebidas. Si bien desde el inicio el RUNM (mayo de 2015) dio a las personas músicas/os la posibilidad en la inscripción de optar por Femenino/Masculino/Otros, el RENAPER devolvió inválidos 35 de las inscripciones como “Otros”.

En 2019, a partir de una decisión del Directorio y con los aportes de la Agenda Federal de Géneros y del área de Fomento del INAMU, el RUNM vuelve a ser no binario,

---

<sup>30</sup> Como fue mencionado, en Mayo de 2015 el INAMU creó el Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales (Ley 26.801, en adelante RUNM), donde las personas músicas argentinas o residentes registran sus proyectos musicales y se inscriben como parte de la actividad musical, y que constituye una base de datos que en la actualidad cuenta con más de 60.000 inscriptos. Registrarse en el INAMU es obligatorio para recibir los beneficios que otorga el organismo a través de los subsidios de fomento, herramientas que benefician a personas músicas y agrupaciones musicales de todo el país para que desarrollen producciones discográficas, audiovisuales, conciertos de música en vivo, giras, acciones de difusión, etcétera y van desde subsidios monetarios hasta la obtención de descuentos en medios de transporte y compra de instrumentos

incorporando la categoría de identidad de género auto-percibida y desde el instituto, luego de varias gestiones con RENAPER -para superar este problema sin respuesta favorable-, se encontró una manera práctica de hacer validar las identidades conservando y legitimando las elecciones de género por el cual se auto-perciban.

La base de datos que conforma el RUNM da cuenta de las personas que se dedican a la música en la Argentina. Pero su inscripción en el registro es voluntaria. Por lo que la proporcionalidad de cada variable en el mismo está mediada por este acto. La situación de quien se considera persona música/o puede o no coincidir con la afirmación de quien trabaja en la música, y obtiene de ella su sustento económico. Se suma a esto la situación de informalidad que tradicionalmente caracteriza a la actividad artístico- musical más allá del ejercicio de la docencia, o la situación común a cualquier trabajador contratado como prestador de servicios.

Los datos recabados por el RNUM, en número de casos y porcentajes son usados para analizar, desde distintos ángulos, tanto la distribución de las personas músicas registradas, las elecciones de instrumentos, tipos de proyectos como la participación de las mujeres como minoría respecto de los varones. En primer lugar en términos numéricos (desigualdad persona a persona), y en segundo lugar en términos simbólicos (desigualdad en el valor social de las distintas actividades artísticas). La información está dividida en dos grandes áreas: I. **Datos demográficos** II. **Datos artísticos y profesionales**

Para ir concluyendo con este apartado, creemos necesario en este momento introducir la evidencia empírica. Es decir, si bien podemos observar que el presente del INAMU está signado por una serie de actividades destinadas a solventar acciones que posicionan al sector musical en diferentes direcciones, a brindar herramientas de información sobre los derechos, de conocimiento, de capacitación, de producción, etc.; que difunde y genera las condiciones de posibilidad -a nivel nacional e internacional- para el desarrollo de la actividad musical argentina -en todas sus manifestaciones-, es pertinente incorporar la reflexión frente a la descripción realizada. Para ello seleccionamos las voces de dos informantes claves, sumando la nuestra.

En esta dirección, nos parece importante puntualizar en torno a la agenda de género como primera instancia. En relación con esta temática son importantes las palabras de la informante clave N.3 que se explayó libremente a partir de la pregunta N° 9 al respecto,

“...Nosotros tenemos una política de acción que es la agenda de género, desde el 2018, que posibilita un mejoramiento inmenso de procesos administrativos, internos, de relaciones humanas, y ni hablar de todo lo que pasó afuera. Al ir al encuentro con las mujeres en la música que no estaban registradas en el INAMU, el bajo índice de registro de personas mujeres músicas era y aún sigue siendo bajo. Siempre es el 20, 25 por ciento sobre el resto del universo de hombres. Ahora tenemos un porcentaje que antes no existía de personas que se perciben no binarias. Ese primer encuentro con el sector nos permitió revisar muchísimas situaciones. Una que fue muy clara fue darnos cuenta que la música que hacen las mujeres, la escuchan las mujeres”...“ Este tipo de charla la tuvimos bastante seguido en las ferias y los mercados. Los brasileños por ejemplo, que son casi todos hombres, -hay muy pocas mujeres en la industria musical brasileña que aparecen en los mercados y ferias internacionales-, siempre están afirmando que no hay música de mujeres, y en realidad es porque ellos no la escuchan” ... “ Las mujeres nos dicen: la única manera que nosotras sonamos en las radios es si hay alguna compañera en un programa de radio, la única manera que nosotras sonamos en los festivales es si hay una compañera que está programando, todo viene de la mano de las compañeras. Ahora *Spotify* cambió el equipo y tiene mayoría de mujeres, fui al evento, presentaron al nuevo *staff*, ellos están un poco sobreactuando esto del *Gender Equality*, y les comenté que para mi si se dejaba de escuchar música de mujeres en un lapso de tiempo, por ejemplo un mes, el algoritmo no me iba a sugerir más música de mujeres, y me dijeron que no. Hicimos un experimento con el celular de un hombre y seleccionamos música de mujeres durante un lapso, luego dejamos de seleccionar y el algoritmo le sugería música de mujeres. Pero estaría bueno acceder a las bases de la música argentina registrada y fijarse si efectivamente hay una paridad. Yo creo que no, sino por qué están haciendo esas campañas, de igualdad” ... “ la conclusión que sacamos es, que si no hay una compañera mujer es difícil. La puerta la abre siempre otra mujer. Por ejemplo la Ley de Cupo, yo no la milité ojo, y es duro pensar que se resuelve la situación con cupos obligatorios. Las cuestiones que tienen que ver

con la equidad, -aunque sabemos que en algunos casos esas herramientas sí funcionaron-, para mí impacta mucho más cuando se impone una política pública de formación y capacitación sostenida. La imposición de un cupo incluso termina siendo una situación re-punitiva porque después tenés que pagar si no lo cumplís. Pero sin embargo es una herramienta más y hay que bancarla. Y además la pidieron las músicas. Y en ese proyecto de Ley, el INAMU se proponía como órgano de reglamentación y fiscalización que es lo que estamos haciendo contra viento y marea, pero es muy difícil. Pero vos fijate que ese ejercicio, el de fijar el cupo, es casi imposible. Lo que les duele en realidad es la denuncia pública. Pero el ejercicio con una Ley, no lo hacen. En cambio si yo te ofrezco además de la Ley, un proyecto de capacitación invitó a los productores, a los programadores, algo como la Ley Micaela. Para mí Micaela es uno de los desafíos más increíbles con perspectiva de género que puede tener una política pública. Llegó a la policía, a las cárceles, a los empleados públicos, y privados que hacen convenio y participan, ahí es donde empieza a caer la ficha...”

La evidencia empírica revela que a pesar de lo realizado por el INAMU, en perspectiva de género, aún se deben seguir realizando esfuerzos. Es importante en este sentido lo mencionado por esta informante en torno al rol del Estado y la implementación de la Ley Micaela ya que en el marco de esta investigación pone el acento en la importancia de las políticas públicas como el instrumento adecuado para solventar demandas de un sector.

Nos interesa ahora introducir al informante clave N.2 respecto al presente del INAMU (pregunta N° 9)

... “El INAMU vino a dar una respuesta importante para el sector de la música independiente. Fue un esfuerzo grande que se aprobará la Ley, pero valió la pena. Vino a dar muchas respuestas que necesitábamos. Le dio visibilidad al sector, consiguió tener líneas de fomento, habilitó la posibilidad de poder participar en diferentes mesas de discusión de la industria. Que es un tema también. Eso pasa mucho desde diferentes gobiernos, que no toman al sector independiente como una industria. Se habla como si fuera un hobby, o una artesanía, y cuando hay que hablar de la industria nos juntamos a hablar con los grandes productores, y los empresarios, porque ellos son la industria. Por otro lado, si la cultura de un país

la va a definir el mercado, estamos fritos. Y desde ese sentido me parece que es una gran respuesta la creación del INAMU. Porque también tenemos los independientes un espacio que no tiene que ver con el mercado. Podrán o no muchos de esos proyectos tener el favor del mercado pero no es lo que va a mantener viva la cultura de un país. Algo importante que el INAMU promueve es hacer respetar el artículo 65 de la Ley de Medios, que establece el 30 % de música nacional y la mitad de esa música nacional debe ser de carácter independiente. Está en vigencia, y no logramos que se cumpla, pero ahora el INAMU firmó un convenio con el ENACOM, y se está armando un banco donde todos los músicos están subiendo su material para que las radios descarguen y empiecen a cumplir con ese porcentaje. Eso es súper importante, porque nosotros cobramos nuestros derechos de intérprete por la pasada de la radio ¿Y los independientes dónde es qué no sonamos? ¿O dónde menos sonamos? En las grandes radios comerciales. Las grandes radio comerciales que son las que más pasan planillas y demás es a partir de ese artículo 65 que habíamos puesto en el 2009 con la ley de medios. El INAMU está pudiendo dar respuesta a eso también”...

Atentos a las consideraciones planteadas por los informantes y luego del exhaustivo recorrido realizado en torno al INAMU, se puede pensar que esta entidad despliega una serie de actividades -en el marco de una política pública-, que se centran en propiciar entre los músicos el conocimiento de los alcances de la propiedad intelectual, de las instituciones de gestión colectiva, así como de aquellas instituciones que defienden sus intereses y derechos como trabajadores. Y acompaña con una serie de programas de fomento que le permite al sector desplegar actividades de creación, composición, producción y difusión. Sin embargo, teniendo en cuenta el Registro Único de Músicos/as, lo que llama la atención comparativamente es que a pesar de todas las líneas de acción el número de subsidios es bajo. En este sentido y para dar un ejemplo concreto, según el testimonio de la informante N 3,

... “fueron más de 6000 los proyectos que se postularon a la línea de fomento e internacionalización, de los cuales pudieron ser beneficiados 80 “... y todos pasaban la postulación, llegaban al final del formulario. Ahí hay una señal de cierta maduración que creo que el Estado subestima”...

Este dato nos remite a dos cuestiones. La primera de ellas es que el INAMU cuenta con un presupuesto ajustado a pesar del aumento de partidas que sobrevino al cambio de gobierno. La segunda, es entender cuál es la manera en que las entidades de gestión colectiva distribuyen los ingresos correspondientes a los dueños de los derechos de autor, composición y producción, -ya sea por las presentaciones en vivo o por la difusión de los fonogramas,- y como el INAMU interactúa con ellas.

Es decir, cuál es el diálogo que se establece con las instituciones que regulan al sector privado en términos de garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical independiente. Por lo cual, es necesario evidenciar cuáles son estas entidades, qué función cumplen y principalmente cómo se relacionan con el sector objeto de nuestra investigación. Escenario que será abordado en el punto 3.3.

Previamente creemos necesario, para comprender la gestión del INAMU, verificar como funciona una institución similar en otro país. Elegimos para hacer una comparación el Instituto Nacional de la Música de la República del Uruguay.

### **3.2 Instituto Nacional de Música del Uruguay. Estudio comparado**

En torno al Instituto Nacional de Música de la República de Uruguay (INM-U), -la investigación realizada-, permite reconocer su creación por medio de la Ley N° 19889/2020, Sección III, Educación y específicamente por medio del art. 202. Así, se lee: ... “Créanse dentro de la Dirección de Cultura, unidad ejecutora 003 "Ministerio de Educación y Cultura", 1) Instituto Nacional de la Música, que tendrá como cometidos el fomento, apoyo, preservación, investigación, desarrollo y difusión de la actividad musical, con particular énfasis en los autores, intérpretes y repertorios nacionales ” ... “El Poder Ejecutivo dispondrá la inclusión de estos Institutos en la estructura organizativa del Ministerio de Educación y Cultura, establecerá sus competencias y las reasignaciones presupuestarias y administrativas necesarias para su funcionamiento...” Ver en nota al pie, el texto completo del art. 202 <sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> **2)** Instituto Nacional de Artes Escénicas, que tendrá como cometidos el desarrollo de las artes escénicas en todas sus manifestaciones, el registro e investigación y el fomento de vínculos regionales e internacionales. **3)** Instituto Nacional de Letras, que tendrá como cometidos velar por el cumplimiento de la Ley N° 15.913, de 27 de noviembre de 1987, junto a otras normas complementarias y modificativas, así como la promoción y difusión de la creación literaria, con especial énfasis en los autores y editores nacionales. **4)** Instituto Nacional de Artes Visuales, cuyos cometidos serán la promoción, protección y difusión de las artes visuales en todas sus manifestaciones, la

En este sentido, la Ley más allá de lo expuesto en su redacción no avanza en definiciones o categorías que remitan a explicitar el universo propio de la música (creación, difusión, producción, tipo de música, etc.) y a definir la actividad de los músicos. Deja establecido que tanto las autoridades, como sus competencias, funcionamiento y recursos dependen de lo que internamente se defina dentro del Ministerio de Educación y Cultura.

A partir de una lectura focalizada nos encontramos con que el Instituto plantea como objetivo general “...desarrollar, fomentar, preservar, investigar y difundir la actividad y el patrimonio musical del Uruguay, con particular énfasis en el trabajo de sus autores, intérpretes y en los repertorios nacionales...” Y se dedica a diseñar e implementar ... “políticas públicas culturales” para impulsar el desarrollo y el fortalecimiento de la música uruguaya, dentro y fuera del territorio nacional mediante la articulación de recursos y la cooperación interinstitucional...”<sup>32</sup>

Para cumplir con este objetivo se proponen los siguientes objetivos tendientes a fortalecer una estrategia de defensa y fomento del patrimonio.

- a- la investigación y capacitación que contribuyan a la preservación, documentación y difusión de la diversidad musical de la República de Uruguay.
- b- el desarrollo de trabajos estadísticos que permitan conocer en profundidad las principales características del universo de músicos y las formas de consumo musical de los uruguayos.
- c- en desarrollar líneas de capacitación que contribuyan a la profesionalización del sector.
- d- Promover proyectos y acciones de fomento a la música en niños, niñas y adolescentes en todo el territorio nacional, generando sinergias con distintos actores e instituciones del ámbito educativo.
- e- fortalecer el concepto de “Música e identidad”, fomentando el desarrollo y la difusión de las músicas del Uruguay con particular énfasis en el candombe, el

---

investigación y reflexión académica y su amplia difusión a nivel nacional e internacional. 5) Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual, que recupera su nombre original, dado por el artículo 1° de la Ley N° 18.284, de 16 de mayo de 2008, con lo que quedan derogados los artículos 187 de la Ley N° 18.996, de 7 de noviembre de 2012 y 126 de la Ley N° 19.535, de 25 de setiembre de 2017.

<sup>32</sup> <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/instituto-nacional-musica>

- tango, la murga y la música popular de raíz folklórica, promoviendo su circulación, investigación y apropiación para desplegar el potencial desarrollo turístico cultural que tienen estas músicas para el país.
- f- Fomentar la circulación de creadores y el desarrollo de rutas culturales dentro del territorio que promuevan el turismo y pongan en valor el patrimonio musical local y nacional.
  - g- Promover la internacionalización de la música uruguaya poniendo en valor su originalidad, principales diferenciales y creadores, contribuyendo así al desarrollo del sector y al posicionamiento de Uruguay como destino turístico cultural.
  - h- Visibilizar el valor patrimonial de la música uruguaya en el espacio público, en todo el territorio nacional, a través de la creación de relato musical, colaborando con el desarrollo turístico cultural de los departamentos.
  - i- En torno a los derechos y necesidades del colectivo de músicos nacionales se propone trabajar en la revisión de la legislación vigente referente al sector de la música, con el objetivo de promover la mejora continua de las condiciones laborales, de la seguridad social de los artistas; en colaboración con legisladores y diversos colectivos que integran el sector.
  - j- Desarrollar un instituto de música cercano, dinámico y de puertas abiertas, que trabaje en constante diálogo con el sector así como con dependencias del gobierno nacional, departamental y aliados estratégicos. Generando diversos canales de comunicación que colaboren en la articulación y en la creación de redes y sinergias, con el objetivo de contribuir al desarrollo de la música uruguaya.

Esta declaración de principios parecería tener carácter generalista, y no menciona a una serie de organizaciones y actores que en realidad son los protagonistas y destinatarios de los programas que luego el Instituto avala para cumplir con ellos. Por otra parte, como se detalla más adelante, los fomentos, en relación con el sector al que representa, son propuestas de otras agencias gubernamentales.

Por lo tanto, previo a continuar con la gestión del INM-U es necesario describir el mapa de actores e instituciones que integran el universo de la creación, difusión, producción y comercialización de la música uruguaya, con el fin de comprender cómo se da la relación entre ellos y el Instituto Nacional de Música uruguayo

En primer término debemos mencionar a La Federación Uruguaya de Músicos, **FUEDEM** creada 1953, es integrante del Plenario Intersindical de Trabajadores y la Convención Nacional de Trabajadores (PIT-CNT) y de la Federación Internacional de Músicos. Su gestión logró institucionalizar en octubre de 2008 la Ley N° 18.384 por la cual se genera un Estatuto y el Registro Nacional de Artistas y Técnicos en Oficios Conexos, que facilita a estos profesionales el acceso a los beneficios de la Seguridad Social. Dentro de esta normativa están incluidos los artistas intérpretes o ejecutantes, entendiendo por tal a todo aquel que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra artística, la dirija o realice cualquier actividad similar. También están incluidos los técnicos en oficios conexos a estas actividades como ser: vestuario, maquillaje, escenografía, iluminación, etc. cuyo desarrollo implique un proceso creativo.

En el año 2010 nace la Asociación de Manager y Productores Musicales del Uruguay, **Prom.Uy**, y desde allí se comienza a trabajar en la conformación de una Cooperativa propia, que posibilite la facturación y los aportes sociales de sus asociados y de los artistas que trabajan con ellos.

Dos meses más tarde en la sede del PIT-CNT se conforma la Agremiación de la Música y las Artes del Uruguay, **AGREMYARTE**, gremio montevideano que reúne a músicos y afines y que desde su inicio decide integrar la Federación Uruguaya de Músicos y el PIT-CNT, y reivindicar como propio el legado de la Asociación de la Música Popular Uruguaya, ADEMPU. Su Asamblea fundacional fue realizada el día 31 de octubre del 2011, la Asamblea constitutiva a los efectos de iniciar legalmente los trámites de la Personería Jurídica se realizó el día 11 de octubre de 2012, aprobándose por el Ministerio de Educación y Cultura de forma definitiva el día 20 de marzo de 2013. El sindicato tiene por objeto la defensa de los intereses de los trabajadores en general, y en particular la defensa de sus asociados y de todos los trabajadores de la música.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Art.2:1.Nuclear las distintas Entidades Gremiales de los Músicos Profesionales, representativas de cada departamento.2. Reglamentar la actividad de los Músicos Profesionales del país y propiciar su mejoramiento. 3.El apoyo mutuo y la solidaridad entre músicos profesionales, propendiendo a elevar su nivel cultural, artístico y económico. 4.La defensa de los intereses morales y materiales de las entidades componentes. 5.El seguimiento, control y respeto de las leyes de seguridad social u otras, que amparen al músico profesional, así como las disposiciones que de ellas emerjan y la información actualizada a sus afiliados. 6.La unificación de procedimientos entre las entidades componentes de la Federación. 7. Propiciar el relacionamiento Nacional e Internacional con entidades similares o afines, para la gestión de la actividad artística.

En el año 2011 se fundó la Cooperativa de las Artes del Uruguay, **COOPARTE**. Su estatuto plantea, “fomentar la creación, interpretación y difusión de nuestra cultura en todas sus facetas, a través de todos los medios posibles de expresión. Facilitar a nuestros asociados los medios para lograr una gestión eficaz que cumpla con la normativa vigente, en especial lo referente a la Ley 18.384 – Estatuto del Artista y Oficios Conexos. Su objetivo es promover y difundir el ideario, valores y principios del cooperativismo y la solidaridad de nuestra gente a través de la cultura y las expresiones artísticas.”

La **Fundación Fans de la Música** es una institución con Personería Jurídica, que tiene como objetivos “apoyar la difusión y promoción de los músicos y artistas uruguayos”. Su concreción fue posible gracias a la donación económica de sus fundadores y al aporte de COOPARTE Cooperativa de las Artes del Uruguay y de AGREMYARTE Sindicato de Músicos y Anexos (integrante de la Federación Uruguaya de Músicos – FUEDEM).

Entre sus lineamientos principales de trabajo se destacan los proyectos de capacitación permanente en gestión artística; el asesoramiento a colectivos artísticos y organizaciones de la sociedad civil tendientes a la formalización y la integración de los diferentes cohortes y estratos sociales a través de creación e interpretación en las diferentes expresiones del arte, y en especial de la música.<sup>34</sup> Su gestión se realiza, a través de convenios con organismos públicos e instituciones de la sociedad civil para los diferentes proyectos que comprenden producciones artísticas y culturales en localidades de todo el país, incluyendo Fiestas y Festivales, Encuentros, Conciertos y recitales de variados géneros y estilos musicales. La Fundación también participa activamente en la promoción y difusión de la música y los músicos uruguayos en el exterior, por medio de la representación en las Ferias y mercados más importantes del sector.

Finalmente debemos mencionar el surgimiento de la Unión de Músicos Independientes, **UMI**, en el año 2019. Este colectivo es el más crítico. Está integrado por músicos de todo el país, así como por personas que se desempeñan en distintos rubros vinculados al sector. Su presencia se fortaleció a partir de la crisis que provocó la pandemia Covid 19. Sus

---

<sup>34</sup> Cumpliendo con el objeto principal de la Fundación, se desarrolla el Programa Tarjeta Fans, poniendo a disposición de los músicos una herramienta de beneficios e intercambio con sus seguidores, acercando espectadores a las diferentes presentaciones de estos, y dando valor agregado al trabajo de los artistas. <http://fundacion.uy>

reclamos postulan la necesidad de una revisión de la legislación vigente frente al reconocimiento por parte del Estado del grado de informalidad y precariedad del sector. En este momento de nuestro análisis citaremos los programas destinados al colectivo de los músicos, relataremos los vínculos entre estas instituciones y sus actores en relación con las actividades que se promueven. Llama la atención que los mismos son publicados bajo la etiqueta “Artistas y Gestores Culturales; Industrias creativas” de la DC. El rol del Instituto Nacional de Música es publicitario y solo en algunos de ellos se menciona su participación. En la mayoría de ellos su rol se sitúa como aval de los mismos. Estos son:

### **Mercado Uruguayo Musical<sup>35</sup>**

Este proyecto se realiza en el marco del proyecto “Oficina de Internacionalización y Exportación de la Música Uruguaya” que lleva adelante la Fundación Fans de la Música con el apoyo de Agencia Nacional de Desarrollo (ANDE) y el Instituto Nacional de Música de la Dirección Nacional de Cultura del MEC.

“**Tu música sin fronteras**”. Es un programa de capacitación orientado a la internacionalización de proyectos musicales del Uruguay. Los contenidos se enmarcan en cuatro ejes: el valor de la voz propia en la creación artística; el camino en la producción independiente de la música; la gestión y comunicación de los proyectos musicales; y herramientas para la internacionalización de la música. Su gestión está a cargo de OIMUS de la Fundación Fans de la Música y tiene el aval del INM-U.

Debemos aclarar que **OIMUS** es la oficina de internacionalización de la música uruguaya de la Fundación Fans de la Música, un proyecto apoyado por la Agencia Nacional de Desarrollo, **ANDE**, y cofinanciado por **COOPARTE** y **AGREMYARTE**. Cuenta con el aval del Ministerio de Educación y Cultura, y del Instituto Nacional de Música.

La **Agencia de Exportación de Música Uruguaya**, también dependiente de OIMUS, es un proyecto para la construcción de herramientas claves para dar solución a los problemas de internacionalización de la música uruguaya. Son cuatro los ejes de trabajo. El primer eje es la *Capacitación*, que busca la formación en habilidades enfocadas en la exportación de la música, con la transmisión de experiencias, el aprendizaje permanente, y la

---

<sup>35</sup> <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/tematica/industrias-creativas>

educación a diferentes niveles. La idea es generar cursos, talleres, clínicas y conferencias con referentes y profesionales de nuestro medio e internacionales, logrando transmitir los conocimientos más especializados y las experiencias más exitosas y efectivas del sector.

El segundo de los ejes es la *Promoción y Difusión*. Este trabajo tiene dos áreas. A nivel nacional, con la organización de Festivales y Fiestas. Y en el exterior, con la participación activa y periódica en Fiestas y Ferias internacionales de música. Cuenta con un portal como espacio de referencia y consulta dentro y fuera de fronteras, que contiene un Catálogo de Música uruguaya profesional, permanentemente actualizado, y traducido a diferentes idiomas, con información de relevancia sobre los géneros y artistas más representativos. (<https://uruguaymusical.com/>)

El tercer eje es la realización de *Mercados de Música en el país, y la participación en los Mercados de Música en el exterior*. Para lo cual están desarrollando una *Plataforma digital de intercambios y negociación* que permita dar un salto cualitativo en la generación de los negocios. La plataforma permitirá postular los diferentes eventos, ferias y mercados, interactuar con programadores y coordinar reuniones de negocios. Es el eje para el desarrollo de negocios, y deberá ser complemento para los Mercados presenciales, pero habilitado para la realización de Mercados virtuales, cuando la realidad sanitaria e internacional lo requiera.

El cuarto eje que se propone -definido como clave-, es la *Comercialización*. Apela al consumidor final, a las personas, público objetivo de nuestra música. Para ello, la idea es profundizar el área de ediciones fonográficas, tanto en las físicas como las digitales. Y es en esta última, donde se apunta a invertir grandes esfuerzos posibilitando una masiva participación de propuestas y artistas en todos los portales de comercialización, visualización y escucha de música, con una gran difusión y promoción acorde.

Por último, cabe mencionar el reciente convenio entre el Instituto Nacional de Empleo y Formación Profesional (Inefop) con la Dirección Nacional de Cultura del ME, que incluye a los colectivos **Asociación de Sonidistas del Uruguay (ASU)**, y **Uruguay Ilumina** para avanzar en la capacitación profesionalización de ambos sectores.

Un punto interesante por destacar es la falta de coordinación entre el INM-U y la Dirección del programa “Usinas Culturales”, ambas dependientes del MEC. Creadas a partir del año 2009, son centros regionales equipados con salas de grabación musical y equipamiento para la producción audiovisual; su objetivo central es promover el potencial creativo de la ciudadanía a partir del uso de las nuevas tecnologías. Y el acceso, participación -en actividades artísticas y culturales, de adolescentes y jóvenes en situación de pobreza- para estimular la inclusión social, la socialización y el acceso a la plena ciudadanía cultural. La falta de coordinación con este programa deriva en la ausencia de una mirada más federal en torno a las actividades y debilita la posibilidad de un accionar conjunto en relación con la actividad musical uruguaya.

La descripción realizada, pone en evidencia que a pesar de los objetivos divulgados por INM-U, todos los programas e iniciativas que se fomentan en relación con el colectivo de los músicos, y su producción son promovidos por otras agencias gubernamentales. A su vez, queda claro que la participación del Instituto queda limitada a ser un aval.

Lo expuesto, nos permite ir concluyendo con este apartado. De su estudio surgen diferencias importantes. Un primer análisis remite a la desigual conformación de ambas instituciones. El INAMU, desde la propia legislación que le otorga legitimidad establece una serie de definiciones y categorías que le permite legitimar la constelación de las variables que integran el universo de la música, de sus actores, y principalmente institucionalizar su identidad. En términos de política pública, su concreción responde a la respuesta por parte del Estado a una cuestión social y a un colectivo social.

Otra discrepancia se establece en que el INAMU, al ser una institución pública que no integra la administración pública nacional tiene atribuciones que van desde poder decidir su propia normativa, hasta la de administrar sus recursos. Remite a un grado de autonomía que lo deslinda de áreas gubernamentales y le permite una gestión atenta a la singularidad del amplio espectro musical y sus protagonistas

Todo lo opuesto sucede con el caso uruguayo. Su dependencia de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación , lo sitúa en una posición de poca incidencia para el planteo de una política pública propia, que le permita coordinar los diversos grupos de actores e

instituciones que articulan la trama del orbe musical uruguayo; ser artífice de las propuestas y de su gestión.

Para finalizar con este apartado, queremos mencionar -en relación con el caso uruguayo- el trabajo de Susana Dominzain,<sup>36</sup> Esta investigadora explica que “el Estatuto del Artista y Oficios Conexos aprobado en el 2008 y los datos del Ministerio de Trabajo sobre el Registro de Artistas, ha permitido conocer cuántos son los artistas registrados, sus perfiles y las posiciones de algunos legisladores en la discusión parlamentaria. Los hallazgos muestran lo escasamente conocida que resulta ser esta legislación por los artistas (y por lo tanto la no inscripción en el registro) y por la sociedad. Esto dificulta y posterga nuevos logros legislativos más incluyentes”.( Susana Dominzain: 2020)

En este sentido, argumenta que en Uruguay, el mercado de trabajo de la cultura musical resulta ser -salvo excepciones- poco redituable para las y los trabajadoras/es. “En su gran mayoría se vive de otros empleos. La cultura en general y el campo musical en particular es un área de trabajo inestable, inseguro y flexible. Sin embargo y más allá de esta dificultad se produce la paradoja de que todos desean permanecer en él” (Dominzain:2020) Continúa su análisis con esta reflexión: “ Lo cierto es que este mercado laboral ha sido poco atendido y es donde las demandas son una constante. (...) En términos de políticas de empleo y seguridad social, salvo excepciones, el sector ha sido marginado (...) De esta forma, mientras una selección de artistas consolida sus fuentes de ingresos y sus trayectorias, otros deben desarrollar sus carreras sosteniendo otros trabajos, en particular a través de la docencia pública y básicamente la privada (...) en el rubro técnico que acompaña la labor artística, se trabaja *free lance* durante largas jornadas y difícilmente se accede a una estabilidad laboral (...) Desde la perspectiva de género una de las constataciones que se aprecia es la desigualdad que se expresa en la falta de oportunidades para las mujeres y en los ingresos ya que son menores en comparación con los varones. (Dominzain: 2020).

---

<sup>36</sup> Susana Dominzain (2021) Uruguay: Artistas ante la nueva legislación laboral en el marco del programa Unesco, Cultura y condiciones laborales de los artistas. París, Unesco (2021). Susana Dominzain; <http://journals.openedition.org/artelogie/10319> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.10319>

La misma autora postula que las normas y la legislación vigente son avances limitados, pues no logran involucrar a todos los interesados. Las razones son múltiples, desde la responsabilidad del Estado, pasando por la diversidad de organizaciones que representan a estos creadores y la falta de una coordinación centralizada, solo por mencionar dos de las limitaciones. Lo cierto es que independiente de su condición jurídica, del empleo público o privado, los músicos se encuentran en un contexto de multi-empleo, en un régimen laboral exento de ciertas precisiones al momento de aplicarlos. “Elementos para tener en cuenta para que, la legislación se vaya paulatinamente adaptando a las nuevas realidades del trabajo musical en el proceso de globalización y desarrollo tecnológico que desafían al colectivo que nos convoca”. (Dominzain: 2020).

Su trabajo finaliza con este planteo, “actualmente en el Uruguay existe una tensión producto de un debate entre aquellos que sostienen que esta producción en todas sus variantes debe quedar por fuera de la órbita del Estado y solo sostener aquellas actividades vinculadas a la docencia pública y a la preservación del patrimonio. Y aquellos que bregan por un mayor reconocimiento y proponen discutir una probable renta básica mensual que de alguna manera asegure para este sector cultural condiciones de trabajo y de vida dignos” Esta situación se ha visto agravada por la crisis sanitaria en torno a la pandemia donde el tema del empleo y la seguridad social de los/as artistas siguen siendo precarios, con escaso acceso a la seguridad y otras prestaciones sociales” (Dominzain: 2020).

Podemos sostener, por lo expuesto hasta este momento que de la comparación -a trazo grueso-, de ambos Institutos surgen diferencias centradas en torno a las políticas públicas que le dan institucionalidad e identidad al sector y a la posición del Estado (respuesta/s) con las cuales se atienden demandas y reconocen derechos. La existencia del INAMU ha permitido -aún con las alternancias ante las dificultades que se plantearon durante la última década (el periodo de recesión económica en términos del PBI que se inició durante su constitución, que se profundizó en el último lustro, y posteriormente con la pandemia) -, sostener una serie de acciones institucionales, en un momento crítico, en el cual, ... “artistas y creadores de todo el mundo han reiterado un llamamiento en torno a sus derechos; a una remuneración más justa, por la reforma de los derechos de autor y por una nueva legislación que permita recibir un trato más justo por parte de las empresas

mundiales, especialmente de aquellas que ofrecen plataformas al contenido musical”... (UNESCO, 2019/2020).<sup>37</sup>

### **3.3 Cartografía de las entidades de gestión y resguardo de los derechos intelectuales y prácticas profesionales, vinculadas a la actividad musical en la Argentina**

Luego de nuestro recorrido reflexivo en torno al presente del INAMU y establecidas las diferencias con el INM-U, es necesario poner atención a la legislación y las diferentes instituciones que articulan legalmente el accionar de la actividad musical en nuestro país, en todas sus variantes. Descripción necesaria para entender las regulaciones que dan marco legal a la creación, difusión, producción y comercialización del mundo de la música. Expresado de otra forma, la singularidad de estas actividades se articula en el marco de una serie de regulaciones que son reconocidas y gestionadas por diferentes instituciones.

Conforme esta realidad, haremos referencia a la gestión de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) ; la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI); a la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) y por último a los Derechos Laborales

Previamente, mencionaremos a continuación la legislación relacionada con los derechos de autor. El artículo 17 de la Constitución Nacional da protección a la propiedad intelectual, estableciendo que todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley. Esta garantía constitucional se encuentra reglamentada en la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual <sup>38</sup>

---

<sup>37</sup>Debate sobre los derechos de los artistas, el impacto digital sobre la creatividad y los flujos comerciales de los bienes culturales en la inauguración de la RE|PENSAR LAS POLÍTICAS CULTURALES. En <https://es.unesco.org/creativity/news/debate-sobre-derechos-de-artistas-impacto-digital-sobre>

<sup>38</sup>LEY 11.723 - REGIMEN LEGAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL : A continuación solo copiamos el 1 y 2 artículo El texto completo se encuentra en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-11723-42755/actualizacion> : **Artículo 1°.** — A los efectos de la presente Ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión, entre ellos los programas de computación fuente y objeto; las compilaciones de datos o de otros materiales; las obras dramáticas, **composiciones musicales, dramático-musicales**; las cinematográficas, coreográficas y pantomímicas; las obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria; los impresos, planos y mapas; los plásticos, fotografías, grabados y **fonogramas**, en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica sea cual fuere el procedimiento de reproducción. La protección del derecho de autor abarca la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí.(Artículo sustituido por art. 1° de la [Ley N° 25.036](#) B.O. 11/11/1998) **Art. 2°.** — El derecho de propiedad de una obra científica, literaria o artística, comprende

que, entre sus diversas disposiciones, establece que, las obras artísticas protegidas comprenden las composiciones musicales, y el derecho de propiedad de una obra artística implica para su autor, entre otras cuestiones, la facultad de disponer de ella.<sup>39</sup>

Esta legislación, se completa con el decreto N° 16.697/59 que establece, la obligación de registrar las creaciones en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual y cumplir con la reglamentación del depósito de obras publicadas. Por el decreto N° 7616/63: vencimiento de obras inéditas se prescribe que si dentro de los 30 días de cumplidos los 3 años correspondientes al depósito por el que se abonó la tasa legal, este no fuese retirado o renovado, el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual podrá incinerar la obra de que se trate. Estas regulaciones están a cargo de la Dirección Nacional de Derecho de Autor, DNDA.

- **SADAIC** - *Sociedad Argentina de Autores y Compositores*

De las disposiciones relacionadas surge indiscutible el derecho que sobre sus obras tienen los autores y los compositores de música. Sin embargo, una obra musical puede ser ejecutada en forma simultánea en diversos lugares del país y del extranjero, y resulta imposible, desde una acción individual ejercer el control sobre ella, fijar la tarifa que se entienda razonable, etcétera. Precisamente, las circunstancias expuestas dieron sustento a buscar una solución. En este contexto nace la llamada “gestión colectiva” que origina la integración de autores y compositores en una asociación que actúa en salvaguarda de sus derechos. La gestión colectiva de los derechos de los autores y compositores de música resulta de la premisa de que no es posible que los titulares de los derechos puedan gestionarlos individualmente, y hoy es una realidad reconocida mundialmente.

---

para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, de representarla, y exponerla en público, de enajenarla, de traducirla, de adaptarla o de autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma.

<sup>39</sup>Son vinculantes a este derecho además las siguientes Leyes nacionales que amplían derechos y refrendan convenios internacionales sobre este tema: Decreto 41223/34: Decreto Reglamentario de la Ley 11.723; Decreto-Ley 12088/57 Convención Universal sobre Derecho de Autor; Ley 3192 de 1894: Tratado Internacional sobre Propiedad Literaria y Artística; Ley 14186/53: Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor, en Obras Literarias, Científicas y Artísticas; Ley 17251/67: Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas; Ley 19963/71: Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas; Ley 22195/80: Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Ley 25140/99: Apruébese el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual 'OMPI' sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, estos dos últimos, abiertos a la firma en Ginebra.

Atentos a estas circunstancias y como resultado de la fusión del Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música y de la Asociación de Autores y Compositores de Música, se crea el 9 de junio del año 1936 la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC). Consolidando un proceso de protección de los creadores de letras y músicas al instaurar una sociedad única, para la gestión colectiva de sus derechos que, permite la concreción en la práctica, de un derecho consagrado en el aspecto legislativo.

Recién después de treinta años de su existencia, -para ser más precisos- durante el gobierno de facto del Gral. Onganía-, se sanciona la Ley 17.648,<sup>40</sup> que le confiere a SADAIC la exclusividad de la gestión colectiva de los autores y compositores de música. Convirtiéndola en la única entidad autorizada para percibir y distribuir la renta sobre los derechos generados en la utilización de obras musicales, sean éstas nacionales o extranjeras. En este último caso, producto de los convenios de representación recíproca que se han suscripto con la totalidad de asociaciones similares de otros países. En este sentido es importante destacar el número de convenios vigentes a lo largo y ancho del mundo.<sup>41</sup>

La Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música se encuentra -por recaudación- entre las primeras quince sociedades del mundo, y es la primera de América Latina. A modo de ejemplo, durante el ejercicio de Julio 2013-Junio 2014 SADAIC, por los usos de las obras (digitales, Comunicación pública, sincronizaciones y reproducción fonomecánica) en todo el país y en el extranjero recaudó un total de \$916.663.574, 87.<sup>42</sup>

Desde una mirada amplia, se puede decir que todas las entidades de gestión colectiva de derechos intelectuales (que abarcan los derechos de autor/compositor, intérprete y productor fonográfico) están habilitadas para recaudar y distribuir las ganancias derivadas de tales derechos. Repetimos, en el caso de SADAIC se ocupa únicamente de los derechos

---

<sup>40</sup> Ley 17.648/ BUENOS AIRES, 22 de Febrero de 1968 / Boletín Oficial, 7 de Marzo de 1969 / Vigente, de alcance general <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24870-45758/texto>

<sup>41</sup> <https://www.sadaic.org.ar/index.php?area=sobre.sadaic&subarea=sociedades&capitulo=Sobre%20SADAIC&subcapitulo=Sociedades%20Representadas&areaid=7>

<sup>42</sup> En: <https://www.sadaic.org.ar/index.php?area=aranceles&subarea=pagar&capitulo=Aranceles%20por%20Derecho%20de%20Autor&subcapitulo=¿Porqué%20tengo%20que%20pagar%20SADAIC?&areaid=9>

de Autor y Compositor. Es decir, toda persona que compone una letra y/o música tiene derecho a percibir una remuneración económica cuando se utiliza cualquiera de ambas creaciones de manera pública, con fines comerciales. Esta remuneración puede ser cobrada (por los herederos) hasta 70 años después de la muerte del autor/compositor.<sup>43</sup> Transcurrido ese lapso, la obra pasa a ser de dominio público.<sup>44</sup> De acuerdo con lo dispuesto por nuestra legislación, las obras de dominio público, que siguen generando ingresos, se envían al Fondo Nacional de las Artes para que realice sus emprendimientos de estímulo y promoción de los nuevos creadores.

En su función recaudatoria, la entidad se encarga de obtener un porcentaje de los ingresos cuando las canciones se reproducen públicamente, para luego rendírsele a los compositores/autores en concepto de derechos de autor. Las situaciones más comunes de esta retención se dan en: la publicación de un disco, la realización de un show, y la difusión de un tema musical en un medio de comunicación masivo. Cómo se fue adaptando la entidad ante el advenimiento de las nuevas tecnologías, y la aceleración de sus usos producto del encierro consecuencia de la pandemia del Covid 19, será motivo de análisis sobre el final del capítulo 3 de este trabajo.

SADAIC, tiene su sede central en la Ciudad de Buenos Aires y sucursales, delegaciones y agencias en distintas provincias del país.

---

<sup>43</sup> Ley 24.870 Modificación de los artículos 5º y 84 de la Ley 11.723. Sancionada: Agosto 20 de 1997. Promulgada de Hecho: Septiembre 11 de 1997. B.O: 16/9/97 **ARTÍCULO 1º-Sustitúyese los artículos 5º y 84** de la Ley 11.723. modificada por el decreto ley 12.063/67, por los siguientes: **Artículo 5º:** La propiedad intelectual sobre sus obras corresponde a los autores durante su vida y a sus herederos o derechohabientes hasta setenta años contados a partir del 1º de enero del año siguiente al de la muerte del autor. En los casos de obras en colaboración, este término comenzará a contarse desde el 1º de enero del año siguiente al de la muerte del último colaborador. Para las obras póstumas, el término de setenta años empezará a correr a partir del 1º de enero del año siguiente al de la muerte del autor. En caso de que un autor falleciera sin dejar herederos, y se declarase vacante su herencia, los derechos que a aquél correspondiesen sobre sus obras pasarán al Estado por todo el término de ley, sin perjuicio de los derechos de terceros. **Artículo 84:** Las obras que se encontraren bajo el dominio público, sin que hubiesen transcurrido los términos de protección previstos en esta ley, volverán automáticamente al dominio privado, sin perjuicio de los derechos que hubieran adquirido terceros sobre las reproducciones de esas obras hechas durante el lapso en que las mismas estuvieron bajo el dominio público.

<sup>44</sup>Se denomina “dominio público pagante” o “dominio público oneroso” a este gravamen establecido sobre la reproducción de las obras literarias y artísticas que, pasados los plazos correspondientes de protección del derecho de autor, forman parte del dominio público. En Argentina, el dominio público pagante se adoptó por Decreto/Ley en 1958. Administrado a través del Fondo Nacional de las Artes (FNA), su fin es la recaudación de fondos destinados a la promoción de las artes. De esta manera, lo recaudado por este impuesto se utiliza para becas, subsidios, concursos, exposiciones, ediciones de libros y catálogos, etcétera.

En :<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24870-45758/texto>

• **AADI / Asociación Argentina de Intérpretes**

La citada Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 56 legaliza para los intérpretes musicales el derecho de exigir una retribución por la difusión de su obra en medios de Comunicación o ámbitos públicos. Además, el artículo 1° inciso a) del Decreto 746/53 determina que dentro de esa categoría se incluye al Director de orquesta, al cantor y a los músicos ejecutantes. En resumen, se considera “intérprete” a todos los cantantes y ejecutores de un instrumento musical en un fonograma (canción grabada) que se comercializa (disco, CD, cassette o cualquier soporte apto para la reproducción sonora).

En nuestro país, la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) tiene el monopolio de la representación por el decreto 1671/74 y distribuye el dinero por la rotación de obras musicales en determinadas radios y señales televisivas. Ese monto surge de un porcentaje de lo recaudado por AADI-CAPIF de ámbitos donde se reproduce música grabada en cualquier de los medios de comunicación (radios, canales de televisión abiertos y por cable), y espacios públicos (bares, restaurantes, discotecas, hoteles, entre otros). Los aranceles que se cobran se fijan según el rubro y el tamaño del espacio físico. En páginas posteriores, retomamos la acción conjunta AADI-CAPIF como institución.

La AADI, distribuye lo recaudado dos veces al año, en junio y diciembre. Luego procede a reintegrar el porcentaje correspondiente a los/las intérpretes que figuran como difundidos. Tiene su sede central en la Ciudad de Buenos Aires y una delegación en la ciudad de Córdoba. Un dato relevante es que la entidad comenzó a recibir declaraciones juradas no sólo para el registro de discos físicos sino también para los que están en formato digital. Esta situación contempla a las obras grabadas y puestas a disposición en Internet, pero que no han sido producidas por medio de una empresa replicadora.

Para registrarse, los músicos que hayan participado en esas producciones musicales (cantando o tocando un instrumento) deben cumplir con ciertos requisitos como: enumerar los sitios Web donde el material está a la venta, para su posterior verificación; llevar MP3 o similar para digitalizar la música; detallar las interpretaciones presentadas, con el listado también detallado de las personas que participaron en cada una de las

grabaciones; y, si bien el álbum se declara por única vez, todos los intérpretes participantes deben acercarse a AADI de manera personal. (Lamacchia: 2017)

Por otra parte, un instructivo proporcionado por la asociación aclara que toda declaración jurada es derivada a un departamento que audita y decide la aprobación del material. Al mismo tiempo, se advierte que la difusión digital no implica el pago de las descargas realizadas por los usuarios de los sitios Web, sino que es por la difusión del material en los medios de comunicación (radio y televisión) que habitualmente envían planillas de emisión y forman parte de la muestra al momento de la liquidación.<sup>45</sup>

- **CAPIF / Cámara Argentina de Productores e Industriales de Fonogramas**

Los derechos del productor fonográfico son gestionados por CAPIF. Esta es una organización no gubernamental, miembro de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, por su sigla en inglés), que obtuvo su personería jurídica en el año 1958. “Productor fonográfico” es quien/es afrontan los gastos del estudio de grabación y, en algunos casos, a los intérpretes musicales que editan un master (que luego es replicado). CAPIF es la única institución habilitada legalmente (mediante el Art. 2 del Decreto 1671/74)<sup>46</sup> para distribuir entre los productores fonográficos lo recaudado en concepto de difusión pública<sup>47</sup>. Sus líneas de actuación son:

1. *La realización de los “Premios Gardel”*: para promover la música argentina (los solistas y grupos musicales reconocidos por la entidad).

---

<sup>45</sup> AADI (2016), Instructivo “Toma de declaraciones juradas con material en formato digital”. Disponible en la sede central de AADI, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>46</sup> Artículo 2. La representación de los productores de fonogramas argentinos y extranjeros cuya producción sea materia de publicación, utilización o reproducción dentro del territorio nacional será ejercida por la Cámara Argentina de Productores e Industriales de Fonogramas (C.A.P.I.F.), la que se encuentra autorizada como única entidad a percibir y administrar directa o indirectamente la retribución que les corresponde a aquéllos por la ejecución pública de sus fonogramas reproducidos en discos u otros soportes a través del ente a que se refiere el artículo 7 del presente amparados por la Ley No 11.723 y sus decretos reglamentarios”. Decreto 1671/74: Control sobre recaudación y distribución de beneficios obtenidos por la ejecución o utilización pública de discos y fonogramas (B.O. 12.12.74). Texto disponible en: [http://www.webcap.com.ar/textos/legis\\_nac/prop\\_intelec/1671.htm](http://www.webcap.com.ar/textos/legis_nac/prop_intelec/1671.htm)

<sup>47</sup> Los derechos de ejecución pública se obtienen a partir del momento por el cual un fonograma publicado con fines comerciales (por ejemplo, un disco), es utilizado; por ejemplo como música funcional en un restaurante, confitería, o para sonorizar música en una discoteca, hotel, radio o señal de televisión. “Quien compra un disco, no adquiere el derecho de lucrar en forma directa o indirecta con el fonograma, puesto que lo que adquirió es un ejemplar y no una licencia para usos públicos. Estos otros usos, llamados también ‘usos secundarios’, generan para el usuario la obligación de remunerar al Productor Fonográfico” (Lamacchia, 2017: 41).

2. *Las campañas “antipiratería”*: orientadas contra la comercialización y fabricación de copias ilegales de fonogramas.
3. *La administración del derecho de productor fonográfico*: CAPIF actúa conjuntamente con la Asociación Argentina de Intérpretes Musicales. Y recaudan de los usuarios (radios, discotecas, restaurantes, televisión por cable, etcétera) los gravámenes correspondientes por los derechos de ejecución pública de las grabaciones para luego remitirlos a intérpretes y productores del fonograma.
4. *El “juego político”*: son las gestiones formales para mejorar las posibilidades de la industria discográfica dentro de la sociedad. Tales gestiones consisten, por ejemplo, en la búsqueda de la disminución de impuestos, la creación de leyes, etcétera.
5. *El área comunicacional*: es la forma en que la industria de la música (a través de sus organizaciones y empresas representantes) se muestra y define a sí misma ante la sociedad.

Esta Cámara Argentina es una de las tantas asociaciones industriales y regionales que simboliza al sector musical dominante. Al respecto, en la revista *Unísono* (septiembre de 2008) Diego Boris (Presidente de la Unión de Músicos Independientes-UMI) manifestaba: “ Hay algo que preocupa a los músicos independientes del funcionamiento de las entidades de gestión colectiva: los desmedidos requisitos a cumplir (en la práctica obstáculos casi insalvables) para poder participar de la vida democrática de las mismas (...) En CAPIF la posibilidad de participación de los productores independientes es nula. Sus estatutos y reglamentaciones la acercan más a un club exclusivo con voto calificado manejado por las discográficas multinacionales, que a una asociación civil que debería estimular la participación de sus representados.”<sup>48</sup>

Otros países como Brasil, Chile, Colombia, México y Venezuela tienen sus propias entidades<sup>49</sup>, reunidas en la Federación Latinoamericana de Productores de Fonogramas y

---

<sup>48</sup> Boris, Diego (2008). En “A modo de prólogo”, *Revista Unísono*, Edición Especial.

<sup>49</sup> Las entidades representativas del sector de la industria discográfica en estos países son: *Associação Brasileira de Produção de Discos* (ABPD), Brasil; la Asociación de Productores Fonográficos de Chile (APFC), Chile; Asociación de la Industria Fonográfica de Colombia (ASINCOL), Colombia; Asociación Mexicana de Productores Fonográficos (AMPROFÓN), México; Cámara Venezolana de Productores Fonográficos (CVPF), Venezuela.

Videogramas (FLAPF). Los productores de Estados Unidos están representados desde el año 1952 por la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA).<sup>50</sup>

- **AADI-CAPIF**

Ante la necesidad de regular el correcto funcionamiento, definir aranceles y efectivizar el cobro y posterior distribución de los ingresos correspondientes a cada sector que representan ambas instituciones, mediante el decreto N° 1.671/74 – Reproducciones fonográficas / Normas para la utilización pública, legitiman un convenio por el cual se establece un accionar conjunto cuyo objetivo es, acompañar a los usuarios a defender los derechos de difusión pública de sonido fonogramado de Intérpretes y Productores Fonográficos.

En relación con la normativa cabe destacar los artículos 5to; 6to; y 7to; dado que en ellos quedan establecidos los porcentajes a recaudar conforme los derechos de cada sector y la conformación de la institución AADI-CAPIF. A saber: la retribución que paguen los usuarios en virtud de los derechos a que se refiere este Decreto será unificada y distribuida en la siguiente forma: a) El 67 % que distribuirá la Asociación Argentina de Intérpretes (A.A.D.I.) corresponderá a los intérpretes, de todos los niveles que hayan intervenido en la ejecución fijada en el fonograma con arreglo al régimen que establezcan sus estatutos. Este porcentaje se distribuirá así: intérprete/s principal 67 %; intérprete/s secundario 33 % (45 % y 22 % del total que pague el usuario respectivamente); b) El 33 % que liquidará la Cámara Argentina de Productores Industriales de Fonogramas (CA.P.I.F.) corresponderá al productor de fonogramas titular del derecho recaudado o a sus derechohabientes. **Art. 6o** — Las retribuciones que paguen los usuarios por utilizar en ejecuciones publicas fonogramas extranjeros, no editados en el país, cuando no existiera convenio para su distribución entre los entes perceptores y los titulares o derecho habientes, corresponderán al Fondo Nacional de las Artes, quien podrá celebrar acuerdos con las entidades previstas en el presente derecho, para su percepción. **Art. 7o** — La recaudación directa o indirecta de las retribuciones que deban pagar los usuarios en virtud de lo establecido en el presente decreto la efectuará un ente constituido por la Asociación Argentina de Intérpretes (A.A.D.I.) por la Cámara Argentina de Productores e

---

<sup>50</sup> Además, existen organismos internacionales de monitoreo como el *Music Business Internacional* (MBI),

Industriales de Fonogramas (C.A.P.I.F.), el cual será una asociación civil con personería propia y cuyo régimen estatutario será determinado convencionalmente entre ambas entidades.

A partir de 1976, esta institución fue creciendo gracias a distintos fallos que se obtuvieron en la Justicia, sumado a la realidad histórica en la que se encontraba nuestro país, donde la fuerte censura en la prensa, la prohibición de libros, canciones, obras de teatro y expresiones culturales reafirmó aún más el compromiso de AADI-CAPIF en la lucha (por medio de la gestión) de los derechos de intérpretes y productores por la difusión pública de música fonograbada.

A modo de resumen, SADAIC distribuye a los autores y compositores todo lo recaudado en concepto de derechos de autor en Argentina. En países asociados la recaudación es mediante la Oficina Internacional *Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de reproduction Mécanique*. Conocida por sus siglas BIEM, representa a 44 sociedades de autores y compositores en 42 países.

AADI, paga a los intérpretes musicales (sean o no autores y compositores) por las emisiones en señales televisivas y radiofónicas de las obras grabadas en las cuales participaron ejecutando un instrumento o cantando. Tales obras deben estar incluidas en un soporte (CD, DVD, cassette, vinilo) que se comercializa o disponibles en plataformas digitales para su venta.

CAPIF, paga a los productores fonográficos que se hayan inscripto previamente como tales en la Dirección Nacional del Derecho de Autor (DNDA). En el manual No 1 del Instituto Nacional de la Música-INAMU (2013:18) se explica: “El monto a cobrar por el Productor Fonográfico estará vinculado, aunque no directamente, al depósito por derechos fotomecánicos efectuado en SADAIC. CAPIF utiliza ese monto abonado en SADAIC como variable para calcular el dinero a pagarle al Productor”. Recordemos que los derechos fotomecánicos se derivan de la fijación o grabación de la obra musical en un medio (soporte) que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella. Por ejemplo, la publicación de una partitura en un libro, la grabación de una obra musical en una cinta magnética, la generación de un *ringtone*, un MP3, etcétera.

El objetivo de realizar un repaso sobre las entidades de gestión colectiva fue dejar en claro cómo su función recaudatoria complementa el ingreso de los músicos.

No quedan dudas que las vías y mecanismos de recaudación son objeto de posibles revisiones, más aún ante el avance de las nuevas tecnologías, cuya aceleración se hizo más evidente en relación con el consumo desde el inicio de la pandemia. En ese sentido, SADAIC publicó el 15 de julio de 2020 el régimen tarifario para el uso de obras musicales en *streaming* de recitales, festivales, conciertos y similares. Donde especifica los montos que deben abonar a la entidad en caso de realizarse un evento donde se cobren entradas o una marca esté identificada con el recital. En un principio hubo una controversia con la reglamentación, ya que no quedaba claro si los mismos músicos debían abonar el derecho al representar su obra por este medio. Esa discusión fue saldada por la consecuente aclaración de SADAIC, donde la entidad publicó en su página web que los músicos no debían pagar derechos por subir obras musicales a la web vía *YouTube*, *Facebook* o *Instagram* para difusión, promoción y ejecución pública como autor, compositor o intérprete.

El INAMU por su parte lanzó unos meses después, el 13 de noviembre del mismo año, la convocatoria de fomento productivo y solidario. Donde otorgó seiscientos subsidios de \$50.000 mil pesos para proyectos artísticos. Entre las actividades que catalogaron para recibir el beneficio se incluyeron los *Streaming* musicales. En el caso de SADAIC y el INAMU se puede observar un diálogo institucional que se traduce en cierta sincronización, como en este ejemplo que acabamos de relatar. Pero la relación entre los músicos autogestivos e independientes, cuyo desarrollo y promoción es uno de los objetivos de la Ley , y por ende del Instituto, no es la misma con todas las entidades. En palabras del informante N2:

... “ para nuestro sector no es lo mismo SADAIC y AADI, que CAPIF. SADAIC y AADI somos nosotros también. SADAIC son los compositores, AADI los intérpretes, y cuando digo que son como propias digo, podemos quejarnos de un montón de cosas, hay cosas que funcionan bárbaro, otras muy mal, pero es un espacio que los músicos ahí tenemos que hacer una autocrítica y preocuparnos por ocupar el lugar. Y CAPIF es otra cosa porque son las compañías, es una cámara empresarial donde no tenemos acceso como productores independientes y ahí hay otra discusión de fondo”...

Por último, en relación con los **derechos laborales** de los músicos debemos referirnos a la Ley N° 14.597 del año 1958 por la cual se sanciona el - Estatuto del Ejecutante Musical. Su reglamentación, recién se da por el Decreto Nro. 520/2005. Este último derogado por el Decreto 636/06, el cual define que se crea en el ámbito del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, una Comisión Técnica que llevará adelante el tratamiento de una agenda de trabajo, destinada a analizar la Ley No 14.597 "Estatuto Profesional del Músico" y evaluar un proyecto para su modificación y del cual participarán en la misma las representaciones sindicales y empleadoras de la actividad.

En este sentido, la representación sindical es llevada adelante por el **Sindicato Argentino de Músicos** (SAdeM). Fundado el 21 de diciembre de 1945, es la organización gremial que agrupa a todos los intérpretes y ejecutantes musicales, sean éstos músicos instrumentales y/o vocales, directores, instrumentadores, copistas o personal dedicado a la enseñanza musical (Ley 14.597). Ampliado su objeto social en 1997, no sólo a la defensa de los derechos de sus representados, en el aspecto laboral, ni dependiendo exclusivamente de su modalidad de contratación, sino también incorporando una orientación vinculada a las articulaciones que se dan por las nuevas relaciones profesionales consecuencia de las modificaciones tecnológicas. El Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM) cuenta en la actualidad con algo más de 25.300 afiliados en todo el país y está afiliado a la Confederación General del Trabajo (C.G.T.), a la Confederación Sindical de Trabajadores de los Medios de Comunicación Social (COSITMECOS), a la Federación Internacional de Músicos (F.I.M.) en la cual integra el Comité Ejecutivo junto a otros 16 sindicatos del mundo. También forma parte del "Foro para la defensa de las Industrias Culturales" de la República Argentina, y del "Foro par la defensa de la Diversidad Cultural, de carácter mundial.

Como parte de su acción gremial, SAdeM ha firmado convenios con las representaciones empresariales de casi todas las áreas vinculadas con la labor profesional de sus afiliados, como las asociaciones de Promotores Teatrales; de Tele-radiodifusoras (canales de televisión); de emisoras radiales tanto privadas como estatales; de Confiterías Bailables; de Hoteles, Restaurantes, Confiterías y Cafés, y de los Productores Cinematográficos del país.

Toda esta legislación, que le da el marco legal a la actividad musical, se encuentra disponible en el INAMU, poniendo a disposición de quien lo solicite el asesoramiento para llevar adelante los proyectos que se fomentan y/o simplemente a modo de orientación para cualquier integrante de este colectivo social.

### **3.4 Crisis y generación de nuevas demandas ante el cambio de paradigma tecnológico en torno al rol del INAMU en la gestión de su política.**

Durante el inicio de la pandemia de Covid 19, y ante la clausura de los shows en vivo, la aceleración en el consumo de producciones musicales a través de medios alternativos creció vertiginosamente<sup>51</sup>. Principalmente por la escucha de fonogramas a través de redes de *streaming*, aunque también a causa de prácticas inmersivas como recitales dentro de universos de realidad virtual, festivales de bandas, conversaciones entre público y artistas, fiestas, etc, etc. Experiencias interactivas que suponen otro tipo de atención y generan nuevas ventanas de oportunidades en la diversificación de los modelos de negocios. Ejemplos del trasvasamiento de una realidad a otra se pueden encontrar a nivel local e internacional.

En el ámbito nacional es preciso mencionar el recital del Indio Solari y Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado. Esta experiencia fue particular por varias razones. En primer lugar la locación donde se realizó, Villa Epecuén (Municipalidad de Adolfo Alsina, Provincia de Buenos Aires). La utilización de un espacio determinado para ambientar el show respondió a una decisión estética que traspasó las barreras de lo estrictamente musical para insertarse en el lenguaje audiovisual y cinematográfico. Podemos observar entonces una primera particularidad que se da de manera intensa con el avance tecnológico, se trata de la interacción de diferentes formatos de las industrias culturales, generando una nueva síntesis. En segundo término la aparición del Indio Solari en formato virtual dentro del mismo concierto. El cantante y compositor no estuvo presente en la transmisión y sin embargo acompañó a la banda en tres canciones a través

---

<sup>51</sup> El mercado mundial de música grabada creció un 7,4% en 2020, el sexto año consecutivo de crecimiento, según IFPI, la organización que representa a la industria de la música grabada a nivel mundial. El crecimiento fue impulsado por la transmisión, especialmente por los ingresos por transmisión por suscripción paga, que aumentaron un 18,5%. Había 443 millones de usuarios de cuentas de suscripción paga a finales de 2020. América Latina mantuvo su posición como la región de más rápido crecimiento a nivel mundial (15,9%), ya que los ingresos por transmisión crecieron un 30,2% y representaron el 84,1% de los ingresos totales de la región.

de un holograma. La banda tocó en un formato mixto entre presencial y virtual. Por último, el colapso del *streaming* suscitó que la agrupación libere el concierto más allá del público que había comprado su entrada. Fue entonces que más de 90.000 personas se conectaron simultáneamente para ver la transmisión. El fenómeno de masas que supone un recital de la banda se vio replicado en el formato de la virtualidad, y sugestivamente en este punto en particular sucedió lo mismo que en ocasión de varios recitales presenciales. Los comentarios al pie de la publicación<sup>52</sup> son elocuentes, y nos permiten reflexionar acerca de los postulados que pregonan acerca de la posible individualización y desconexión emocional que *a priori* suponen este tipo de eventos virtuales. El usuario "La Peke" comentó:

“... Fui a Tandil, vi gente durmiendo en las plazas, en carpas, al aire libre, kilómetros de colectivos de gente que no sabía si iba a entrar. Yo entré con mi entrada, la piba de al lado se me pegó y me dijo bajito, no tengo entrada, pero tengo este papel de alfajor, por ahí si las levantamos al mismo tiempo paso... pasamos las dos y fue inigualable. Hoy agradezco a todos los que pagaron por hacerme pasar al lado de ustedes y vivir una nueva misa ricotera”...

Cabe destacar que la gran mayoría de los comentarios al pie de la publicación van en la misma sintonía que el de la usuaria que acabamos de citar. Lo sucedido en este último punto excede el trabajo de nuestra investigación, pero no deja de ser un llamado de atención para abrir un interrogante acerca del rol de la tecnología en las conexiones afectivas que suponen procesos culturales arraigados en la cultura popular.

Creemos importante destacar al respecto que, si bien estamos hablando de una superproducción y tal vez de la figura más emblemática del rock argentino en la actualidad, el proyecto musical es independiente y autogestivo. Y en este sentido es pertinente al objeto de nuestro trabajo. En este sentido, las empresas que realizaron la venta de entradas y la transmisión *online*, no lo son. Responden a estructuras empresariales transnacionales de gran magnitud. Tal es el caso de *Ticketek*, empresa de origen australiano que opera en el país, y la plataforma Youtube, de capitales

---

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=n7iwpiGGJnk>

norteamericanos, donde finalmente se transmitió el show. En este caso la cadena de valor, entendida como el proceso de gestión, desarrollo y producción de las actividades artísticas musicales, fueron mediadas por actores que no responden a la lógica autogestiva. Recordemos las palabras del informante N 2 en relación con la pregunta número 5 de nuestro cuestionario:

... “ El debate es muy grande, el lugar común suele ser, tal plataforma paga mal, cuando en realidad no sabemos de lo que estamos hablando. Para subir tus temas tenés que tener una distribuidora, y esa distribuidora se lleva un pedazo ya de por sí de lo que se va a generar por monetización. Esas distribuidoras además tienen acuerdos diferentes con las plataformas. Y por lo general los músicos no saben esto. Hacen un acuerdo con una persona que les dijo que era una distribuidora pero en realidad esa persona lo único que hace es subirlo a una distribuidora para que aparezca en la plataforma. De repente en la cadena ya hay dos antes de la plataforma que están cobrando. Ahí hay un gran despelote, no solo las plataformas, sino también las distribuidoras”...

Podemos inferir tanto de las palabras del informante como de la situación referida a Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado que, en esta era disruptiva que estamos transitando, el sector autogestivo e independiente suma nuevos desafíos. Y también nuevas demandas, independientemente de su escala y penetración en el público.

Hace décadas se rompió la lógica de producir música y lanzarla al mercado a través de un sello discográfico como paradigma dominante del mercado, y se generaron demandas en relación con los derechos y saberes que corresponden a prácticas del mundo analógico. Tanto para aquellos proyectos que tienen convocatoria y trayectoria consolidada como para los que están comenzando su carrera musical. En ese sentido, el INAMU desarrolló una serie de políticas intensivas en torno al fomento de la actividad musical. Para nombrar de manera sintética algunas actividades (las acciones llevadas a cabo hasta el momento de la realización de este trabajo han sido descritas de manera extensiva en los capítulos precedentes) debemos mencionar las actividades de capacitación sobre los derechos de propiedad intelectual, los manuales de formación (Derechos intelectuales en la Música, Herramientas de Autogestión, Más Letras para nuestras Letras, Prevención de Riesgos Escénicos, La Voz Cantada y el Manual Iberoamericano de Derechos de la Música), la

recuperación del catálogo de Music Hall, la política activa para la ejecución del artículo 65 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el rol como de agente de control, y la serie de actividades a nivel federal, con el objetivo de poner en valor, tanto como bien cultural y como bien de consumo, a la música nacional. Se desprende del análisis comparado realizado en capítulos anteriores el protagonismo que toma el INAMU en relación con las actividades de fomento y difusión.

Dicho esto, es importante mencionar el testimonio de la informante 3 al respecto,

... “ Pero me parece que el desafío que sigue acá es ese. Es la preparación en cuanto a las herramientas del nuevo paradigma. De las lógicas de la industria musical, llámala independiente si quieres. Que son otras. Distintas. Ya reafirmamos todo, vamos a seguir bombardeando con eso, porque es re importante. Y hay que lograr que se paguen mejor y que se negocien mejores condiciones. Situaciones impositivas. Ni hablar que hay que crear un contexto laboral más acorde porque hoy es como raro. La AFIP no sé hasta donde te reconoce, y ni hablar de los derechos laborales de los artistas, que a su vez cuando se regulen los derechos de las personas músicas también se va a regular el entorno de las personas que trabajan con esas personas, es lo principal. Pero ponele que lo podes acomodar, no es que el Estado va a darle un subsidio mensual para que sobreviva, los artistas deben tener más conocimiento de cuáles son las lógicas de funcionamiento de esas dinámicas, y las del 2020 para atrás ya están. Esas más o menos las tenemos incorporadas, ahora, son las que siguen. Hay una diversificación de posibilidades para vivir de la música que siento que un gran porcentaje de las personas desconocen. Hay que invitarlos a caminar esas posibilidades, que las agoten. Pero el contexto atrasa mucho. Los espacios no están en condiciones, los gobiernos miran de otra manera a los artistas. Estuve en un evento hace poco donde se decía que la música era un remedio para el alma. El desafío es que de acá a 5 años que tiene que ver con eso. Brindar herramientas para invitarte a que entres al nuevo paradigma de una industria musical que se está regenerando. Y que no todo es el vivo. Si yo te invito a entender otras lógicas de desarrollo capaz hago que te visibilicen más, Y que los festivales te convoquen más rápido. El mejor ejemplo es ese, les dimos una herramienta tecnológica a los pibitos, y están haciendo trap. Pero es en un género, qué pasaría si damos placas

de sonido además de notebook, que sale lo mismo que una notebook. Y entre uno que tiene una notebook y otro que tiene una placa se arman un equipo de producción? ¿O porque no damos créditos para comprar placas de sonido? No hagan mas concursos de canción popular! Hay un concurso de otra cosa y de premios dame placas de sonido! Micrófonos. Para sistemas operativos, para el LIVE (*Software*) y empezar a hacer una cooperación colectiva, a nivel mundial”...

La situación es compleja, las demandas que iniciaron el proceso de generación del Instituto -enmarcadas en la Ley 26.801- siguen vigentes, y otras que venían de ese proceso originario, aún no terminan de instituirse. Al respecto el informante 1 nos planteó

... “Debemos avanzar en una Ley de la música parte dos, que ahí nos estamos organizando, para mejorar las condiciones laborales. Y uno pararía con cuestiones de regulación porque primero hay que consolidar lo conquistado para poder pasar a otra cosa. Hay que ser muy cuidadoso con eso, si no se logra profundizar lo conquistado no tiene ningún sentido avanzar en otras áreas, porque va a ser muy difícil que se generen mejores condiciones si no logramos poder cumplir lo que tanto esfuerzo nos costó”...

A partir de la enumeración de las actividades que viene desarrollando el INAMU se desprende la clara lógica del testimonio precedente. Sin embargo, tal como señala Oscar Oszlack (2020) , sobre la regulación por parte del Estado en esta era disruptiva, el avance tecnológico impone nuevos desafíos. En este sentido el autor expone que “ la regulación estatal tenderá a convertirse en la actividad más exigente del sector público. Crecerá el volumen y sofisticación de los sistemas de información y, con ello, su mayor vulnerabilidad. Con la robotización y la inteligencia artificial, los cambios en la tecnología de la producción generarán el cierre de numerosas industrias, lo que impactará directamente sobre el mercado laboral. Pero a la vez, el surgimiento de otras empresas, productos y servicios, exigirán la intervención reguladora del Estado para evitar la concentración económica, defender los derechos intelectuales y las patentes de invención, amparar a los usuarios y legislar sobre nuevos derechos y obligaciones”.

El mayor problema del sector público, en este sentido, es que corre con desventaja. El avance tecnológico está varios pasos adelante. Por caso tomemos un ejemplo de nuestro estudio. No queda claro cómo operan los algoritmos de las empresas de *Streaming* que concentran la circulación de la producción fonográfica, ni cómo tributan las ganancias devenidas de la escucha del material. Todo esto sucede mientras la discusión en la arena política -que sostiene el INAMU como receptor de las demandas del sector- se concentra en la aplicación y correcta ejecución del artículo 65 que sostiene la Ley de Comunicación Audiovisual (para que se pase 30% de música nacional en las radios, de los cuales el 15% debe ser música independiente). Tiene lógica esta demanda a sabiendas que CAPIF, la entidad encargada de recaudar los derechos de producción, lo hace principalmente de las radios tradicionales. Pero los hábitos de consumo, a través de la introducción de las nuevas tecnologías, necesariamente cambiarán esa situación más temprano que tarde.

En el plano internacional podemos observar como la legislación trata de actualizarse siguiendo el avance de las nuevas tecnologías. Es así como la Unión Europea (UE) propuso en el mes de abril del corriente año (2021) el primer reglamento del parlamento por el que se establecen normas en materia de Inteligencia Artificial (IA), modificando determinados actos legislativos de la UE.<sup>53</sup> Recordemos que, el objetivo de la IA es comprender cómo funciona el sistema cognitivo humano con el fin de reproducirlo para crear procesos de toma de decisión que sean comparables. Si bien la investigación científica alrededor de la IA se remonta a mediados del siglo XX, gracias a la capacidad informática, la multiplicación de los datos y la convergencia de nuevos algoritmos, todo el proceso entró en una nueva era. Desemboca en todos los ámbitos de la vida social a través de los dispositivos telefónicos por citar solo un ejemplo. Los derechos de propiedad intelectual (DPI) en las industrias culturales están involucrados tanto en la creación y producción como en la difusión de obras artísticas. En este sentido la comisión de educación y cultura de la Comisión Europea incorporó un marco de sugerencias donde recuerda que "...la inteligencia artificial no solo puede realizar actividades que antes eran exclusivamente humanas, sino que también puede adquirir y desarrollar funciones autónomas y cognitivas a través del aprendizaje basado en la experiencia o del aprendizaje por refuerzo; hace hincapié en el concepto de responsabilidad en el caso de

---

<sup>53</sup> Reglamento del parlamento europeo y del consejo por el que se establecen normas armonizadas en materia de inteligencia artificial (Ley de Inteligencia Artificial) y se modifican determinados actos legislativos de la unión

los sistemas de inteligencia artificial capaces de aprender por refuerzo; subraya que los sistemas de inteligencia artificial entrenados pueden crear y generar obras culturales y creativas de forma casi autónoma y con una aportación humana mínima; observa, además, que los sistemas de inteligencia artificial pueden evolucionar de manera impredecible y crear obras originales desconocidas incluso para sus programadores iniciales, lo cual también debe ser tenido en cuenta al establecer un marco de protección de los derechos de explotación derivados de ese tipo de obras; reitera, no obstante, que la inteligencia artificial debe apoyar y no sustituir al espíritu creativo humano...”

La Comisión Europea pone el foco de atención en la opacidad que presentan los algoritmos, con la potencial incertidumbre que obstaculiza la aplicación efectiva de la legislación vigente. En términos de propiedad intelectual en el considerando E de la propuesta de resolución del Parlamento Europeo se expone: ... “el liderazgo mundial de la Unión en materia de IA requiere un sistema eficaz de propiedad intelectual adecuado para la era digital, que permita que los innovadores aporten nuevos productos al mercado; que unas garantías sólidas son esenciales de cara a proteger el sistema de patentes de la Unión contra los abusos, que perjudican a los desarrolladores de IA innovadores; que es necesario adoptar un enfoque de la IA centrado en el ser humano que respete los principios éticos y los derechos humanos, con el fin de que la tecnología siga siendo un instrumento al servicio de las personas y del bien común”...

Retomando el punto referido a las nuevas demandas que aparecen en esta era disruptiva, es preciso destacar las palabras del informante 4

... “Hay muchas cosas nuevas en el mundo de lo digital, el *blockchain* por ejemplo. Y a nivel ideológico, más allá de lo tecnológico. Nos tenemos que poner a pensar qué modelos son atractivos para nuestra audiencia. Sino siempre estamos reclamando lo que no se nos da. Te soy sincero, yo no voy a esperar nada de una plataforma de *streaming* que pertenece a una serie de oligopolios. Tengo que buscar maneras alternativas. Sino, vamos reemplazando héroes y antihéroes. Donde antes podía ser una disquería y ahora puede ser una plataforma de streaming o una radio y ahora una plataforma. O donde no sonamos. Y yo realmente creo que si hay más lugar para el independiente que antes. Y que el independiente además tiene la libertad de innovar. Y que eso hay que tomárselo

en serio. Tomar las herramientas y pensar nuevos formatos, nuevos modelos. Porque sino, repito, estamos pensando en una industria que ya está colapsada. La industria del *streaming* se volvió totalmente consecuenta a las multinacionales. Hoy hay que probar. Realidad aumentada, *blockchain*, interacción con videojuegos. Requiere investigación, y no son para todos los proyectos”...

De los testimonios de los informantes y el repaso del marco actual de situación de las industrias culturales en esta era se desprenden inquietudes y demandas que exceden la normativa y la regulación vigentes. Por ende también se presentan desafíos para el sector independiente de la música nacional. Desde esta perspectiva la labor del INAMU es significativa en tanto sus objetivos de promoción y difusión, y también como propulsor del sector. En el capítulo dedicado a las reflexiones finales nos ocuparemos de pensar cómo -a partir de experiencias análogas en otras revoluciones que se dan en el campo social- el Instituto puede incorporar y potenciar estos retos.

A continuación, y previo a las conclusiones, es importante exponer cual fue nuestro análisis en torno a la evidencia empírica.

#### **4. Análisis de la Evidencia Empírica**

Conforme nuestra propuesta, en relación con este punto y por las características de nuestro trabajo las entrevistas a informantes claves se diseñaron con la técnica del cuestionario semiestructurado. Tomando en cuenta este modelo, las preguntas funcionaron a modo de un guión temático, lo cual nos permitió seleccionar cuáles eran las preguntas más pertinentes para cada informante de acuerdo con su posición en el sector musical. A modo de síntesis en torno a la evidencia empírica podemos enunciar:

- a) Las entrevistas a los informantes se han constituido en aportes sustantivos, no sólo a través de sus respuestas, debemos considerar además que a partir de sus opiniones se profundiza y complejiza la temática al contestar matizando sus respuestas con contenidos que unificaban las preguntas.
- b) Es necesario mencionar que frente a la posibilidad de dar su opinión libremente (pregunta Nro. 9) se plantearon temas emergentes. Que son precisos de

consideración a futuro -porque exceden los límites de esta investigación- , pero que sin duda consideramos un aporte al trabajo en el marco de las políticas públicas vinculadas al sector musical. Con especial énfasis en cómo los avances científicos y tecnológicos pueden incidir en las políticas públicas.

- c) Durante el transcurso de las entrevistas consideramos importante destacar que las respuestas de los informantes se articularon sobre una categoría con otras, fueron fluyendo y nos permitió así construir nuevas preguntas enlazando temas y respuestas.
  
- d) La recolección de material primario a través de las entrevistas a informantes claves, generó un vasto conjunto de evidencia empírica, que ha sido sistematizada, pero principalmente se convirtió en un insumo a modo de dialogo -intercalada en el texto-, con las interpretaciones derivadas de nuestra investigación, principalmente en el capítulo 3 y en especial en relación con el apartado 3.4

## 5. Conclusiones

A lo largo de estas páginas la investigación realizada nos ha permitido -conforme nuestros objetivos-, reflexionar acerca de las políticas estatales en relación con el desarrollo de la práctica profesional de la música; describir la trazabilidad de los eventos que incidieron en la transformación de las relaciones laborales, en la creación, producción y distribución de obras musicales en nuestro país. Visibilizar los vínculos institucionales que existen entre los diferentes actores que componen el entramado del mapa musical argentino y fundamentalmente, esclarecer el rol efectivo que cumple el Instituto Nacional de la Música -INAMU-, en el desarrollo de los proyectos de autogestión e independientes, en el marco de una política pública que además de reconocer derechos, institucionaliza la identidad de un determinado sector social.

Retomando nuestra pregunta inicial sobre cómo impactan las políticas que realiza el Instituto Nacional de la Música en el desarrollo del sector musical independiente, vale la pena repasar algunas cuestiones que han sido mencionadas, y que focalizan nuestra reflexión final en torno a la gestión del INAMU.

Oportunamente, hemos mencionado la conceptualización del Estado que realizan Oszlak y O'Donnell en tanto organización social. Donde el mismo constituye un escenario de tensiones, en el cual intervienen diversas fuerzas políticas y colectivos sociales, capaces de negociar en el ámbito político. Y en el que cada sector intenta imponer sus intereses en la "arena política". Las "políticas públicas", en este entramado ocupan un espacio central entre el Estado y la sociedad civil. Implican la acción del Estado sobre un aspecto de la realidad sobre la cual se proponen incidir. Son cuestiones que orientan a impactar en torno a una cuestión social.

En base a esta definición, creemos que puede resultar un aporte rastrear procesos que puedan ser comparables en torno a los objetivos del INAMU.

En la última década, los movimientos feministas tomaron un rol protagónico en el posicionamiento de los temas de agenda política. La campaña nacional por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito. El movimiento "Ni Una Menos", cuyo origen data del año

2015 y se originó en el país, son algunos de los reflejos locales de un fenómeno de escala global.

En ese marco, se reglamentó en el año 2017 la Ley 27.539 de Cupo Femenino de Artistas Mujeres en Eventos Musicales. El proyecto comenzó a gestarse en ese mismo año, a través del debate en las organizaciones de músicas, dando inicio a la campaña "Más Músicas en Vivo" donde se agruparon 32 organizaciones de mujeres músicas. El proyecto entró en el Congreso en septiembre del 2018 y el tratamiento dio cuenta de la transversalidad partidaria que lograron las legisladoras para tratar cuestiones que atañen a los derechos de las mujeres. Presentado en el senado como cámara de origen -por la senadora Anabel Fernández Sagasti-, obtuvo media sanción el 22 de mayo de 2019. El 19 de diciembre de ese año se promulgó la Ley, con el objeto de establecer la regulación y el acceso de las artistas a eventos de música en vivo. De esta forma, cualquier actividad organizada tanto en forma pública o privada y que para su desarrollo convoque a un mínimo de tres (3) artistas y/o agrupaciones musicales en una o más jornadas y/o ciclos, y/o programaciones anuales, debe contar en la grilla de programación con la presencia de artistas femeninas conforme a la siguiente tabla.

Artistas Programados	Cupo Femenino
3	1
4	1
5	2
6	2
7	2
8	2
9	3
10	3

La Autoridad de Aplicación de la Ley es el INAMU, en el artículo décimo se aclara que el destino de los fondos recaudados por incumplimiento de la normativa se destinará a financiar el fomento y la promoción de proyectos de músicos y/o músicas nacionales emergentes.

El Instituto lleva adelante una agenda de géneros en la que se desprenden diversas actividades a nivel federal. Se destacan trece encuentros en diferentes regiones del país donde participaron más de 1000 mujeres del sector musical. A partir de esos encuentros

se generó una encuesta digital para producir información que dé cuenta de la realidad específica de las integrantes del sector, con más de 4000 respuestas. Durante 2019 se conformaron seis foros federales (uno por cada región del país). En el año 2020 se realizó el Foro Federal Virtual con el objetivo de promover la participación en términos de igualdad, el acceso a los recursos, el reconocimiento y la toma de decisiones. En el marco de la pandemia Covid 19, lanzó la campaña "Unidas, Resilientes y Creativas en la Música" con el objetivo de compartir experiencias de gestión en el marco de la emergencia sanitaria.

Al respecto, vale la pena mencionar las palabras de la informante número 3,

"... Al ir al encuentro con las mujeres en la música que no estaban registradas en el INAMU, el bajo índice de registro de personas mujeres músicas era... nada, y aun sigue siendo bajo. Siempre es el 20, 25 por ciento sobre el resto del universo de hombres. Ahora tenemos un porcentaje que antes no existía de personas que se perciben no binarias. Ese primer encuentro con el sector nos posibilita revisar muchísimas situaciones..."

Es interesante destacar la actividad que realiza el INAMU con la agenda de géneros, ya que nos posibilita entender como un tema que originalmente no estaba planteado en las demandas que constituyeron la Ley, fueron introducidas posteriormente. Resulta claro que la organización social en torno a la cuestión de los derechos de las mujeres generó una serie de demandas a la institución, que tomó el tema y lo hizo parte de su agenda.

Desde esta perspectiva resulta fundamental marcar la diferencia que se da con el proceso disruptivo que impone el avance de las nuevas tecnologías. La serie de demandas que acompaña el sector independiente en este caso es incipiente, está comenzando.

A pesar de que, ambos procesos son de carácter global y llevan décadas de desarrollo, la potencia de las revoluciones feministas llevó el tema a la agenda política con anterioridad. Sin embargo, para el Estado y para el sector público, las revoluciones tecnológicas -y la consecuente regulación, promoción y/o administración que demandan- son desafíos que deben ser tomados en cuenta con la mayor celeridad posible.

El poder de las empresas privadas en relación con los términos y condiciones de accesibilidad a las plataformas de creación y difusión es un tema que, en principio, debe ser objeto de discusión en el debate público. En lo relativo al sector musical independiente, es menester rescatar las palabras del informante N 4:

... “Ahora *Spotify* tiene un modo por el cual puedes hacer que te vean más, pero te pagan menos. Y eso en el sector independiente fue muy discutido acerca de si es *Payola*<sup>54</sup> o no. Y bueno, claramente no deberían pagar menos a los artistas. Pero bueno, son plataformas tecnológicas donde nosotros tenemos que asumir la responsabilidad de todo el poder que les dimos. Hay que hacer autocrítica y pensar cuales son las alternativas para entender el modelo desde donde fue pensado”...

En sintonía, Oscar Oszlack sostiene ... “ A veces, la capacidad reguladora puede verse debilitada por la acción de los propios usuarios, como cuando demuestran lealtad a las grandes empresas de plataformas y se convierten en un serio obstáculo a la acción reguladora del Estado. Según Culpepper y Thelen (2019), un aspecto distintivo de ciertas empresas tecnológicas es su “poder de plataforma”. Son empresas de gran escala económica que deciden cuáles deben ser los términos a través de los cuales un gran número de consumidores acceden a bienes, servicios e información. Estas firmas se benefician de la deferencia recibida de parte de los decisores políticos, pero esta deferencia no deriva primordialmente de una influencia directa a través de actividades de *lobbying* o contribuciones de campaña, ni se funda en la amenaza de retirar sus inversiones. Las compañías con poder de plataforma se benefician, más bien, de la lealtad de sus consumidores, que pueden desplegar una formidable capacidad opositora a regulaciones que amenacen a estas plataformas. Pero así como esta lealtad de los consumidores permite explicar en parte el poder que ejercen estas empresas de plataforma, también arroja luz sobre sus vulnerabilidades, como las que derivan de eventos inesperados (v.g., las revelaciones de *Snowden* o el *affaire Facebook-Cambridge Analytica*) que quiebran la alianza consumidor-plataforma o redefinen las identidades políticas de los consumidores en su rol de ciudadanos”...

---

<sup>54</sup> Se llama *Payola* a la práctica de sobornar a una persona u empresa a cambio de la promoción no oficial de un producto en los medios, como puede ser un fonograma.

Resulta interesante, en tal sentido, la reflexión que los citados autores efectúan respecto al hecho que la economía política no ha considerado como muy relevante el papel de los consumidores en los modelos dominantes del conflicto político. O, cuando los tomaron en cuenta, los incluyeron como votantes que consumen. Será necesario un pensamiento innovador para anticipar los múltiples impactos y efectos secundarios que pueden derivarse de estos procesos. Tal vez se requiere repensar totalmente los enfoques a los que se enfrenta la tarea regulatoria, especialmente imaginando formas de intervención temprana antes que su adopción adquiera gran escala.

Recordemos las principales funciones del INAMU consagradas en la Ley de la Música. Fomento, apoyo, y preservación de la actividad musical en general y la nacional en particular. Fomento a la producción fonográfica y de Videogramas nacionales, a su distribución y su difusión. Tiene la función de propiciar entre los músicos el conocimiento de los alcances de la propiedad intelectual, de las instituciones de gestión colectiva, así como de aquellas instituciones que defienden sus intereses y derechos como trabajadores. Pero además le fueron otorgadas funciones de control. En lo que concierne a la actuación necesaria de un músico nacional en el caso de un recital con proyectos musicales extranjeros, en lo relativo a la difusión de música nacional e independiente en el sistema radiofónico, en el control del cupo femenino en las actividades musicales en vivo.

Aún más significativa resulta la labor del INAMU en el desarrollo de la música independiente, generando herramientas de legitimidad hacia adentro del sector. El sistema federal de organizaciones independientes que son parte de las asambleas que organiza el instituto tiene un alto nivel de representatividad, posee a través del censo nacional de músicos y músicas, cómo ninguna otra asociación pública en el país, las herramientas para diagnosticar las fortalezas y debilidades del sector.

A estos desafíos, instituidos en la creación de la Ley de la Música, como si fueran capas que se agregan una arriba de la otra, se suman aquellas cuestiones que quedaron pendientes en la Ley (condiciones laborales), continuar el fortalecimiento del trabajo realizado, y los retos, que provienen de las revoluciones del presente.

Como pudimos observar, aquellas demandas que derivaron de las perspectivas de género fueron recibidas y problematizadas desde la arena política y pública. Las relativas a las

revoluciones tecnológicas aún necesitan de mayor exploración y desarrollo. Tanto es así que -en el objeto de estudio de este trabajo- se evidencia, a través del análisis y la sistematización recogida a partir de las entrevistas, la posibilidad de poner en crisis la matriz del músico independiente (músico nacional registrado que no posea contrato o condicionamiento alguno que restrinja el ejercicio de su libertad artística y/o que sea autor o intérprete ejerciendo los derechos de comercialización de sus propios fonogramas, teniendo la libertad absoluta para explotar y comercializar su obra).

Solo en quienes dan el debate público está la posibilidad de orientar estos cambios hacia la ampliación de derechos, en sumar actores a favor del desarrollo del sector. Sino será indefectiblemente el mercado quien tome las decisiones según la lógica de sus propios intereses. Dentro del impacto de las políticas que propicia el INAMU para el desarrollo del sector musical independiente, la variable acerca de la disrupción que generan las nuevas tecnologías es aún un tema de incipiente desarrollo. La investigación resultante del presente trabajo nos da cuenta de la posibilidad de un cambio de paradigma tan o más significativo como el que atravesó la industria décadas atrás. El rol del Instituto Nacional de la Música en esa instancia fue significativo pues frente a una cuestión social representó una respuesta por parte del Estado. En este nuevo y complejo contexto el INAMU, como institución, deberá anticipar aquellas cuestiones que aluden a este cambio de paradigma y establecer los puentes que posibiliten un dialogo con sectores de la *praxis* política, con el objetivo de participar en futuras regulaciones atentas a preservar y generar nuevos derechos.

## Bibliografía

**AGUILAR VILLANUEVA, L. F.** (1993). *Problemas públicos y agenda de gobierno*. Estudio Introductorio en L. F. Aguilar Villanueva (editor). Edit. Porrúa, DF. México

**BAIGORRIA, Osvaldo** (2018) *Postales de la Contracultura. Un viaje a la costa Oeste (1974-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caja Negra.

**BYRNE, David** ([2012]2017) *Cómo Funciona la Música*. 2012. Reservoir Books. Traductor: Marc Viaplana. España

**BOBBIO, Norberto** ([1985], 2006). “La gran dicotomía público/privado” y “Estado, poder y gobierno”. En: *Estado, Gobierno y Sociedad para una teoría general de la política* (José F. Fernández Santillán, trad.). México D. F., Fondo de Cultura Económica Editores (Obra original publicada en 1985. *Stato, governo, società. Per una teoria generale della politica*. Turín: Giulio Einaudi editore).

**CASULLO, Nicolás** (2010). Cap. 6 “Juventud y Contracultura” en *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones EUDEBA.

**COSSE, Isabella** (2014): *Mafalda: historia social y política*. -1ª ed.-. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

**ESTÉVEZ, Alejandro M:** *Guía metodológica para la presentación de tesis (maestría o doctorado) Adaptación*. PDF.

**GARCÍA CANCLINI E.** (1987): *Políticas Culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo.

**GEERTZ, Clifford** ([1973]2012) *La descripción densa hacia una teoría interpretativa de la cultura* Edit. Alianza Madrid

**HAN**, Byung-Chul ([2005], 2017). *Sobre el poder* (Alberto Ciria trad.) Buenos, Argentina: Herder Editorial (Obra original publicada en 2005 *Was ist Macht?* Stuttgart Philippe Reclam Jum GmbH & CO.KG

**HAN**, Byung-Chul ([2013], 2017). *En el enjambre* (Raúl Gabás trad.). Buenos Aires, Argentina Herder Editorial (Obra original publicada 2013. *Im Schwarm*. Berlín: MSB Matthes).

**LAHERA PARADA**, Eugenio. (2004) *Política y políticas públicas*. CEPAL. Publicación Naciones Unidas. Santiago de Chile. Recuperado en repositorio digital [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6085/S047600\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6085/S047600_es.pdf)

**LINDBLOM**, C. E. (1991). *El proceso de elaboración de políticas públicas*. Madrid, MAP.

**MANZANO**, Valeria (2010): *Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los años sesenta* en Revista Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales Vol. 5/2010, pp. 363-390. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/41219125>

**MARTÍNEZ NOGUEIRA**, R. (1995). *Análisis de Políticas Públicas*. Buenos Aires, INAP, Buenos Aires, Argentina

**MENY**, I. y **THOENIG** J.C. (1992). *Las políticas públicas*. Edit. Ariel. Barcelona, España.

**MONETA** , J. (2006) *El Jardín de los Senderos que se Encuentran: Políticas Públicas y Diversidad Cultural en el Mercosur* Edic. UNESCO MONTEVIDEO. OFICINA REGIONAL DE CIENCIA PARA AMERICA LATINA Y EL CARIBE. Montevideo. Uruguay

**OSZLAK**, Oscar y **O'DONNELL**, Guillermo ([1976] 1981): *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*. Volumen 4. Grupo de Trabajo Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) Buenos Aires. Repositorio Digital <http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3332>.

**OSZLAK**, Oscar. (1980). *Políticas Públicas y Regímenes Políticos: Reflexiones a partir de algunas experiencias latinoamericanas*. Estudios CEDES, vol. 3, N° 2. Buenos Aires. Repositorio digital: <http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3470>

**OSZLAK**, Oscar (2020). *El Estado en la era Exponencial* - 1<sup>a</sup> ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de la Administración Pública - INAP. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga ISBN 978-987-9483-38-1

**PAZ**, Luis (2018) Compilador. *Fábrica de Música. Ideas, escenas y testimonios de una década de transformaciones*. I Música.2. Gestión Cultural. Estudio Urbano, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

**PÉREZ LIÑAN**, A. (2008) *El Método Comparativo: fundamentos y desarrollos recientes*. Departamento de Ciencia Política Universidad de Pittsburgh , Estados Unidos. Recuperado en [https://dmd.unadmexico.mx/contenidos/DCSA/BLOQUE1/EHM/01/EHTME/recursos/unidad\\_02/descargables/A02U2Lectura11.pdf](https://dmd.unadmexico.mx/contenidos/DCSA/BLOQUE1/EHM/01/EHTME/recursos/unidad_02/descargables/A02U2Lectura11.pdf) Ultima visita 4/10/2021

**TAMAYO SAÉZ**, M. (1997). El Análisis de las Políticas públicas en *La nueva Administración Pública*. R. Bañón y E. Carillo, (compiladores) Madrid: Alianza Universidad.

**TORRE**, J. C. (2016). A partir del Cordobazo. *Estudios Digital*, (4), 15–24. <https://doi.org/10.31050/re.v0i4.14299>

**ZELLER**, N (2007) Compilador: *Políticas públicas: marco conceptual metodológico para el estudio de las políticas públicas*. Buenos Aires, INAP. Recuperado en repositorio digital: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/inap/20171117033554/pdf\\_319.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/inap/20171117033554/pdf_319.pdf).

## Anexo Normativo

### LEGISLACIÓN RELACIONADA A LA ACTIVIDAD MUSICAL

<https://inamu.musica.ar/legislacion>

- Ley número 26801. 2012. Creación del Instituto Nacional de la Música.
- Ley número 17648. Sociedad de Autores y Compositores
- Ley número 27539. Cupo Femenino de Artistas Mujeres en Eventos Musicales
- Ley número 26522. Servicios de Comunicación Audiovisual

### NORMATIVA ORGÁNICA del INAMU

<https://inamu.musica.ar/institucional/normativa-organica>

- Ley Nro. 26.801/2021 (creación del Instituto Nacional de la Música -INAMU)
- Financiamiento del INAMU: Ley 26.522, Artículo 97, inciso G 2% de lo que recauda la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual)
- INAMU Ente Público No Estatal – Ley 26.801, art. 5. Referencia: Tipo de Administración Soc. Estado/otros , según mapa del Estado
- Estatuto del Instituto Nacional de la Música. Decreto 338/2018.
  1. Estructura Organizativa
  2. Reglamento Asamblea Federal
  3. Instructivo de Rendición de Subsidios y/o Ayudas Económicas
  4. Instructivo de Compras y Contrataciones
  5. Instructivo de Viáticos y Gastos de Traslados
  6. Reglamento de los sumarios por infracción a los Artículos 22 y 31 de la Ley 26801

### MANUALES DE FORMACIÓN - INAMU

<https://inamu.musica.ar/manuales-de-formacion>

- Manual de Formación N° 1: Derechos Intelectuales en la Música
- Manual de Formación N° 2: Herramientas de Autogestión

- Manual de Formación N° 4 Prevención de riesgos escénicos – Realizado junto al Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos (SATE).
- Manual Iberoamericano de Derechos Intelectuales en la Música

#### PARLAMENTO EUROPEO

- Reglamento por el que se establecen normas armonizadas en materia de inteligencia artificial (AI, Ley de Inteligencia Artificial) y se modifican determinados actos legislativos de la unión

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:52021PC0206>

## ANEXO ENTREVISTAS

### Desgrabación y Transcripción

Se transcriben a continuación las entrevistas realizadas. La mayoría de ellas sucedieron por decisión de los entrevistados en formato digital (WhatsApp y Zoom).

#### **Informante clave N° 1**

*Partiendo de los cambios que se sucedieron en las dos últimas décadas (crisis económica del 2001 y la irrupción de internet) ¿Cuáles son las características que fueron conformando al sector musical independiente?*

Claramente las herramientas producidas por la evolución de la tecnología permitieron que sean muchos más artistas, no solo en los grandes centros urbanos, sino también en las diferentes localidades de nuestro país, los que puedan acceder a los formatos profesionales. Llevó a un nivel de profesionalización a gran escala ¿Porqué? Porque para editar un disco de manera profesional hay que ir realizando diferentes etapas. Primero la composición, la elección del material, el ensayo, la grabación, la gráfica. Al poco tiempo los músicos autogestivos nos fuimos organizando en diferentes asociaciones. La UMI nace en el 2000 en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano, y también otras asociaciones. El generar convenios que nos permitan mejorar los costos también permitieron que muchos artistas puedan editar su disco en formato profesional y eso ya nos instalaba en otro escenario. No era lo mismo editar un disco en un formato profesional que no hacerlo porque hay una situación de exposición en lo que es un disco que claramente no estaba en lo que era un demo. Ese demo que muchas se daba con excusas como "lo grabe en mi casa". La edición de un disco, siendo consciente que es un disco, le puede gustar o no a la gente pero da un salto en cuanto a exposición. La década del 2000 tuvo una explosión muy grande de solistas y de bandas de todo el país. Algunos con material que ya tenían grabado y otros realizándose en ese momento generan una gran cantidad de producciones. Con el proceso asociativo que permitió acercar a muchos los beneficios producidos por la evolución de la tecnología. Y no solo eso, sino también el conocimiento sobre derechos intelectuales para poder cobrar el derecho de autor y compositor en caso de alguien que componga, el derecho de intérprete y el derecho de

productor fonográfico. Todo músico independiente que saca un disco es productor fonográfico y puede cobrar en CAPIF. Claramente en las últimas dos décadas hay un salto en cantidad pero también en el acceso y en la circulación de la información organizada sobre cómo relacionarse con las entidades de gestión colectiva pero también con la industria. No nos olvidemos que todo artista que saca un disco en formato independiente también está cumpliendo un proceso industrial. Por eso a veces cuando se hacen encuestas no se contempla el fenómeno autogestivo generando el primer gran error, porque son parte de ese proceso industrial. Por otro lado, parte de la evolución de la tecnología en estos tiempos permite la circulación en formato virtual, desplazando en gran parte al formato físico, aunque no todavía totalmente, porque claramente la posibilidad de editar vinilos es una opción muy buena para el sector independiente. Entonces este sector que antes era un espacio de poco acceso, porque era difícil acceder a las herramientas de producción de formato profesional hoy en día es el mayoritario y el gran desafío del sector autogestivo independiente es como hacerse escuchar y cómo hacerse visible entre tanta circulación de material y como distinguirse también y como logramos que nos escuchen.

*¿Cuán significativa es, -en tu opinión- la incidencia del desarrollo de este colectivo (músicos y músicas independientes) en la producción artística musical en nuestro país?*

La construcción y desarrollo de organizaciones de músicos y músicas independientes fue fundamental en tres aspectos. En la circulación de la información organizada con respecto a los derechos intelectuales, que se firma, cuando se firma, que es en realidad lo que se está cediendo y dejando de percibir a la hora firmar un contrato. Las generaciones anteriores fueron víctimas de firma de contratos leoninos y donde no había mucha gente que pueda asesorar desde el lado de las personas músicas hacia nuestros compañeros y compañeras. Esa es una línea muy importante. Porque no existía la información organizada. Y más que nada desde el punto de vista de la defensa de los intereses del artista autogestivo. Siempre estaba la mirada a favor del otro lado. Esa es una de las situaciones. Otra, las organizaciones generaron convenios que permitieron abaratar fuertemente los costos de producción en los contenidos autogestivos. Eso permitió dar un salto también en lo estético. Poder contar con mejores costos permitió tener acceso a mejores estudio de grabación, los contactos con mejores profesionales en cuanto a grabación y masterización, y también en la gráfica, eso es muy importante. Porque permitió desarrollar ideas que después se podían plasmar en formatos originales. El

movimiento autogestivo independiente logró desarrollar proyectos artísticos, muchas veces en la gráfica, pero también al tener la posibilidad y el ejercicio de la libertad artística en los contenidos musicales que estaban hasta por encima de todo lo que podía plantear la industria. (N del E: tradicional) No solo la libertad artística sino las estéticas acompañaban el material grabado profesionalmente. Lo de la gráfica hizo una diferencia muy grande. Y por último la conquista de derechos. Hubiese sido impensable veinte años atrás que se hubiese logrado la ley que crea el Instituto Nacional de la Música, artículos en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que garantizan la difusión de música nacional y la difusión de música independiente. La posibilidad de un órgano de fomento en la Ciudad de Buenos Aires para la música en vivo. El BAMUSICA. La ley de cupo, que permite garantizar como mínimo el treinta por ciento de artistas en festivales de tres o más grupos o solistas, el día nacional de la persona música, el 23 de enero. Todo eso, más la mejora en las condiciones de producción, de difusión, hubiese sido impensado sino nos hubiésemos organizado. Sino hubiésemos sido conscientes que lo primero que podíamos hacer esas personas que nos dedicábamos a la música y que sentíamos que había injusticias en determinadas situaciones, si nosotros no nos podíamos organizar quedaba como muy raro exigirles a otros sectores de la sociedad como las legislaturas o los gobiernos que generen mejores condiciones para un grupo de personas que ni siquiera se puede organizar, que ni siquiera puede acordar entre ellas. Por eso lo primero fue organizarnos, lo segundo fue organizarnos a nivel federal, integrar esa organización en una federación, y desde esa identidad poder llevar las demandas de conquistas de derechos a través de determinadas legislaciones. Lo colectivo permitió eso, primero la toma de conciencia de que nadie se salvaba solo, porque los problemas para acceder a los medios de difusión eran de todos, los problemas para acceder a mejores medio de producción eran de todos, el problema de los costos, el problema de la circulación de música en vivo luego de la tragedia de Cromañón se complicó para todos. No hay soluciones individuales para los problemas colectivos, lo entendimos, nos organizamos y desde ese lugar se fueron generando todas las conquistas. Hay algo que no plantee del punto anterior y es quiénes se organizan y por qué. Es muy importante eso, la identidad. Si un grupo de personas no tiene identidad y a veces el voluntarismo es mas fuerte que la identidad se corre el riesgo de no llegar a ningún lugar. En el caso nuestro, músicos y músicas independientes y autogestivos, no teníamos nada ni en contra de los productores ni contra los managers, ni contra la gente que hace prensa, ni contra los sindicatos ni los técnicos escénicos, ni los ingenieros de audio, absolutamente nada, pero nuestra

organización era y es, en el caso de la UMI, etc., de músicos y músicas. De personas músicas. Ahí es donde radica la identidad, independientes, y autogestivos. Desde ese lugar uno se puede relacionar con todo el mundo. Cuando hay problemas de identidad y se pretende armar un colectivo con diferentes situaciones es ahí donde no se logra avanzar en ninguno de los aspectos y sobre todo en la conquista de derechos.

*¿Qué crees que haría falta en términos de regulación para garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical, tanto para las presentaciones en vivo como para los dividendos resultantes de la publicación de los fonogramas musicales?*

Hay que tener mucho cuidado con las regulaciones, eso no quiere decir que no sean necesarias, porque? Porque en algún punto hay que equilibrar lo que la lógica de mercado tiende a desigualar, como decía Jauretche, igualemos y después larguemos a ver quién es mejor. Pero hay veces que uno tiende a poner afuera situaciones que deberían ser resueltas desde los mismos proyectos artísticos. Nada de por sí va a garantizar algo. Digo en términos del acceso de todas las personas que se dedican a la música, porque claramente hay diferentes compromisos. Diferente talento, diferente tiempo en el que un proyecto artístico puede dar respuesta a ese tiempo o no, pero sí algunas condiciones básicas, que fue lo que se estuvo haciendo en todo este tiempo. Estamos trabajando por ejemplo en que se cumpla el artículo 65 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el treinta por ciento de música argentina y la mitad de música independiente en los medios de comunicación, eso es muy importante, seguir avanzando con la ley que crea el Instituto Nacional de la Música, no con la Ley perdón, con la implementación del crecimiento de lo que es la acción del Instituto dotándolo de más presupuesto. Esas son situaciones existentes. La aplicación de la Ley de Cupo, bueno, varias cosas que están en desarrollo. Lo que hay que hacer es profundizar lo que ya se viene desarrollando. Y comprometerse las nuevas generaciones a que eso costó mucho y hay que llevarlo adelante. En términos de regulación tal vez una sola sea necesaria y es que la Payola sea declarada delito (N del E: Soborno que ofrece una empresa discográfica a una emisora de radio para que otro canal de comunicación para que determinadas canciones se emitan), esto de pagar para sonar en las radios, que sea delito como en otros países del mundo. Porque a veces el oyente escucha algo que cree que es una programación y termina siendo una publicidad encubierta, eso debería estar prohibido, y después avanzar en una Ley de la música parte

dos, que ahí nos estamos organizando para mejorar las condiciones laborales. Y uno pararía con cuestiones de regulación porque primero hay que consolidar lo conquistado para poder pasar a otra cosa. Hay que ser muy cuidadoso con eso, si no se logra profundizar lo conquistado no tiene ningún sentido avanzar en otras áreas, porque va a ser muy difícil que se generen mejores condiciones si no logramos poder cumplir lo que tanto esfuerzo

*¿Hay algo que no te pregunté qué te parece significativo y me quieras comentar?*

Si, un poco sobre cómo se dio el nacimiento. Cuando se reglamentó la vieja Ley 14597 que regulaba la actividad de los músicos, hicimos una convocatoria en el hotel Bauen para unas 600 personas y ahí nos dimos cuenta de que habíamos rebalsado de gente con más de 900 músicos indignados con este decreto. A la semana logramos un encuentro a través de Teresa Parodi, en casa de gobierno. Ingresamos a una sala y de repente apareció Néstor Kirchner. Se acercó, nos saludó uno por uno, y lo primero que hizo fue pedirnos disculpas por lo que había firmado. “Olvídense del decreto, lo voy a derogar. Quiero disculparme por la semana que les hice pasar, porque, el otro día, viendo la entrega de los premios Gardel con Cristina, escuchamos a Andrés Calamaro ponerse en contra de este decreto y todos lo aplaudieron.

### **Informante clave Nro. 2.**

*De qué manera piensa que se adaptaron los cambios que se sucedieron en las últimas décadas en la relación que se establece entre los músicos y los derechos de propiedad intelectual en Argentina?*

El adelanto tecnológico trae lo novedoso y bueno de la herramienta, pero también se lleva puesto algo. Hay que trabajar en ese punto de equilibrio entre el adelanto tecnológico y derechos preexistentes, porque el peligro es enamorarse de la tecnología ciento por ciento. La herramienta Internet en general y en particular a partir de la masificación de dispositivos diversos genera que, por ejemplo, si queremos esta noche mezclamos un tema y lo subimos a las redes y va directo. Y eso en algún punto es un sueño, y más para alguien con una cabeza puesta en la autogestión. Pareciera que no hay ningún intermediario, eso está genial. Uno podría difundir mucho más, tener un alcance mayor.

Pero bueno, Internet ya no es ese lugar de hace algunos años donde no había derechos pero tampoco intermediarios, era todo más salvaje, y por ende más libre. Y ahora lo que tenemos es un montón de intermediarios en el medio. Cuando mezclamos el tema y después lo subimos, hay un montón de gente que está cobrando en el medio y que están generando cosas. El debate es muy grande, el lugar común suele ser, tal plataforma paga mal, cuando en realidad no sabemos de lo que estamos hablando. Para subir tus temas tenés que tener una distribuidora, y esa distribuidora se lleva un pedazo ya de por sí de lo que se va a generar por monetización. Esas distribuidoras además tienen acuerdos diferentes con las plataformas. Y por lo general los músicos no saben esto. Hacen un acuerdo con una persona que les dijo que era una distribuidora pero en realidad esa persona lo único que hace es subirlo a una distribuidora para que aparezca en la plataforma. De repente en la cadena ya hay dos antes de la plataforma que están cobrando. Ahí hay un gran despelote, no solo las plataformas, sino también las distribuidoras. Y encima tenemos que tener en cuenta que en los países tenemos legislaciones diversas. Por ejemplo en Argentina tenemos derechos de autor, de interprete, todo lo que tiene que ver con el derecho romano. En Estados Unidos no. Tenés *copyright*. Y las plataformas pasan por encima de todo eso. Hay ahí un problema que quiero pensar se van a terminar acomodando en esos equilibrios porque sino no van a ser viables las cosas tampoco. Pasó lo mismo cuando se grababan los discos, pensar que antes sí teníamos un bar y queríamos tener música debíamos contratar a los músicos para que estén tocando toda la noche ahí. Cuando empezaron a correr las grabaciones el músico se quedó sin trabajo. Se dio una discusión así y se encontró la comunicación pública. Tenés un bar con música, pagas, y eso va para el intérprete, el productor, el autor, existió ese punto de equilibrio. Acá, supongo, cuando se planteó todo el tema de la piratería se estableció el punto de equilibrio. Habrá que buscar uno nuevo para que el rédito económico de todo lo que generan los músicos no se lo lleven compañías y distribuidoras. Porque en definitiva la gran revolución no es como volver a los años 50.

*¿Cuáles son, en su consideración, los desafíos que se presentan para este sector al momento de desarrollar su proyecto artístico de manera profesional?*

Uno de los primeros cambios que deberían hacerse es el de las entidades que gestionan los derechos. AADI, SADAIC Y CAPIF que tienen algo, algunas de esas plataformas pagan esos derechos, pero que por el momento no estaría siendo lo que parecería justo.

El gran problema es que el tema es mundial. Si, debiera haber una intervención sobre el tema, pero como haces para intervenir en eso. Y tampoco me parece que la intervención tendría que venir en el formato de hacer algo análogo, tener una plataforma alternativa, porque el problema de los modelos de negocios actuales en ese sentido es que concentran. Hacer eso sería más un gesto simbólico que otra cosa. Creo que es una discusión que más con el Estado tiene que ver con las entidades de gestión que tienen que dar esa discusión a nivel mundial

*¿Cuán significativa es, -en su opinión- la incidencia del desarrollo de este colectivo (músicos y músicas independientes) en la producción artística musical en nuestro país?*

Creo que claramente la opción independiente es una opción que triunfó. En varios sentidos, por un lado hasta desde lo discursivo también, vos fijate que vas a encontrarte que lo independiente hasta pasó a ser un valor, incluso cuando hasta no sabemos muy bien de lo que estamos hablando. Nosotros siempre tomamos a la familia Vitale que fueron con la agrupación MIA los antecesores, Donvi (Rubens Donvi Vitale) que fue un poco el fundador de todo eso. El nos decía en su momento "Cuando nosotros éramos independientes éramos los fuera de la industria, los fracasados, y ahora fijate que todos quieren ser independientes". Es la palabra independiente la que de repente pasó a tener mucho valor. Se empiezan a hablar de sellos independientes, movidas independientes, pasó a tener mucha fuerza. La opción funcionó y eso corresponde obviamente a que tiene una porción muy grande de la industria.

Con la caída de los sellos y la reconfiguración que hubo lo que empezó a pasar es que tuvimos que empezar a editar nuestro material porque no había quién hiciera ese trabajo. Y los músicos empezaron a darse cuenta que funcionaba hacerlo por su cuenta. Incluso económicamente podía funcionar más que estando dentro de una compañía. Pero la pregunta de que porcentaje ocupa en el mercado es compleja porque además los datos los tienen ciertos intereses, las cámaras que nuclean ciertos intereses. Y por eso uno se permite dudar de ciertos números. Pero creo que podemos hacer algo muy simple que es preguntarnos en el caso de las bandas y solistas más conocidos de la Argentina si son independientes o no, y te vas a dar cuenta que hay un listado muy grande que son independientes. Por no hablar con todo lo que tiene que ver con menos cantidad de gente o espacios medios, por lo cual creo que la respuesta a eso es que ocupa un lugar recontra

importante. Tan importante que incluso, aunque no lo sea, en lo simbólico hay que acercarse, porque sino, no está tan bien visto. Nosotros por ejemplo, no creemos en la idea del sello independiente, el independiente es el músico. Después lo que puedes encontrarte es lo que nosotros llamamos 'Sellos de Goma', que son paraguas estéticos, por ejemplo LAPTRA, de la movida de La Plata, de El Mató (Él Mató a un Policía Motorizado, banda) pero cada banda es dueña de su material. También nos encontramos con sellos chiquitos, boutique, nacionales, pero si la lógica es que hay alguien que tiene los derechos de esas bandas, ya es un sello. Eso tiene que ver con que muchas palabras las traducimos nosotros, en Estados Unidos no puedes editar como se hace en Argentina por tu cuenta, si o si tenés que tener un sello. Ahí es cuando aparecieron los sellos *Indie* contra las *Majors*. Acá se hacen traducciones y se toman conceptos que no necesariamente acá están.

*¿Cuáles son desde su perspectiva los elementos y herramientas que debe tener en cuenta un proyecto musical independiente al momento de ingresar dentro del mercado de la música?*

Para nosotros, desde UMI, el sector independiente tiene que ver con el músico, la música, que ejerce los derechos de comercialización, que tiene un control sobre su obra, el derecho de comercialización de los fonogramas, lo atamos a la producción. Dentro de esta idea hay un montón de alianzas que se van generando con sectores. Estoy pensando por ejemplo en los medios alternativos, comunitarios, también masivos, la prensa escrita. Todo lo que tiene que ver con gestionar un proyecto, donde aparecen también otros actores, los managers, prensas, pero cuando nosotros pensamos en que es un músico independiente, lo pensamos desde ese lado: el músico ejerciendo el control de su obra, con libertad artística, y el control de la producción de su material. Todo lo que tiene que ver con la industria independiente por ahí es más complicado, hablar de la industria en general porque me parece que después como músicos independientes nos desenvolvemos en un espectro muy amplio que va desde el técnico con el que grabamos el disco, el técnico que opera en la sala, la sala donde tocamos, la distribuidora, la fábrica de discos, el manager, el prensa, los medios, y demás.

Siempre que hablamos de la música independiente hablamos de la música o el músico independiente, lo que nosotros entendemos como independiente es la música que ejerce los derechos de su obra.

Después tenes diferentes escalas, no es lo mismo un músico independiente que está arrancando, o que tiene un nivel de difusión determinado, y que su plantel de laburo es más acotado. Y músicos independientes que viven de esto, o que venden ya otra cantidad de entradas y de discos, y que por ende tienen otro desarrollo. Pero ahí de lo que estamos hablando son de los alcances. Pero siempre con esa mirada en la autogestión

Desde su perspectiva *¿Qué cree que haría falta en términos de regulación para garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical, tanto para las presentaciones en vivo como para los dividendos resultantes de la publicación de los fonogramas musicales?*

Desde la UMI siempre fuimos muy escuelita de la parte de derechos, para nosotros es vital entender cómo funciona el entramado de leyes y los derechos que tenemos y cómo aprender a gestionarlos. Es una instancia primordial para un proyecto autogestivo, independiente, y más en la actualidad aprender a manejar esas herramientas y tener en claro como funcionan, como recaudan, como hacer para poder cobrar esos derechos. Después las entidades lo que tienen es una forma un tanto antigua en algunas cosas. Lo primero que haría es diferencias las entidades. Una cosa es Sadaic, otra AADI CAPIF y otra la DNDA, que no recauda. Es una de las entidades de gestión colectiva. En algunas cuestiones se han ido *aggiornando*. Unas de las críticas que nosotros siempre tenemos es lo poco didácticas que son. Ahora con la pandemia se reconfiguró un poco todo, pero antes dábamos charlas todas las semanas desde UMI. Si vos te querías asociar a nuestra entidad, si o si tenías que venir a una charla donde te explicamos toda la parte esta de derechos. Y lo hicimos así porque originalmente te podías anotar y la gente buscaba algo en particular. En ese momento era la fabricación de discos como ahora es la distribución digital, y después los músicos no venían a la charla de derechos, y nos parecía que tenían que saber eso. Por eso cambiamos el orden, y ante pusimos que para llevarte el convenio primero tenías que asistir a la charla de derechos. Hasta antes de la pandemia, durante 18 años hicimos eso, alrededor de 40 músicos por semana. En un momento en SADAIC, por ejemplo, un montón de músicos nos decían, que habían ido para saber como registrar sus

canciones y les decían ahí que llamen a la UMI que ahí les iban a explicar. El laburo ese lo hacíamos nosotros! Eso es una tensión con las entidades, se ha ido mejorando mucho en base al laburo que hicimos, que hizo el INAMU, Estudio Urbano, y bueno, a partir de eso las entidades también empezaron a mejorar la comunicación. Y si ahora entras en SADAIC, si bien podría estar mucho mejor, es más clara que antes. Pero hay un montón de cuestiones que los independientes tenemos más complicadas, estamos con un conflicto grande con CAPIF. Los independientes cuando vamos a fabricar un disco tenemos que pagar el derecho de autor, entonces pagamos la totalidad de la fabricación y a partir de eso CAPIF pagaba el derecho de productor fonográfico. Hace unos años dejó CAPIF de pagar así porque nos toma igual que a los sellos y tenemos que presentarle factura de ventas, por la venta de los discos y demás, y SADAIC sigue cobrando de la otra forma. Hay una discusión entre las dos entidades, que no lo resuelven tampoco, porque es un sector que claramente no es una prioridad, para ellos. Igual, repito, para nuestro sector no es lo mismo SADAIC y AADI, que CAPIF.

SADAIC y AADI somos nosotros también. SADAIC son los compositores, AADI los intérpretes, y cuando digo que son como propias digo, podemos quejarnos de un montón de cosas, hay cosas que funcionan bárbaro, otras muy mal, pero es un espacio que los músicos ahí tenemos que hacer una autocrítica y preocuparnos por ocupar el lugar. Y CAPIF es otra cosa porque son las compañías, es una cámara empresarial donde no tenemos acceso como productores independientes y ahí otra discusión de fondo.

*Repregunta ¿Podría haber algún tipo de regulación estatal que esta faltando como para que la distribución sea más equitativa, o para normativizar de alguna forma la relación de los músicos y músicas independientes con la cámara o con las asociaciones?*

En SADAIC y AADI no, las discusiones ahí no pasan por porcentajes sino por saber bien que es lo que nos están liquidando, que esa información este bien al alcance, que no sea necesario tener una editorial o un gestor para cobrar en tiempo y forma. Se trata de democratizar el espacio, con generar estructuras que sean más ágiles y que den más respuestas al tiempo actual. Pero no me parece que tenga que venir de otro lado la regulación en esos espacios mas que los músicos y músicas participemos. Porque se puede participar. SADAIC tiene un sistema muy complejo para ir ingresando en las diferentes categorías... pero bueno, hay que asociarse. La ley que tenemos en Argentina de derechos

de autor en realidad es muy buena, es de las mejores que hay en el mundo. Y SADAIC es una institución que en otros países es envidiada. Bueno, todo lo que hay que mejorar que son un montón de cosas, se hace con participación. Hay que ponerle el cuerpo, y el tiempo. Lamentablemente en la música hubo poca participación. Uno piensa en el teatro que tiene una historia de organización, en la música no tuvimos eso. Recién en estos veinte años desde que apareció la UMI empezaron a surgir organizaciones en todo el país. Ahora estamos en un momento muy interesante ya que se están organizando otros sectores dentro de la música, los técnicos escénicos, los ingenieros, las mujeres en el sonido, la cámara de lugares, pero no tenemos esa gimnasia, son cosas que llevan tiempo y se van a ir cambiando. Tiene que venir por ahí.

Con la parte de productores ahí sí tenemos más discusiones, porque los independientes no podemos participar, porque no tenemos voz, cómo es que nunca queda claro que es lo que liquidan, cambian las cosas de forma arbitraria, no dan respuesta. La mirada que tenemos sobre cómo se maneja CAPIF es muy negativa, y ahí sí no tenemos formas de acceso. Y ahí sí podemos pensar en formas alternativas sobre cómo podemos hacer, si ni siquiera reciben una carta. Es una cámara empresarial que defiende intereses sectoriales. El problema es que lo está haciendo en nombre de todos. Están manejando fondos públicos, de la comunicación pública, que tienen que repartirla entre los productores fonográficos entre los que estamos también los independientes, y lo hacen con un ojo solamente en lo sectorial.

*¿Hay algo más que cree que sea significativo que nos quiera comentar y que no le haya preguntado?*

El INAMU vino a dar una respuesta importante para el sector independiente. Fue un esfuerzo grande que se aprobará la ley, pero valió la pena. Vino a dar muchas respuestas que necesitábamos. Le dio una visibilidad muy grande al sector, y que empieza a tener sus líneas de fomento, que se empieza a sentar en diferentes mesas de discusión de la industria. Que ese es un tema también. Eso pasa mucho desde diferentes gobiernos, que no toman al sector independiente como una industria. Se habla como si fuera un hobby, o una artesanía, y cuando hay que hablar de la industria nos juntamos a hablar con los grandes productores, y los empresarios, que ellos son la industria. Por otro lado, si la cultura de un país la va a definir el mercado, estamos fritos. Y desde ese sentido me parece

que es una gran respuesta. Porque también tenemos los independientes un espacio que no tiene que ver con el mercado. Podrán o no muchos de esos proyectos tener el favor del mercado pero no es lo que va a mantener vivo una cultura de un país. Algo re importante que se está empezando a hacer es lo del artículo 65 de la ley de medios, que establece el 30 % de música nacional y la mitad de esa música nacional debe ser de carácter independiente. Esta en vigencia, y no logramos que se cumpla, y ahora el INAMU firmó un convenio con el ENACOM, y se está armando un banco donde todos los músicos están subiendo su material para que las radios descarguen y empiecen a cumplir con ese porcentaje. Eso es súper importante, aparte de que suenen en las radios, porque nosotros cobramos nuestros derechos de intérprete por la pasada de la radio. Y los independientes dónde es qué no sonamos? ¿O dónde menos sonamos? En las grandes radios comerciales. Las grandes radio comerciales que son las que más pasan planillas y demás es a partir de ese artículo 65 que habíamos puesto en el 2009 con la ley de medios. El INAMU está pudiendo dar respuesta a eso también.

Vos fijate que el músico independiente tiene la lógica de ir sumando. Si le preguntas si quiere sacar su disco te va a decir que si, en cassette, vinilo y cd. En las plataformas, quiere sonar en las radios. De alguna manera el independiente mueve la industria. Por más que no sea una estrella famosa. Va al estudio, le pagó al técnico de sonido, al ingeniero, al productor artístico, compré las cuerdas nuevas para la guitarra, alquilé la sala de ensayo. Todos esos gastos son los que mantienen viva también a la industria, y son permanentes. Si le preguntas a los técnicos de que laburan durante todo el año te lo van a decir, de los músicos independientes.

### **Informante clave N° 3**

*Considerando la irrupción de Internet a principios de siglo como medio masivo de distribución y difusión de los proyectos musicales, junto a los cambios que propició el desarrollo tecnológico ¿Cuáles cree que son las características que componen al sector de la industria musical independiente en nuestro país?*

Es difícil para mí definir si existe una industria, la definición que lleva la ley habla de la figura del músico independiente. Alojado en un contexto histórico de 15 años atrás, para mí cobra completamente sentido. Ahora de 15 años para acá creo que ya ni siquiera hace

falta. Más que nada cuando lo comparo con los contextos de los sectores musicales de Latinoamérica. El brasilero, el chileno, el mejicano, y el español también, donde no han tenido nunca la necesidad de definirlo de manera tan fuerte. Tan notable ¿Qué es el músico independiente? ¿Por Qué es músico independiente? Definirlo, y por ende hace parte de una industria musical independiente. Hay mucha contradicción conceptual ¿Sino que sería, dependiente de qué? En todo caso son los modelos del mercado. Por ejemplo un modelo de músico que compone, se sienta con un sello, le muestra las maquetas, y el sello le dice listo, perfecto, vamos para adelante. Te vamos a poner toda la fuerza económica, los contactos, y vamos a ir a los medios y vas a telonear a los mejores durante dos años y te vamos a posicionar porque un poco funciona hace mucho así y sigue funcionando así. Hablemos de que fuera Universal, Warner o Sony. Y le ponen una guita y le hacen firmar y le dicen son 3 discos y nosotros lo bancamos, 4 videos y... el 50 % de SADAIC. Para mi en ese modelo de negocio de mercado para impulsar una carrera musical el artista deja de ser independiente de las propias decisiones y condiciones que se puede generar a sí mismo. Y ese modelo no cambió. Eso es histórico. Cincuenta años atrás era él modelo. Existía esta especie de mecenas que era el sello discográfico que además era el representante, que además era el que hacía el festival, que además era el dueño de la sala, estaba tan concentrado. Y después se fue desagregando porque aparecieron otras figuras en la industria donde una persona no era el dueño de todo, no tenían la pelota para todo. Empezaron a aparecer los que eran dueños solamente de la sala, los que eran solamente programadores de estudio, solamente programadores de música en vivo, de los festivales. Se fue desmenuzando esa figura que se concentraba en uno solo que era un poco el malo de la película. El malo de la película lo digo yo ahora, en este presente, donde sabemos que hay un montonazo de casos de artistas que perdieron sus licencias, que no pudieron grabar nunca más, que no tocaron, que se le frustraron las carreras porque esos magnates se quedaban con todo. Pero hoy, es un poco complicado decir si existe eso. En una discusión que tuvimos con artistas que sí habían firmado en parte de su carrera con Sony, y habían puesto muy bien los puntos, y lo habían hecho casi estratégico, porque querían ese momento un Sony para que sea un trampolín y después seguir solos. Porque ahora también, los sellos no te hacen firmar el 360 *forever*. Y otros que estaban en contra de ese trampolín posible, quedó como en duda eso y se instaló esa duda y esa necesidad de ya no hablar tanto de independiente. ¿Independiente de quién y dependiente de quien? Esa es la pregunta a futuro, y creo que nos espera un tiempo claro y ahora que estamos saliendo de esta situación tan revoltosa y lastimosa que fue la

pandemia para la industria es un buen punto de discusión. Para todos los que somos trabajadores del sector. Y hablo de una cadena de valor ya muy muy grande, muy desarrollada.

*¿De qué manera piensa que se adaptaron los cambios que se sucedieron en las últimas décadas en la relación que se establece entre los músicos y los derechos de propiedad intelectual en Argentina?*

En la línea de tiempo, antes del 2020, es como que se avecinan cambios y todos estábamos trabajando en función de eso que tenían que ver con la producción y el consumo. La producción musical no es que era netamente digital o pensada para el consumo digital o virtual, pero ya venía hace rato funcionando, el contexto argentino es particular, porque tiene una fuerza tremenda de autoabastecimiento y lógicas propias que en relación con la región lo ha posicionado en una tendencia a bancarsela y funcionar de otra manera. Por ejemplo, el negocio de la música en vivo, el más fuerte de todos, responde a una línea de un género musical que es nuestro propio rock, el rock argentino. La Berisso, el Indio, esos eran los eventos más masivos que se lograban. Responden a una lógica de consumo de un estilo musical que en otro país no funciona. No va nadie. A nadie se le ocurre exportarlo. No sale. Ya ese motor que es el más fuerte de todos, imagínate, todos los pibes quieren tener una banda como Los Piojos, siguen detrás de ese sueño, y escribiendo ese rock. Lo traigo al INAMU, lo veo acá en las convocatorias. Hacemos una convocatoria para una feria internacional y **el 80% de lo que se propone en todo el país**<sup>55</sup> responde a esa lógica y no entra en las ferias ni en los mercados porque es inexportable. Y capaz que de las 40 bandas que surgieron con esa lógica por ejemplo en La Plata, hay cinco o seis que van a seguir tocando, que van a tener público, que van a perdurar en el tiempo. Te digo por ejemplo "Don Lunfardo y el Señor Otario", "La Cumparsita" y ni vos que estás en capital sabes quienes son. Y hacen cinco o seis teatros Atenas. Meten por noche en una semana, 6000 mil personas. Nuestra lógica es distinta, y no estamos hablando lo mismo que en México o en Brasil, ellos hace rato vienen hablando del negocio del *streaming*, del consumo ¿Por Qué *Spotify* paga tan poco acá en relación a la región? Porque acá hace poco que hay gente consumiendo así y pagando una suscripción. Nos debe llevar diez años Brasil en esta lógica de que las personas tengan en su teléfono la

---

<sup>55</sup> Identidad federal del rock, cuestión identitaria de los otros capítulos

app instalada. Entonces, ha llegado todo esto mucho más tarde con un letargo que no nos deja trazados pero que corresponde a lógicas muy folclóricas que tenemos de funcionamiento. Mi hijo sabe quién es el Indio Solari y Charly Garcia, pero no sabe quién es Fito Páez ni el flaco Spinetta. Pero entonces, qué pasa con estos cambios paradigmáticos de las nuevas tecnologías en la producción de los supuestos sectores independientes de la música, creo que antes de la pandemia por lo que me demostró el INAMU y por lo que tuvimos que atender a las 24 hs del confinamiento es que no había grandes posibilidades. La posibilidad de tener muy buen desarrollo de proyectos audiovisuales, bueno, un video es lo más fácil dentro de todo porque las bandas pueden llegar en todo caso a eso, pero incorporarlo seriamente a una proyección de desarrollo del proyecto en sí como girar y llevar a un iluminador -mira lo poco que te estoy diciendo- es algo completamente utópico. No hay muchas bandas del independiente en Argentina que puedan girar y llevar a su iluminador, y salí del contexto CABA o Córdoba que sería como la panacea. Con suerte llevan a un sonidista ¿Por ende incorporarían a un VJ? Vayamos a las posibilidades de infraestructura ¿En cuantos lugares dónde giran las bandas independientes hay una pantalla? ¿Cuántos tachos de luz? ¿Cuál es el estado de la iluminaria para que lleven una planta de luces? ¿Cuántos proyectos se venían proponiendo antes del 2020 para editar en formato no físico? Te aseguro que había, y muchos. Porque cuando se empezó a registrar todo acá con lo del banco de música, las primeras consultas eran relacionadas a eso. Bandas que tenían EPs de años anteriores y no los tenían en físico. Y mira que ingenuos nosotros comunicamos de "Subí tus discos" y el mismo sector nos dijo, che, nosotros venimos sacando *singles*, *eps*. La verdad es que hay muchas realidades conviviendo. Creo que la posibilidad de evolucionar un espectáculo de música en vivo que pasa a ser más una invención, los traperos por ejemplo, están utilizando prácticamente todo un recurso visual, ellos entran en un nuevo paradigma, donde no necesitan cortar entradas, donde el principal ingreso es *Youtube* y el consumo por las plataformas de *streaming* y todo lo preparan para eso.

*¿Cuáles son, en su consideración, los desafíos que se presentan para este sector al momento de desarrollar su proyecto artístico de manera profesional?*

Lo primero que hay que tener en claro es que no hay nada más dos figuras, el artista que va por colectora toda su vida, despacito, porque no firma con nadie, porque todo lo hace, compone, entra al estudio, mezcla, masteriza, edita físico o digital, híbrido, es su propio

manager, se produce su propia gira, para mi eso es una ilusión. Es una utopía eso de lo autogestivo. Incluso es súper necesario que ese artista tenga la capacidad, tiene que conocer todo, pero debe tener la capacidad de tener aliados porque no está comprobado que ese sea el modelo. Para nada. Con la experiencia del laburo acá y con la experiencia laburando afuera digo esto. En Brasil, Centroamérica, Europa, me animo a dar una opinión diversa ya que al mismo tiempo estoy viendo muchas realidades, y cuando tengo que definir situaciones en Argentina son muy propias de la idiosincrasia de acá. Es un contexto muy particular. Decir músico independiente en México o en Brasil que son los mercados de música que hay en Latinoamérica, no existe. Nadie se lo plantea, porque es histórico que el artista hizo siempre todo, pero también el artista ha tenido un contexto de circuito, de corredores, de sponsors, que le ha propiciado el desarrollo sin tener que golpearle la puerta a Sony o inmolarse acá con el Estado que a veces te llama y a veces no te llama o que siempre llama a los mismos. O qué por ahí cada cuatro años te refunda la idea de política pública entonces a veces la idea es ayudarte y a veces no. Me refiero nada más a las instituciones de la cultura, y a lo que tiene que ver con el desarrollo económico, los bancos no reconocen a un artista como a un posible benefactor de créditos. En Brasil sacan créditos, en México sacan créditos, acceden a hipotecas. Hace muchos años que esa fuerza de desarrollo de la industria los hace visibles antes otras situaciones que te legitiman como un laburante o como un generador de PBI. Acá es como todo un cuento, ahora ¿El *Major* ocupa todo? No. Para el *major* o las multinacionales lo que tienen es una situación de capturar todo el tiempo masas y en esas masas que cautiva mediante diferentes productos musicales industriales, genera prácticamente la mayor cantidad de caudal económico, pero que son con pocas cosas. En cambio -para mi esta es la gran discusión y se habla mucho en los mercados- como puede ser que hay 200 mercados o ferias internacionales de música donde pasan por año cerca de un millón de proyectos musicales de todos los países del planeta y ahí no está ni Sony ni Universal ni Warner. Entonces me pregunto ¿quiénes son los que más se mueven en realidad? Para mi es esa industria, que se genera, y que traccionan por fuera de la lógica de los tres magnates que manejan el mercado. Que también son los dueños de *The Orchard* (distribuidora) de *Spotify*, de *iTunes Music*, etc. Es como ese grupo que te maneja todo y que termina teniendo la mayor cantidad de recaudación, por ende tiene el poder económico y encima ahora tiene el poder de las plataformas, pero antes eran los principales inversores de los festivales de música en vivo, por ejemplo. El Lollapalooza es de un grupo, y ahí ponen plata estos tres, las plataformas de streaming, y ahí posicionan o reposicionan a sus

artistas, porque básicamente donde tenés plata vos vas a la radio y la pones, en la tele, y definís qué es lo que se va a mover masivamente. Ahora bien, para mi ese no es la macro del mercado, para mi esta abajo, esta en la meseta. Viste como la punta del iceberg, es eso. Pero abajo hay un desarrollo enorme sosteniendo ¿De dónde salen esas figuras? ¿De dónde salen las tendencias? ¿Los artistas posicionándose en diferentes territorios? Sacando Asia, que responde a otras lógicas, pero Europa, Norteamérica y Latinoamérica tienen el mismo funcionamiento, y la base de la industria musical no la sostienen estos tres, porque no les importa.

*¿Cuáles son desde su perspectiva los elementos y herramientas que debe tener en cuenta un proyecto musical independiente al momento de ingresar dentro del mercado de la música?*

Hay una cuestión que tiene que ver con nuestra industria musical, volvamos a esta idea de si es independiente, que todavía esta en un proceso de desarrollo pero me parece que el INAMU logró dar el primer paso y que es muy notable y que tiene que ver con el desarrollo del proyecto musical y el desarrollo de las personas músicas en función de permitirse pensarse en internacionalizarse a nivel mercado. Que es algo nuevo pero que después de este proceso de pandemia empezó a estar en la cuenta de los artistas mucho más que antes. Y no lo ven tan difícil, tan imposible. Y eso es porque el INAMU hace 4 años te viene invitando a que te postules. Que hace el ejercicio de postulación. Y de empezar a tener tu material en ingles, y subtulado. Y empezar a formalizarse con un lenguaje universal, técnico, del mercado musical. Y que recién el año que viene vamos a poder hacer una primera conclusión de lo que pasó en este tiempo donde casi 6000 mil proyectos musicales de todo el país se postularon. Nosotros beneficiamos a 80 de esos proyectos. Por más de que no entiendan lo que está sucediendo, hubo algo que los hizo presentarse, y todos pasaban la postulación, llegaban al final del formulario. Ahí hay una señal de cierta maduración que creo que el Estado subestima. Tenemos 70 mil músicos registrados

*Desde su perspectiva ¿Qué cree que haría falta en términos de regulación para garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical, tanto para las presentaciones en vivo como para los dividendos resultantes de la publicación de los fonogramas musicales?*

No tengo datos, tengo una relación directa con la realidad que son los artistas referenciándose con el INAMU para las consultas. Nosotros en el comité representativo federal tenemos sentados a AADI, CAPIF, SADAIC, las principales entidades que tienen que devolver lo que termina siendo una renta a los artistas. Hace años que les venimos diciendo a los artistas que estos tres patitos hay que tenerlos en regla, empezando por la DNDA, y creo que nadie se lo tomó tan en serio como en el periodo pandémico. Ahora ¿Cómo funcionan? ¿Están a la altura? No me animaría a responder a esa pregunta. Hay un reclamo constante. Hay un reclamo también por el cumplimiento del artículo 97 (nota: en realidad se está refiriendo al artículo 65<sup>56</sup> de la Ley de Medios para la difusión de música nacional en los medios públicos y privados que fue la primera bandera que levantó el INAMU además del IFE que dimos el año pasado. La primera bandera que tuvo una adhesión histórica de organizaciones que hacen al sector pidiendo por la fiscalización. Si la cuota no se cumple y vos no lo fiscalizas, no te enteras. Y si se cumple eso se traduce en el ingreso de un derecho intelectual. Hay un funcionamiento que está bastante ordenado pero después no está claro porque se paga lo que se paga. Pero si que está ordenado que es el de CAPIF, porque estás personas músicas independientes que son dueños de sus fonogramas, ya sea un *single* o un EP, un disco físico o un álbum en digital lo declaran y la producción fonográfica se cobra. Lo que no está claro a la larga es porque cobras lo que cobras. SADAIC cada seis meses, paga. El tema es cuánto y porqué y la generalidad de los independientes dicen que nunca cobran nada. Y que no saben por qué. De repente tienen un vuelco de 3000 mil pesos y estuvieron sonando porque pusieron una prensa y fueron a las radios y los entrevistaron y su música sonó... pero ¿Pagan las radio? ¿Quién fiscaliza?

AADI, CAPIF y SADAIC, cobran a los medios tradicionales, en relación con las plataformas de *Streaming*, no está del todo regulado. Ahí ya no son solo las entidades. Hay una situación compleja en Argentina y es que hay que empezar a ordenar el tema de la recaudación mediante plataformas de *streaming*<sup>57</sup>. Lo que te decía al comienzo, el país que menos le paga *Spotify* por reproducción es el nuestro. Eso para las personas que cobran a través de una agregadora. En cuanto a las entidades, algunas están organizadas

---

<sup>56</sup> Posible comparación con la prohibición de la música en inglés y el ascenso de las figuras del rock nacional

<sup>57</sup> Nuevamente el tema del observatorio de tendencias digitales

en la mesa de *Latin Autor*<sup>58</sup> y hay una normativa vigente donde SADAIC tiene que pagar tanto, porque están con otras sociedades de autor y gestión colectiva, y *LatinAutor* si dialoga con *Google*, *Youtube*, etc.

La pregunta sería ¿qué podría haber hecho el Estado en todo este tiempo, no? No estoy tan segura de hasta que punto le corresponde al Estado, pero si se debiera armar un frente clarísimo de organización, y de regularizar este tipo de cosas. Pasa que no dependería solamente del Estado Argentino. Es supranacional. Igual yo no soy música pero laburé durante muchos años acompañe carreras de dos o tres artistas, en sociedad y durante mucho tiempo, como representante o manager. Durante 11 años trabajé con una artista cubana, que recaudaba mediante SGAE (SADAIC de España), como Cuba no puede recaudar en el mundo tiene un convenio con SGAE, entonces SGAE tiene representación allá. Entonces los artista cubanos están inscriptos en SGAE. Y el Estado Cubano esta presente para que hagan los pagos. Pero este artista del cual yo llevaba la administración con SGAE tenía su foco más fuerte de audiencia en Argentina, y en Brasil. Y tocábamos mucho acá en Argentina. Y cuando terminaba el show lo que hacíamos era pasarle la planilla de temas a SGAE mediante un correo electrónico. A SGAE Cuba, que se lo giraba a SGAE España, y SGAE en España le pedía esa recaudación a quien? A SADAIC. Siempre cobramos en tiempo y forma. Y siempre SGAE nos dijo que SADAIC pagaba muy bien. Entonces yo tengo esa campana. Y después tengo la campana de AGADU (la asociación de gestión colectiva de los derechos de autor y composición en Uruguay) porque trabajé cinco años seguidos con una artista uruguaya que tocaba mucho acá. Y la campana de AGADU era que SADAIC pagaba, y la artista recibía muy bien la plata por los shows en Argentina que le pagaba SADAIC a AGADU. Ahora, no tengo una experiencia de tanto tiempo sostenido para hacer una evaluación clara de haber trabajado con alguien de acá. Pero mi compañera de vida, que es artista independiente, no se queja de SADAIC. De repente va a la televisión, a Telefe, o a canal 7, y cobran muy bien. Y es cada 6 meses. Tiene muchas más situaciones encontradas con AADI que con SADAIC. Las quejas y las críticas que me llegan acá en relación con SADAIC son de personas que todavía no están realmente en una dinámica productiva como para ir a reclamar. Después

---

<sup>58</sup> *LatinAutor*, la Organización Iberoamericana de Derecho de Autor, es un proyecto regional de cooperación entre sociedades de gestión colectiva de obras musicales y dramático musicales iberoamericanas, que comprende la gran mayoría de las sociedades latinoamericanas, además de las de España (SGAE) y Portugal (SPA).

hay cuestiones puntuales que nos llegan como que a un artista no le pagan la reproducción de una de sus canciones en alguna tira de una productora X, y el argumento es que esa productora no paga. Pero bueno, esa es su misión justamente, ir a cobrar. Ahí nosotros los asesoramos, les decimos que dejen una carta por mesa de entrada, a los dos meses otra, y finalmente eso se termina cobrando.

¿Cuál es la incidencia, si es que la hay, de la música nacional en cuanto a su penetración en las redes de *streaming* musical?

Nosotros trabajamos muchísimo, en la línea de fomento internacional que te diría que es bastante inédita en materia sostenida, porque si nos remitimos a la historia de BAFIM, de MICA, viste que cada cuatro años todo va cambiando, los artistas como que se tienen que resetear. Entonces dieron un pase adelante durante dos años pero luego retrocedieron, y yo creo que en esto de sostenerla, y de que si vos te ganaste un fomento internacional que es mucho en materia económica, hoy una banda nos salió un millón de pesos por ejemplo llevarla a la FIMPRO (mercado internacional) de México. Pero tuvo que pasar una semana esa banda, incluso con su manager teniendo un proceso formativo, hablando de análisis de mercado, posicionamiento, generación de audiencias, examen de presentación de proyectos, organizar toda la situación audiovisual, en *streaming*, y ahí te das cuenta que tenes el proyecto musical que postuló, que lo eligió un jurado internacional, y un artista que no tiene ni idea de como ir a venderlo. No sabe cómo llegó a tener esto. Piensan que se inspiraron, compusieron una canción maravillosa, y la pegaron al ángulo con el productor. Acá hay que unir las dos puntas. Porque sino esta persona sigue siendo nada más que un artista generador de un acto creativo pero no es capaz de entrar a un mercado para generar realmente lo que necesitamos, que es desarrollo económico. Primero y principal para que pueda vivir de esto. Porque el modelo del artista que pueda vivir de los derechos intelectuales ya fue. No vivís nada mas que de eso, porque ahora los traperos, una canción la escriben 400 personas detrás. Entonces ya no es más la lógica de la guita que le vuelve por SADAIC, la lógica es la plata que le vuelve por *Streaming*. Creo que si realmente queremos ir detrás de esa capacidad de gestión, todavía tenemos grandes creativos, artistas, que marcan tendencia, zarpados, de todo tipo, no importa el estilo ni el género musical, nos está faltando esa lógica de crear política pública para desarrollarlos como realmente un trabajador. Ningún albañil lo contratas para que te haga la casa y en un mes tiene la casa lista como la fotito que vos le pediste. En el medio tuvo que hacer

de todo, los albañiles saben de todo. Una sola persona puede hacer de todo. Sabe de plomería, de otras cosas. Si vamos a exigirle eso a los músicos, estamos todavía a años luz. El desafío del INAMU es ir más para ese lado. Está bueno machacar con la necesidad de que entiendan lo de los derechos, también es un ingreso económico, pero el sueldo del artista no es ese. Incluso la multiplicidad o la diversificación de la posibilidad de ingresos económicos que hoy tienen en este nuevo paradigma donde el mundo digital está al alcance de la mano, es espectacular. Las sincro, las colaboraciones, las coparticipaciones, todo el mundo editorial, pensar que lo que más hacemos ahora es consumir series en *Netflix, Prime Video, Disney Channel*, y ahí está la música. Y no es la música de Ricky Martin la que está ahí. Ahí hay un foco laboral impresionante. Ni hablar de empezar a ser transversales con las otras industrias. Videojuegos, cine, experimentación sonora, invención, es espectacular. Hay que bajar esa data también, y no que la lógica siga siendo la de vender entradas. Ir a tocar y que les compres el disquito o que lo escuches en *Spotify* y que suban los numeritos. La música en vivo venía siendo el principal ingreso de todos, por eso te decía cuando vino la pandemia que el INAMU hizo esa primera encuesta para ver donde estaba parado el sector, la respondieron siete mil personas sobre setenta mil que es nuestro universo. El principal recurso que tenían era ese ingreso del show del jueves al domingo. En las provincias la peña, la contratación de municipios, vivían de eso, del día a día. Estoy convencida de que esta es una manera de que muchas personas que sueñan con vivir de la música se queden en el camino. Siempre va a ser bastante injusta la repartición económica. Este capitalismo se va a poner cada vez más duro. Pero si nosotros les damos recursos para que aceleren un poco, si. Siento que es el desafío. Al INAMU siento que hay gente que le pide demasiado, y una cuando está adentro se da cuenta que llegamos con la lengua afuera. Pero me parece que el desafío que sigue acá es ese. Es la preparación en cuanto a las herramientas del nuevo paradigma. De las lógicas de la industria musical, llámala independiente si quieres. Que son otras. Distintas. Ya reafirmamos todo, vamos a seguir bombardeando con eso, porque es re importante. Y hay que lograr que se paguen mejor y que se negocien mejores condiciones. Situaciones impositivas. Ni hablar que hay que crear un contexto laboral más acorde porque hoy es como raro. La AFIP no se hasta donde te reconoce, y ni hablar de los derechos laborales de los artistas, que a su vez cuando se regulen los derechos de las personas músicas también se va a regular el entorno de las personas que trabajan con esas personas, es lo principal. Pero ponele que lo puedes acomodar, no es que el Estado va a darle un subsidio mensual para que sobreviva, los artistas deben tener más conocimiento de cuáles son las

lógicas de funcionamiento de esas dinámicas, y las del 2020 para atrás ya están. Esas más o menos las tenemos incorporadas, ahora, son las que siguen. Hay una diversificación de posibilidades para vivir de la música que siento que un gran porcentaje de las personas desconocen esas herramientas. Hay que invitarlos a caminar esas posibilidades, que las agoten. Pero el contexto atrasa mucho. Los espacios no están en condiciones, los gobiernos miran de otra manera a los artistas. Estuve en un evento hace poco donde se decía que la música era un remedio para el alma.... El desafío es que de acá a 5 años que tiene que ver con eso. Brindar herramientas para invitarte a que entres al nuevo paradigma de una industria musical que se está regenerando. Y que no todo es el vivo. Si yo te invito a entender otras lógicas de desarrollo capaz hago que te visibilicen más, Y que los festivales te convoquen más rápido. El mejor ejemplo es ese, les dimos una herramienta tecnológica a los pibitos, y están haciendo *trap*. Pero es en un género, qué pasaría si damos placas de sonido además de notebook, que sale lo mismo que una notebook. Y entre uno que tiene una notebook y otro que tiene una placa se arman un equipo de producción? ¿O porque no damos créditos para comprar placas de sonido? No hagan mas concursos de canción popular! Hay un concurso de otra cosa y de premios dame placas de sonido! Micrófonos. Para sistemas operativos, para el *LIVE* (programa de computación) y empezar a hacer una cooperación colectiva, a nivel mundial. Hay un mundo por descubrir. Hicimos un taller con ART LAB y la gente de MUTEK, dimos 20 becas para hacer un trabajo colectivo con artistas de otros países. De las 20 becas que dimos, 16 concluyeron y están viviendo de eso. Experimentación sonora. Y si el INAMU empieza a atar esos cabos, la rompemos.

*¿Hay algo más que cree que sea significativo que nos quiera comentar y que no le haya preguntado?*

Esta pregunta la voy a contestar desde un desafío presente: la política de género. Nosotros tenemos una política de acción que es la agenda de género desde el 2018 que generó un mejoramiento inmenso de procesos administrativos, internos, de relaciones humanas, y ni hablar de todo lo que pasó afuera. Al ir al encuentro con las mujeres en la música que no estaban registradas en el INAMU, el bajo índice de registro de personas mujeres músicas era... nada, y aun sigue siendo bajo. Siempre es el 20, 25 por ciento sobre el resto del universo de hombres. Ahora tenemos un porcentaje que antes no existía de personas que se perciben no binarias. Ese primer encuentro con el sector nos permitió

revisar muchísimas situaciones. Una que fue muy clara fue darnos cuenta que la música que hacen mujeres la escuchan mujeres. Por ende, nosotros dos vamos a poder estar discutiendo toda la vida porque yo te voy a decir que seguramente mi *playlist* tiene mucha más música de mujeres que la tuya. Y entonces a mí el algoritmo de Spotify me va a ofrecer siempre más música de mujeres que a vos. Tengo *Spotify* desde 2009 porque yo vivía en Noruega y el *Spotify* es sueco. Y me pasaba que al principio cuando lo pude hacer acá, que fue en el 2015, tenía muy poca música cargada, y por eso me daba tan pocas opciones. Pero fue muy rápido el cambio, y en seguida me empezó a recomendar una variedad de artistas. Esta charla la tuvimos un montón en las ferias y los mercados. Los brasileños por ejemplo, que son casi todos hombres, hay muy pocas mujeres en la industria musical brasileña que aparecen en los mercados y ferias internacionales siempre están afirmando que no hay música de mujeres, y es en realidad porque ellos no la escuchan. Nosotros no fuimos a eso, pero las mujeres nos decían eso, la única manera que nosotras sonamos en las radios es si hay alguna compañera en un programa de radio, la única manera que nosotras sonamos en los festivales es si hay una compañera que está programando, todo venía de la mano de las compañeras. Ahora *Spotify* cambió el equipo y tiene mayoría de mujeres, fui al evento, presentaron al nuevo STAFF, ellos están un poco sobreactuado esto del *Gender Equality*, y les comenté que para mí si dejaba de escuchar música de mujeres en un lapso de tiempo, ponele un mes, el algoritmo no me iba a sugerir más música de mujeres, y me dijeron que no. Hicimos un experimento con un celular de un hombre y seleccionamos música de mujeres durante un lapso, dejamos de seleccionar y el algoritmo le sugería música de mujeres. Pero estaría bueno acceder a las bases de la música argentina registrada y fijarse si efectivamente hay una paridad. Yo creo que no, sino por qué están haciendo esas campañas, de igualdad digo. Y la conclusión que sacamos sobre el menor nivel de participación que tienen las músicas en Argentina, ni hablar de las disidencias, es que si no hay una compañera mujer es difícil. La puerta la abre siempre otra mujer.

La ley de cupo por ejemplo, yo no la limité, y es re duro pensar que se resuelva con cupos obligatorios las cuestiones que tienen que ver con la equidad, aunque sabemos que en algunos casos esas herramientas sí funcionaron. Para mí impacta mucho más una política pública de formación y capacitación sostenida que la imposición de un cupo que incluso termina siendo re punitiva porque después tenés que pagar si no lo cumplís. Pero sin embargo es una herramienta más y hay que bancarla. Y además la pidieron las músicas.

Y en ese proyecto de Ley el INAMU se proponía como órgano de reglamentación y fiscalización que es lo que estamos haciendo contra viento y marea, es muy difícil. Pero vos fijate que ese ejercicio, el de fijarse el tema de cupo, es casi imposible, porque mira si los festivales lo hicieran, muchas veces lo que pasa es que prefieren pagar la multa. Lo que les duele en realidad es la denuncia pública. Pero el ejercicio con una Ley, no lo hacen. En cambio si yo te ofrezco además de la Ley, un proyecto de capacitación, invito a los productores, a los programadores, algo como la Ley Micaela. Para mi Micaela es uno de los desafíos más increíbles con perspectiva de género que puede tener una política pública. Llegó a la policía, a las cárceles, a los empleados públicos, hay privados que hacen convenio y participan, ahí es donde empieza a caer la ficha.

#### **Informante Clave Nro. 4**

*Partiendo de la irrupción de Internet a principios de siglo como medio masivo de distribución y difusión de los proyectos musicales, junto a los cambios que propició el desarrollo tecnológico ¿Cuáles cree que son las características que componen al sector musical independiente en nuestro país?*

Arrancó de lo negativo y voy a lo positivo, de base creo que es un sector informal, de economía informal, precarizado, por el contexto de coyuntura creo que no es tan profesional. También es un sector volátil, donde van cambiando mucho los actores que son protagonistas, los proyectos musicales, y pese a eso es un sector que busca renovarse, aunque que le cuesta mucho cierta adaptación tecnológica, pero también creo que la pandemia jugó un rol importante. Porque es un sector que siempre estuvo muy ligado al show en vivo, ya que el principal sustento y dinámica fue el vivo. Con la pandemia esa búsqueda de renovación se intensificó.

*¿De qué manera piensa que se adaptaron los cambios que se sucedieron en las últimas décadas en la relación que se establece entre los músicos y los derechos de propiedad intelectual en Argentina?*

Entiendo que la relación está desfasada, siento que hoy ya deberíamos estar trabajando con derechos mucho más digitales y dinámicos, y siento que recién estamos viendo la punta del iceberg de todo esto. Y particularmente en Argentina lo veo lento porque se le

da mucho valor a SADAIC, que mal que mal hacen bien su trabajo, pero que no se piensan alternativas más tecnológicas. La tecnología puede darnos una transparencia total de cómo se pagan los derechos, y que requiere del planteo de un sistema que más allá de que pague mal o bien, deje las cosas en claro.

*¿Cuáles son, en su consideración, los desafíos que se presentan para este sector al momento de desarrollar su proyecto artístico de manera profesional?*

Identificar su ecosistema, de que son parte, identificar su audiencia, que está ligado a su ecosistema pero no es exactamente igual, y tener en claro cuál es el modelo de negocio. Muchas veces desde la sinceridad, ya que realmente no hay lugar para que todos los artistas que quieran vivir de la música y de tocar en vivo, vivan de eso. O los que quieran vivir de regalías digitales, vivan de regalías digitales. Pero si hay lugar en otro mundo de vertientes que tienen que ver con lo digital. Hay que ponerle cabeza a eso. Vos me contabas al principio el motivo de tu trabajo en relación con las políticas del INAMU, yo creo que es muy acotada la visión que tiene del artista y de su desarrollo. Que subestima las posibilidades y que favorece a un formato de proyecto en el que se fomenta a hacer discos, o a tocar en vivo <sup>59</sup> y es consecuente a las industrias si querés más tradicionales que a un propio sector independiente.

*¿Cuán significativa es, -en su opinión- la incidencia del desarrollo de este colectivo (músicos y músicas independientes) en la producción artística musical en nuestro país? Vos pensás que hay una industria musical independiente?*

100 por ciento, hay que dar una discusión sobre lo que es independiente, mundialmente se da de otra manera que acá no, la Ley de la Música fomenta a la individualidad del músico, cuando nosotros tenemos que hablar de los “ecosistemas del músico independiente”. Porque hay estudios donde mayormente se graba música independiente, hay un montón de personas alrededor del músico independiente. La titularidad del fonograma me parece una cuestión muy arbitraria para marcar que es independiente o no. Hoy existe por ejemplo el formato de licencia previa. Hay un montón de formatos que

---

<sup>59</sup> La relación con las entidades de recaudación, favorece a eso porque esta en sintonía con la legislación; no es menor. pasa que los tiempos cambian, pero si en esta idea de consolidar creo que es lógico lo que hizo Boris

son intermedios. Yo entiendo esa decisión en su momento, en su contexto. Pero creo que estamos en un momento donde la música argentina tiene que discutir que es independiente. Porque justamente estamos en un momento donde el sector independiente tiene que trabajar de manera conjunta. Hay que dar esas discusiones, que para mi, cuando salió la Ley de la Música, el resto del sector ninguneo un poco lo que estaba sucediendo. Se creó un Instituto que genera un montón de cosas positivas pero que todavía le cuesta pensar una lógica diferente. La lógica de un artista no puede ser hoy por hoy la creación de un disco en formato físico.

Desde su perspectiva *¿Qué cree que haría falta en términos de regulación para garantizar una distribución equitativa de los ingresos que se generan a partir de la actividad musical, tanto para las presentaciones en vivo como para los dividendos resultantes de la publicación de los fonogramas musicales?* (Pregunta Nro. 7)

La regulación se tiene que erigir en base a experiencias que sean previamente construidas. Hoy tenemos que trabajar para una industria más transparente. Los actores que la componen se tienen que poner en diálogo para trabajar de manera conjunta. No se trata de regulación, no la veo por ese lado.

Previamente, mencionaste el tema de la pandemia, la cancelación de muchísimos shows en vivo. El desarrollo de la producción fonográfica fue el gran motor en el último año. En este sentido quería preguntarte *¿Cuál es la incidencia, si es que la hay, de la penetración en las redes de streaming de la música nacional independiente?*

Nosotros justo ahora lanzamos un estudio, el de la Asociación de Sellos Independientes. Hoy es muy difícil tener un registro de cuan grande es el Mercado y tener un número exacto del consumo, porque en realidad no está claro ni siquiera que es independiente para lo digital. Entran en juego un montón de factores que hay que ver desde qué lugar se lo mira. Sin duda han crecido un montón de artistas independientes en lo digital, artistas nuevos. Hay artistas independientes en los *tops*, y eso antes no sucedía. Pese a eso muchas veces no sabemos atrás de qué está el artista, pongo como ejemplo el caso de Paulo Londra. Él tuvo un comienzo independiente y después firmó con Warner ¿Qué pasa? A diferencia de veinte años atrás que él hubiera firmado con Warner directamente, él terminó firmando por medio de la empresa que creó. Lo que no quita que hubiera sido

igual que hubiera firmado desde un principio pero también tiene sus particularidades. Por lo que es difícil deslindar qué porcentaje de la música es realmente independiente. Lo real es que hay muchos artistas que tienen desarrollos dentro de lo digital pero siguen las multinacionales teniendo un gran porcentaje del consumo, porque ellas tienen además un porcentaje de las plataformas de *streaming*, son dueñas, en particular de Spotify. El tema tiene varias aristas. No se puede saber exactamente, pero sí que hay artistas independientes dentro de los *charts*, y eso antes no pasaba.

Repregunta: *¿Payola, funcionamiento de los algoritmos, regulación ?*

Regulación por parte de los Estados, no lo veo. Es algo de los privados. Para mí el tema es que esas plataformas no son para todos. Hay gente que no consume ciertos artistas o expresiones. Ahora *Spotify* tiene un modo por el cual puedes hacer que te vean más, pero te pagan menos. Y eso en el sector independiente fue muy discutido acerca de si es Payola o no. Y bueno, claramente no deberían pagar menos a los artistas. Pero bueno, son plataformas tecnológicas donde nosotros tenemos que asumir la responsabilidad de todo el poder que les dimos. Hay que hacer autocrítica y pensar cuáles son las alternativas para entender el modelo desde donde fue pensado.

*¿Hay algo más que cree que sea significativo que nos quiera comentar y que no le haya preguntado? (esta pregunta es conducente a una respuesta más particular , ya desde su rol en el sector)*

Sí, el hecho de que estemos dando esta discusión, viendo si aparecemos en las *playlists*, si estamos en los tops, siempre estamos mirando lo independiente desde abajo, desde una cuestión de visibilidad. Y que hay muchas cosas nuevas en el mundo de lo digital, el *blockchain* por ejemplo. Y a nivel ideológico, más allá de lo tecnológico. Nos tenemos que poner a pensar qué modelos son atractivos para nuestra audiencia. Sino siempre estamos reclamando lo que no se nos da. Te soy sincero, yo no voy a esperar nada de una plataforma que pertenece a una serie de oligopolios. Tengo que buscar maneras alternativas. Sino vamos reemplazando héroes y antihéroes. Donde antes podía ser una disquería y ahora puede ser una plataforma de *streaming* o una radio y ahora una plataforma. O donde no sonamos. Y yo realmente creo que si hay más lugar para el independiente que antes. Y que el independiente además tiene la libertad de innovar. Y

que eso hay que tomárselo en serio. Tomar las herramientas y pensar nuevos formatos, nuevos modelos. Porque sino, repito, estamos pensando en una industria que ya está colapsada. La industria del *streaming* se volvió totalmente consecuenta a las multinacionales.

En síntesis, hoy hay que probar. Los desafíos son la realidad aumentada, el blockchain, la interacción con videojuegos. Todo estas herramientas requieren investigación, y no son para todos los proyectos del sector.

