

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**LA EDUCACIÓN SUPERIOR Y EL CAMPO LABORAL
DE LA MÚSICA EN BOGOTÁ:
LA CONDICIÓN DE MERCADOS Y LA FORMACIÓN DE MÚSICOS
PROFESIONALES EN EL SIGLO XXI**

Andrés Felipe Niño Sanabria

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Educación

Bogotá, Colombia

2023

**LA EDUCACIÓN SUPERIOR Y EL CAMPO LABORAL
DE LA MÚSICA EN BOGOTÁ:
LA CONDICIÓN DE MERCADOS Y LA FORMACIÓN DE MÚSICOS
PROFESIONALES EN EL SIGLO XXI**

Andrés Felipe Niño Sanabria

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Maestro en Educación

Director:

Jeffer Chaparro Mendivelso PhD.

Línea de Investigación:

Ciencias Sociales y Educación

Grupo de investigación:

Territorios, Aprendizajes y Ciberespacios (TAC)

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Educación

Bogotá, Colombia

2023

*A todos nosotros los artistas,
que recreamos el mundo para fundar nuevas utopías.*

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores. Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido. He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto). Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Nombre: Andrés Felipe Niño Sanabria

Fecha: 14/06/2022

Agradecimientos

A la Gloria del G.:A.:D.:U que me permite navegar en los flujos continuos de la luz, de la mano de mi familia, amigos y maestros. Agradezco a mi madre por siempre apoyarme y brindarme su amor, por ser esa fuerte voz de aliento y por tener toda su disposición para ayudarme a alcanzar mis sueños y metas.

También agradezco a la Dra. Luz Dalila Rivas Caicedo, por su amable mentoría, puesto que ha sido fundamental para emprender este rumbo de la investigación en mi vida. Así mismo, al Dr. Jeffer Chaparro Mendivelso y a todo el programa de Maestría en Educación de la Universidad Nacional de Colombia, por su apoyo invaluable, el carisma, la atención y el respaldo durante el proceso formativo. Definitivamente nada de lo que se presenta en esta investigación habría sido posible sin toda la ayuda de Carolina Ramírez, secretaria del programa, y de Jesús Enrique Rodríguez Pérez, su coordinador.

Por último, agradezco el apoyo de los programas de pregrado en música en Bogotá y a sus coordinadores y profesores, quienes facilitaron el acceso para recabar información urgente para el país, con miras a un mañana mejor. También agradezco la disposición de los cerca de 200 participantes en el proceso de encuestas y mesas de trabajo, entre estudiantes, docentes, egresados y directivos. Al final de todo, es nuestra voz la que se ve reflejada en estas letras: la de los músicos.

Resumen

La educación superior y el campo laboral de la música en Bogotá: La condición de mercados y la formación de músicos profesionales en el siglo XXI

La investigación se centró en analizar el estado de la educación superior en música (ESM) en la ciudad de Bogotá y su relación con la articulación del músico profesional con el campo laboral y la condición de mercados en una razón gubernamental neoliberal. Se hizo foco en 5 fases que buscaron identificar las percepciones de un grupo heterogéneo desde la aplicación de encuestas vía internet a 153 estudiantes de la ESM, como también en las conversaciones gestadas en mesas de trabajo con un anillo focal de 33 involucrados en la economía de la música en Bogotá, desde docentes, estudiantes, egresados, gestores, agentes y mediadores de las industrias culturales y creativas, de manera sincrónica *online*, debido a la pandemia del SARS-CoV2.

Se recurrió a herramientas tecnológicas como *NVivo* y *STATA* para la segmentación, categorización y organización de los datos, lo que permitió cruzar la información en el análisis crítico de lo emergente. Lo más importante que se reafirma en la investigación, es que la razón gubernamental neoliberal, en su sentido más amplio, no es ajena al enmarañamiento de los campos de acción profesional, ni mucho menos a la forma en la que la educación superior se articula con la sociedad del siglo XXI, movida en una condición de mercados, en una cultura digital y, para el caso del músico en la ciudad, en una multiactividad y precarización laboral.

Palabras clave:

Educación superior en música, economía de la música, campo laboral de la música, neoliberalismo, precarización, multiactividad, renovación curricular.

Abstract

Higher education and the labor field of music in Bogotá: The condition of markets and the training of professional musicians in the 21st century

This research focuses on the analysis of the music higher education (MHE) state in Bogotá, and the relationship between the articulation of the professional musician with the laboral field and the market condition in a governmental neoliberal reason. With it, the research focused on five phases that sought to identify the insights of a heterogeneous group from the online survey application to 153 students of the MHE, as the conversations that took place in workshops with a focus group of 33 involved in the music economics in Bogotá, being the main actors the students, graduates, teachers, managers, agents and mediators of the cultural and creative industries, synchronously online, due to the SARS-CoV2 pandemic.

Technological tools such as *NVivo* and *STATA* were used for data segmentation, categorization and organization, which allowed crossing the information in the critical analysis of the emerging. The most relevant that the research claim, is that the governmental neoliberal reason, in its broadest sense, isn't stranger to the entanglement of the professional action fields, much less in the way that the MHE articulates with the 21st century society, moved in a market condition, in a digital culture and, for the case of the musician in the city, in a multiactivity state and the labor precariousness.

Keywords: Music higher education, music economics, music labor field, neoliberalism, precariousness, multi activity, curricular renovation.

Índice

Tabla de contenido

Resumen.....	7
Presentación.....	14
1 Introducción y puntos de partida de la pesquisa	18
1.1 Planteamiento del problema	18
1.2 Objetivos	19
1.2.1 Objetivo general	19
1.2.2 Objetivos específicos.....	19
1.3 Algunas preguntas orientadoras	20
1.4 Algo del contexto espacial y temporal.....	20
1.5 Justificación.....	21
1.6 Utilidad.....	21
1.7 Variables	22
1.8 Limitaciones de la investigación.....	23
1.9 Método	23
1.9.1 Enfoque	23
1.9.2 Metodología	24
1.9.3 Diseño metodológico	24
2 Tensiones entre la formación profesional en música y su campo laboral A modo de antecedentes	25
2.1 ¿Cuál es el marco de la Educación Superior en Música (ESM) actualmente?.....	25
2.2 Globalización y mercados: De cara al ejercicio profesional	39
2.3 La música en las economías culturales y creativas (ECC).....	42
2.4 Bogotá en la economía cultural y creativa.....	51

3	Formación de músicos bajo el yugo neoliberal	58
3.1	El poder de la razón gubernamental neoliberal: El hombre-empresa	58
3.2	Un nuevo horizonte en la Educación Superior Musical	66
3.2.1	La educación del artista: Animal laborans y homo faber	66
3.2.2	Necesidades de reconocimiento en la educación superior en música	72
3.3	Hacia una carrera sostenible en la música.....	75
3.3.1	Sobre las necesidades de emprendimiento en los músicos	76
3.3.2	Sobre las necesidades de migración y movilidad en los músicos	80
3.3.3	Sobre las necesidades de digitalización en los músicos.....	82
3.3.4	Sobre las necesidades de reducir la brecha de género en la movilidad profesional de la música	89
3.3.5	Sobre las necesidades de bienestar físico y mental en los músicos	93
3.3.6	El campo laboral de los músicos: Pobreza e informalidad	99
4	¡Ahora sí!: Los datos que emergen en la ESM de Bogotá.....	104
4.1	Percepciones de los estudiantes de la ESM: Resultados de una encuesta saturada. ..	104
4.1.1	Organización.....	104
4.1.2	Los participantes de la encuesta saturada	108
4.1.3	Percepciones de los estudiantes en la encuesta	111
4.2	Percepciones del campo musical en Bogotá: Resultados del anillo focal.....	123
4.2.1	Organización.....	123
4.2.2	Reportes por cada eje y según cada grupo focal	128
4.2.3	Elementos emergentes según los reportes del anillo focal.....	142
5	Análisis de elementos emergentes	149
5.1	Sobre el estado de precarización de la profesión en la ciudad de Bogotá	149

5.2	Formación de intérpretes, desconfianza y saturación de necesidades en la ESM: Un llamado a la renovación curricular.....	152
5.2.1	Sobre el estado de maduración de la ESM.....	152
5.2.2	Multiactividad y multidimensionalidad frente a la precarización de la profesión.	155
5.2.3	Transformación digital en la música como campo: ¿Qué decir del imperativo del siglo XXI?	158
6	Conclusiones, recomendaciones y futuras investigaciones.....	160
6.1	Conclusiones	160
6.2	Recomendaciones	161
6.3	Futuras investigaciones.....	163
	Bibliografía	166

Índice de imágenes

<i>Ilustración 1. Porcentaje de participación en la encuesta saturada a los estudiantes de la ESM en Bogotá, según institución.</i>	105
<i>Ilustración 2. Concentración promedio ponderada semestral de la ESM en Bogotá.</i>	105
<i>Ilustración 3. Porcentaje de participación en la encuesta según semestre de estudios de los estudiantes de la ESM en Bogotá.</i>	106
<i>Ilustración 4. Relación promedio admitidos y matriculados en primer semestre según el promedio ponderado desde el año 2000 al año 2020</i>	107
<i>Ilustración 5. Promedio de egresados semestrales de la ESM según el promedio ponderado desde el año 2000 hasta el 2020.</i>	107
<i>Ilustración 6.. Edad de los participantes de la encuesta a estudiantes de la ESM en Bogotá.</i>	108
<i>Ilustración 7. Departamento de procedencia de los estudiantes participantes de la encuesta sobre la ESM en Bogotá.</i>	109
<i>Ilustración 8. Recuento de participación por instrumento musical principal de formación en la ESM en Bogotá.</i>	110
<i>Ilustración 9. Áreas de orientación profesional de los estudiantes participantes de la encuesta sobre la ESM en Bogotá.</i>	113
<i>Ilustración 10. Nivel de experiencia de los estudiantes encuestados en el área de orientación laboral.</i>	114
<i>Ilustración 11. Aspiración salarial mensual promedio de los estudiantes de la ESM entrevistados.</i>	114
<i>Ilustración 12. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al acercamiento a las cadenas de producción de la música en las ICC.</i>	116
<i>Ilustración 13. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá.. Respecto al acercamiento a las cadenas de distribución de la música en las ICC.</i>	116
<i>Ilustración 14. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto a la comprensión de las cadenas de consumo de la música en las ICC.</i>	117
<i>Ilustración 15. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al acercamiento a los músicos de tradición oral y ancestral de los territorios de Colombia.</i>	118
<i>Ilustración 16. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades en el marco de la tecnología y las herramientas digitales de la música.</i>	119
<i>Ilustración 17. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades en la preproducción, producción, postproducción y promoción de la música.</i>	119

<i>Ilustración 18. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto a la posibilidad de establecer redes colaborativas con otras áreas artísticas.</i>	120
<i>Ilustración 19.. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades de emprendimiento dentro de la música.</i>	121
<i>Ilustración 20. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades de negociación dentro de las ICC.</i>	121
<i>Ilustración 21. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades para analizar riesgos financieros y sociales de cara al ejercicio laboral de la música.</i>	122
<i>Ilustración 22. Filiaciones de los participantes del anillo focal.</i>	123
<i>Ilustración 23. Distribución del anillo focal según roles de los participantes.</i>	124
<i>Ilustración 24.. Participantes de la mesa de estudiantes de la ESM en Bogotá.</i>	125
<i>Ilustración 25. Docentes participantes de la mesa de docentes de la ESM en Bogotá.</i>	126
<i>Ilustración 26. Participantes de la mesa de los agentes, mediadores y gestores de las ICC en Bogotá.</i>	126
<i>Ilustración 27. Participantes de la mesa de músicos egresados/profesionales en Bogotá.</i>	127
<i>Ilustración 28. Edad de los participantes del anillo focal.</i>	127
<i>Ilustración 29. Mapeo de la categorización de los datos emergentes en el anillo focal, desde los nodos en NVivo.</i>	144
<i>Ilustración 30. Mapeo de los datos emergentes en el anillo focal, en términos de la profesión, la digitalidad y la condición de mercados desde los nodos en NVivo.</i>	146
<i>Ilustración 31. Mapeo de los datos emergentes en el anillo focal, en términos del ejercicio profesional desde los nodos en NVivo.</i>	147

Índice de anexos

<i>Anexo A. Participantes del anillo focal.....</i>	<i>184</i>
<i>Anexo B. Muestra de transcripciones de grupos focales.</i>	<i>190</i>
<i>Anexo C. Nivel de participación en el anillo focal.....</i>	<i>235</i>
<i>Anexo D. Código QR acceso a microdatos de la investigación.....</i>	<i>242</i>

Presentación

Como músico profesional, he vivido diferentes aristas de la profesión que me han hecho preguntar sobre aquellos elementos que son necesarios para potenciar mi práctica profesional. He grabado música propia, de otros, de culto, también he ofrecido cursos a niños, jóvenes universitarios, periodistas, abogados de gran trayectoria, he dirigido proyectos artísticos, educativos, comunitarios, me he alineado con otras iniciativas de otras mentes, he viajado por Colombia para reconocermé culturalmente, he realizado aproximaciones investigativas al universo sonoro del territorio en términos sociopolíticos, entre otras cosas que no son más que réplicas de experiencias conocidas y compartidas entre todo el ecosistema musical. Inicié en el 2011 mi camino en una de las escuelas más importantes de formación musical de la ciudad de Bogotá: la Escuela Fernando Sor, donde pude fortalecer mis habilidades como intérprete de guitarra eléctrica y compositor. Allí pude entrar en contacto con músicos de alto nivel en el país y del mundo entero a partir de clases magistrales y encuentros uno a uno. Estando allí, se gestó un convenio de profesionalización con la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), que me llevó a finalizar mi experiencia formativa en el 2017, articulando mis conocimientos con la docencia y la investigación.

Mientras finalizaba este proceso, estuve girando con la agrupación colombiana *Mad Tree*¹, siendo guitarrista en la promoción de dos álbumes: *Centésimo Humano* (2016) y *Éter* (2019), banda que en el 2017 fue catalogada por algunos medios nacionales de Colombia como “*el nuevo tesoro del rock nacional*”². Participamos de los diversos escenarios de la ciudad, el país y centro-américa. A pesar de saber que el material estético que desplegábamos era de alto valor simbólico para la comunidad nacional y que venía siendo valorado positivamente internacionalmente por su contenido, nada de esto se veía reflejado en los niveles de movilización socioeconómica de los integrantes, un asunto que al finalizar la UPN era replicado en el ecosistema de música independiente de la ciudad de Bogotá y, de hecho, de distintas ciudades del país e incluso a nivel internacional. En diversas experiencias, fue notorio evidenciar cómo los músicos éramos tratados como obra de mano barata, como el medio para el enriquecimiento de otras personas diferentes a nosotros, con otros perfiles y necesidades. También se evidenciaban condiciones

¹ Liderada por Sebastián Izáciga, vocalista, compositor, productor y guitarrista, y Nicolás Gutiérrez, baterista coproductor.

² Radionica, 2017. Disponible en: <https://www.radionica.rocks/musica/musica-colombiana/mad-tree-el-nuevo-tesoro-del-rock-colombiano-en-radionica-2>

que no eran consonantes con los sentires y valoraciones que se daban: nos pagaban con cervezas, empanadas, noches de hotel, transportes, entre otras que evitaban los pagos monetarios.

Mientras todo esto sucedía, las inquietudes se fueron acumulando, hasta el punto de ser el tema de conversación predilecto por los miembros de la comunidad. Se mostraban sentires generalizados en los *backstages*, también en los ensayos, en los encuentros casuales en los que se compartía una cerveza o una conversación esporádica y de rapidez. Esto llevó a un punto de ebullición en mí, como profesional de la música y como investigador inquieto, que me llevó a indagar a profundidad aquellas reflexiones que se retrataban en investigaciones internacionales, evidenciando así un vacío en la caracterización del problema, que tenía que ver con cómo los conocimientos y la información que circula a nivel de educación se veían reflejados en solo una parte de todo lo que hacíamos.

Es así como en el año 2020, decido ingresar a realizar mis estudios de formación pos gradual de maestría en educación en la Universidad Nacional de Colombia, con la intención de escudriñar cómo la educación se articula con el campo laboral del músico profesional. Lo situé en Bogotá, por la experiencia que he tenido como intérprete, lo que me llevó a redactar este trabajo investigativo que ha reunido a tantos colegas, aliados profesionales y maestros de mi formación, para poder construir algún tipo de puerta que permita abrir camino frente a este respecto para futuras indagaciones. Este texto es una parte fundamental de mi vida, porque en él se decanta el malestar de una generación de músicos que se ha encontrado con un mundo globalizado de manera diferencial, digitalizado fragmentariamente y propuesto en una economía de conocimientos en el marco del neoliberalismo, luego de formarse desde prácticas curriculares anteriores al siglo XXI.

Ha sido un trabajo que requirió muchas voces, muchos elementos conceptuales, bibliográficos y autobiográficos, que creo que sientan un precedente a la hora de pensar la educación superior en música en el país, tomando como punto de partida las condiciones geopolíticas en las que se sumerge el músico que lleva un buen tiempo afuera, en el ruedo, en las tarimas, los estudios de grabación y la docencia. Es un texto que espero puedan disfrutar los lectores y sea potente a la hora de generar acotaciones sobre un campo en transformación.

En este trabajo encontrarán una introducción que delimita el marco de la investigación, para luego pasar a unos antecedentes que viajan por Australia, Estados Unidos, Francia, Malasia, España, Colombia y México, tratando de evidenciar parte del conocimiento que se ha construido alrededor de esta

transformación educativa y económica que toca sensiblemente al músico. Un viaje que permitió sentar algunas consideraciones teóricas en su tercer capítulo, donde se manifiestan las condiciones que rodean la práctica profesional y las nuevas necesidades en términos de formación. Una vez realizado esto, se muestran los datos que se manejaron en la investigación a partir de encuestas y el trabajo con grupos focales, para dar paso a algunos elementos emergentes importantes en la consideración de esta articulación entre educación y campo laboral, para finalizar con un análisis y cerrar con unas conclusiones y recomendaciones para quienes se acercan a este contenido.

1 Introducción y puntos de partida de la pesquisa

1.1 Planteamiento del problema

Existe la percepción general en cuanto a que hay tensiones en los músicos egresados de la educación superior en Bogotá, que cuesta reconocer, al relacionar la forma en la que se ha cultivado su musicalidad como artistas, los años de dedicación a un objeto de extensión sonora de la propia subjetividad, con las debilidades en las estrategias promocionales y de negociación una vez insertos en el mercado laboral de la música. Elementos que se ven manifestados en los vacíos a nivel de mercadeo de productos o servicios musicales, en el desconocimiento para la estructuración de eventos masivos, la gestión de presupuestos y el establecimiento de relaciones con los agentes del mercado. Tensiones que tienen mucho de fondo, al pensar en la falta de financiación pública y privada que se oculta al agitar banderas políticas de lo que se ha llamado desde el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) la “Economía Naranja”. Por lo demás, la inequidad en el acceso a información de valor que permita fortalecer y optimizar la estrategia de los proyectos independientes que son, a final, emprendimientos de los mismos músicos, evidencian que la asimetría más profunda, puede ser aquella que se oculta en el acceso al conocimiento y la ejecución en la vida laboral.

Si la educación superior en música es la responsable de formar a aquellos que han decidido orientar su vida en el campo profesional, hay elementos que circulan en el aire en términos de tecnologías que no ha querido observar con detenimiento y que hoy podrían verse como una posibilidad para desescalar grandes problemáticas de la distribución de los ingresos, como también de las formas en las que las sociedades se relacionan con el arte. Así, estos son finalmente los factores que se han convertido en los principales obstáculos que afectan de manera aguda el desarrollo profesional de los músicos en Bogotá.

Aún en una era donde el modo económico dominante es el neoliberalismo global, muchas actividades presentan una tenue relación con los mercados que, imponentes a la hora de gestionar la vida de las personas, hoy dominan las formas en las que la especie humana navega su trasegar vital. A pesar de que los fines de la educación superior no pretendan la transmisión de conocimientos, sino terminar de educar al sujeto para tener agencia en la sociedad por medio de la investigación, la educación y la movilización del conocimiento, está transformándose con el transcurrir del siglo XXI, presentando un giro

en el que el neoliberalismo, como elemento de poder, se ha incrustado en la formación de tercer nivel como un medio de generación del capital económico a través de la formación de profesionales que, se supone, movilizan el desarrollo económico y social global, siendo ellos un capital humano. Hoy los datos recientes que evidencia el Censo de música en vivo de Bogotá (Alcaldía Mayor de Bogotá y UNESCO, 2019), muestran que en la ciudad el 83% de los músicos profesionales son intérpretes, de los cuales el 48% afirma trabajar auto gestionados y auto representados, en un escenario altamente mercantilizado como el de las industrias culturales y creativas.

Sin embargo, hay preocupación por la falta de escenarios adecuados para tocar en los establecimientos, así como la falta de espacios para la música en vivo en la ciudad con condiciones laborales equitativas, sumado a la carencia de requisitos técnicos mínimos en estos espacios. Elementos que, por supuesto, muestran una cara de un posible escenario de precarización laboral, pero que no son un punto definitivo para el escalamiento profesional de aquellos que han dedicado sus sueños y esperanzas a una vida en el campo profesional de la música.

1.2 Objetivos

1.2.1 *Objetivo general*

Analizar el estado de la educación superior en música en Bogotá y su relación con la articulación del músico profesional con el campo laboral y la condición de mercados en una razón gubernamental neoliberal.

1.2.2 *Objetivos específicos*

- Delimitar el campo laboral del músico profesional en la ciudad de Bogotá.
- Evidenciar las limitaciones y los aciertos de la ESM en Bogotá, en cuanto a la formación de profesionales y su articulación con el campo laboral de la música en el siglo XXI.
- Relacionar las percepciones de los estudiantes, egresados y docentes de la ESM, junto a la de los agentes, mediadores y promotores de las industrias culturales y creativas en Bogotá.
- Reflexionar el papel de la educación superior en música para el siglo XXI en Bogotá.

1.3 Algunas preguntas orientadoras

- ¿Cómo se relacionan los currículos de la educación superior en música en Bogotá, con las realidades del campo laboral, las experiencias de sus estudiantes y egresados, junto a la condición de mercados en una razón neoliberal gubernamental?
- ¿Cómo se piensa la Educación Superior en Música (ESM) a nivel institucional en la Bogotá del siglo XXI?
- ¿Qué tan preparados están los profesionales egresados para el escenario digital y tecnológico en el que los músicos se sumergen en el siglo XXI?
- ¿Cuáles son los deseos y necesidades de los músicos en formación? ¿Cuáles son los de los profesionales egresados de la ESM en Bogotá?
- ¿Qué vacíos y desarticulaciones conceptuales, teóricas, prácticas o emancipadoras encuentran los profesionales egresados en música en su tránsito por la educación superior?
- ¿Cuál es la comprensión del currículo en la ESM en Bogotá? ¿Cómo lo relacionan con las realidades del siglo XXI?

1.4 Algo del contexto espacial y temporal

El marco espacial de la investigación está definido por las entidades de Educación superior que ofrecen los 12 programas de formación superior en música en Bogotá. Estos contextos de indagación son pertinentes para evidenciar la polifonía dada en la ESM, desde los profesores, estudiantes y egresados, junto a los agentes, mediadores y gestores de las industrias culturales y creativas, con respecto a la formación de músicos profesionales con capacidad de inserción asertiva en el campo laboral de la música del siglo XXI, pues son los implicados directamente en la configuración del campo laboral del músico.

La ejecución de la investigación se trazó temporalmente para el periodo comprendido entre el año 2020 y el segundo semestre del año 2021, agudizando la mirada en los procesos dados en la última década (2010 - 2020) con respecto a la articulación de la ESM con el campo laboral profesional. Los límites de la ejecución fueron condicionados por el escenario de la pandemia mundial del SARS-CoV2, puesto que no hubo acceso a trabajo de campo en las instituciones y los datos fueron así levantados vía internet, a través de encuentros sincrónicos, formularios y revisión documental.

1.5 Justificación

Identificar y analizar el estado de la educación superior en música³ en Bogotá a 2021, con respecto a la formación para el campo laboral del siglo XXI, tiene la finalidad de aportar en la discusión sobre alternativas que mejoren las posibilidades educativas a nivel superior en música para el presente siglo - que entra en una etapa de juventud- en Bogotá. Este proyecto de investigación es una oportunidad para aportar en el abastecimiento bibliográfico, problemática que tiene que ver con los pocos textos que relatan los desafíos de la educación musical superior en Colombia, además de poder aportar en la discusión sobre los supuestos ideológicos que la configuran y sobre la multidimensionalidad del músico, en relación con una formación para una realidad social construida históricamente con campos como el laboral, que es al que se pretende abordar en el desarrollo del presente proyecto, pues –con lo discutido anteriormente- existen desafíos que se presentan en la realidad educativa de la música a nivel superior en Bogotá, con consecuencias en el campo social y el campo laboral.

Se requieren investigaciones, análisis y propuestas que no sólo necesitan tener un carácter de reivindicación social, sino que puedan abrir los marcos de comprensión cultural para que se revitalice la educación superior y deje de lado su anacronismo con el contexto local y global. Necesitan, además, que se articulen con las demandas de un mundo que ha sido condicionado a moverse a nuevos escenarios de acción. La educación superior en música necesita interrogarse, reflexionarse y reestructurarse, más aún cuando se habla de una educación superior musical con programas estructurados en el siglo XVIII.

1.6 Utilidad

La investigación resultará útil para distintos actores involucrados en la indagación sobre la ESM y su relación con una formación para el campo laboral del siglo XXI. Entre ellos se pueden destacar:

- La Universidad Nacional de Colombia, desde el posgrado de la Maestría en Educación y el Instituto de Investigación en Educación de la facultad de Ciencias Humanas. Le será útil en la nutrición del corpus académico producido desde la línea en ciencias sociales, puesto que desde allí se ha apoyado la investigación para la reflexión y publicación del análisis. Con esto, tendrá un estudio actual -desde una mirada crítica- de la educación en música

³ En adelante ESM

a nivel superior en Bogotá, por lo que puede ser útil para la universidad como material de apoyo para estudiantes, profesores e investigadores del campus.

- Las instituciones de ESM de Bogotá, para que se miren a sí mismas y su relación con la formación de profesionales para una vida laboral en la música. Su utilidad está en que, al ser un documento el producto de la investigación, la ESM en la ciudad podrá tener un marco actual de referencia sobre sí mismas, para generar reflexiones y cambios en la apuesta educativa que se despliega en sus currículos.
- La ESM nacional y del mundo, para tener una visión reflexionada sobre el malestar general de Latinoamérica en la articulación de la educación y la vida laboral. Con esto, la utilidad está en el reconocimiento de una de las voces del sur global para el mundo, en perspectiva para una nueva ESM que tenga en consideración las culturas que convergen en el escenario educativo.
- Para el Ministerio de Educación Nacional, como un antecedente investigativo formal en la formulación de política pública para la educación superior en música. Como también para la Alcaldía Mayor de Bogotá y sus secretarías de cultura, recreación y deporte, y de desarrollo económico, de la industria y el turismo, en tanto la investigación brindará un análisis desde la educación para la formación de músicos profesionales para el campo laboral en la ciudad, presentando su utilidad en la formulación de proyectos y políticas distritales.
- Para todos los músicos, investigadores y curiosos que estén interesados en aportar valor en las industrias culturales y creativas, abstrayendo una mirada crítica de la educación artística en Bogotá desde los insumos recolectados a modo de encuestas y mesas de conversación.

1.7 Variables

Se buscará establecer el nivel de existencia, dirección y correlación de 4 variables dinámicas. Así mismo, se tendrán distintos instrumentos de medición y recolección de datos para dar el manejo operativo a las variables y, así, tomar el pulso de ellas.

Variable	Definición	Manejo operativo
Horizonte profesional de los estudiantes de la ESM en Bogotá.	Es la expectativa que tienen los estudiantes con respecto a su profesión en el siglo XXI.	- Encuesta descriptiva con respuesta cerrada.
Percepción de los currículos de la ESM según los estudiantes en Bogotá.	Es la forma como perciben actualmente la formación profesional para una vida laboral en la música en el siglo XXI a través de los currículos.	- Encuesta - Grupo focal
Percepción de la ESM según los Docentes de Bogotá.	Es la forma en la que perciben la formación profesional los docentes de la ESM.	- Grupo focal
Campo laboral del músico	Tiene que ver con el estado actual de los posibles caminos a los que el profesional en música en Bogotá debe enfrentarse.	- Revisión y análisis documental y audiovisual - Situaciones biográficas: Músicos, agentes, mediadores y gestores de las industrias culturales y creativas.

1.8 Limitaciones de la investigación

La limitación más grande fue la recolección de datos en campo, de la mano con la observación. Esto se erigió desde el escenario de la pandemia del SARS-CoV2, debido a que los estudiantes, docentes y personal administrativo de la ESM se encontraban en aislamiento social. Esto limitó la interacción con la comunidad educativa y, por lo tanto, la recolección de los datos. Así mismo, otro elemento que definió hasta dónde podía llegar la investigación, fue el poco material bibliográfico que mira con detenimiento la articulación entre la educación y la vida laboral en la música, más aún al hablar de Colombia o Latinoamérica.

1.9 Método

1.9.1 Enfoque

El enfoque que se utilizó en la presente investigación fue de carácter mixto concurrente, con orientación cualitativa en el análisis de los datos, teniendo a lo cuantitativo como apoyo estadístico, bajo el apoyo de la teoría del análisis crítico del discurso del lingüista social Teun van Dijk (1999).

1.9.2 Metodología

Las estrategias que se abordaron, se centraron en 4 grupos orientados por integración múltiple: 1) Revisión documental, 2) Situaciones biográficas, 3) Encuestas saturadas, y 4) un anillo focal de 4 grupos. Esta investigación tiene tintes exploratorios con potencial explicativo. Se realizó una aproximación al lo propuesto por Teun Van Dijk (1999), para abstraer la selección léxica, determinar el estado del discurso general expuesto por docentes, estudiantes, egresados y mediadores de la industria y confrontarlo a la luz de una vida en el siglo XXI, para abstraer macroestructuras de significado y articularles con el contexto sociocultural de la ciudad de Bogotá y la relación entre la Educación Superior en Música (ESM), el Campo Laboral de la Música (CLM) y las experiencias de estos actores clave.

1.9.3 Diseño metodológico

Se realizó la recolección y el análisis de manera casi simultánea de los datos cuantitativos y cualitativos. En esa medida, la investigación se centró en 5 fases:

- Fase 1: *Identificación de las percepciones que subyacen en la ESM en Bogotá.* Aquí se realizó un bosquejo desde las percepciones de los profesores, estudiantes y egresados manifestadas en un anillo focal, que se centró en la formación de músicos profesionales a partir de las categorías de condición de mercados y el campo laboral musical.
- Fase 2: *Abstracción de percepciones clave de los estudiantes de la ESM en Bogotá sobre el currículo.* Esto se realizó a partir de la aplicación de una encuesta saturada a 153 estudiantes de 1, 5 y 10 semestre de formación profesional.
- Fase 3: *Cruce de datos para la segmentación de la información.* Para ello se recurrió a un software de procesamiento de datos cualitativos, *NVivo*, y también uno de procesamiento de datos cuantitativos, *Stata*.
- Fase 4: *Análisis crítico de los datos emergentes.* A partir del resultado de la fase anterior, se realizó un relacionamiento analítico de la información resultante, teniendo en cuenta lo evidenciado en los antecedentes y el marco teórico.

2 Tensiones entre la formación profesional en música y su campo laboral

A modo de antecedentes

A continuación, se aborda lo que la investigación académica ha arrojado respecto a la relación entre la educación superior en música (ESM) y el campo laboral de la música (CLM). Con respecto a ello, se ha encontrado que el tema representa un cariz de actualidad y relevancia global. En países como Australia, Estados Unidos, Colombia, España, Malasia, Francia, México, Canadá e Inglaterra se han dado investigaciones que revisan el objeto de indagación directamente desde la década del 2010, teniendo sus primeros pocos cuestionamientos a principios del siglo XXI en Francia, con mayor actividad -aunque muy sutil aún- en los últimos 6 años (2015 - 2021) en el resto de países. En este aparte se encontrará primero el marco de la ESM en la actualidad en diferentes latitudes, seguido a ello se mostrará ese marco de la economía política que rodea al músico de cara a la profesión, como también qué se ha pensado de la música en la economía creativa, para finalizar con la evidencia de cómo la ciudad de Bogotá se ha ido adhiriendo a un programa nacional de industrias creativas y culturales.

2.1 ¿Cuál es el marco de la Educación Superior en Música (ESM) actualmente?

Se han encontrado antecedentes sobre visiones de la educación musical en el siglo XXI a lo largo y ancho de América Latina, con un discurso que inclina su balanza por una transformación de la educación superior en música en un sentido *decolonial* e *intercultural*. A nivel local, en Bogotá, investigaciones como las de Goubert, Niño y Arenas (2009) y de Ochoa, J.S. (2011), se han ocupado por la indagación de la música a nivel de educación superior, alzando la voz en que las prácticas formativas de los profesionales se han tornado anacrónicas con la cultura y las tendencias del campo laboral de los músicos del siglo XXI. Demuestran que hay una alta formación de intérpretes, que para el 2010 existían muy pocos programas pos graduales de música, y que la gran mayoría de programas configuraban sus currículos en torno a las prácticas y tradiciones pedagógicas eurocéntricas occidentales (alemanas, francesas, italianas, rusas y estadounidenses), centralizando la mirada de la reflexión musical desde una *ciencia de la música*, dejando

de lado cualquier otra manifestación musical que no lograra pasar por el aparato de verdad, teniendo poco énfasis en las culturas populares, nacionales y Latinoamericanas.

Así mismo, encuentran que hay una preocupación generalizada por alcanzar los estándares internacionales de educación musical, así como por sus vagos intentos por responder al contexto local. Los autores demuestran que existe una tendencia en el sector de educación no formal musical, que responde al uso de herramientas tecnológicas y digitales de gran importancia para la producción musical actual, siendo un aspecto que sólo se venía desarrollando en algunas universidades para el año 2009.

Colombia tiene alrededor de 51 programas de Educación Superior en Música (en adelante ESM), de los cuales 19 se concentran en Bogotá, el resto se encuentran repartidos en la región Caribe (Cartagena, Barranquilla, Córdoba y Valledupar) y la región Andina (Valle del Cauca, Antioquia, Santander, Cauca, Nariño, Tolima, Risaralda, Boyacá y Caldas). Con lo anterior, se evidencia que la capital colombiana es un epicentro para la formación musical a nivel superior del país; una ciudad a la que muchos estudiantes llegan desde las regiones -donde han tenido algún tipo de formación musical formal o informal- para incorporarse a estas entidades de ESM. Según los micro datos de las bases consolidadas del Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES) en el portal del Ministerio de Educación Nacional de Colombia (2021), desde el año 2000 al 2019 hubo un aumento en la inscripción de aspirantes a estos programas, en promedio 1627 personas por año se presentan a programas de ESM sólo en Bogotá, de los cuales se admiten en promedio 600, se matriculan 439 y se gradúan 166 en cada semestre.

Estas cifras han sido objeto de discusión en distintos escenarios de socialización en Bogotá, ejemplo de ello se puede encontrar en el Coloquio Nacional “La Música como Profesión”, que se llevó a cabo en abril del 2015 en Bogotá⁴, donde investigadores, docentes, productores y demás actores involucrados en el campo musical expresaron la necesidad urgente de pensar nuevos caminos para la educación superior en el país, pues la ESM está teniendo bajo su responsabilidad a muchas personas que miran con optimismo una vida laboral en la música.

⁴ Organizado por el Ministerio de Cultura, el Centro de Documentación Musical, la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia, la Facultad de Artes de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" y la Asociación Colombiana de Investigadores de la Música –ACIMUS-. Actas y memorias publicadas en el número 25 de la Revista A Contratiempo julio-diciembre del 2015, editada por el Centro de Documentación Musical.

Con los debates, Rivas Caicedo (2017, p.317) evidencia la necesidad de una formación multidimensional del profesional en música en Colombia, que le permita responder ante la aparición de nuevas formas de organización de producción, educación y trabajo de la música, en las que juegan un papel primordial la introducción de innovaciones tecnológicas y digitales, las condiciones sociales y culturales actuales en materia de una globalidad con identidades transculturales, y las búsquedas de flexibilización educativa y laboral. Estas necesidades se manifiestan en la configuración del mercado laboral que, a su vez, ha determinado una forma de reestructuración del empleo. El desempleo masivo - hablando de profesionales universitarios en todas las áreas, incluyendo en las artes y tan marcado en los jóvenes recién egresados-, se ha hecho más evidente para las instituciones gubernamentales y de educación superior, por lo que la discusión sobre la correlación entre la educación superior, la formación profesional y el empleo, ha adquirido un cariz relevante.

Bien pareciera, por todo lo anterior, que la revisión sobre la formación superior en música en relación con el campo laboral profesional ha sido materia de investigación reciente en Colombia, que corresponderá al último quinquenio 2015-2020. Dadas sus prístinas exploraciones, también se ha ido preguntando sobre cuál es el papel y la forma de la educación superior en música para el siglo XXI. Al respecto, Samper (2011; 2020) realiza una apuesta pedagógica por la interculturalidad como vector de la enseñanza musical, dada la colonialidad musical en Colombia evidenciada por Hernández (2007)⁵ y luego desarrollada en términos de la educación teniendo en el ojo del lente a tres programas de ESM en Bogotá⁶ (PUJ, UNAL y ASAB) por Ochoa, J.S. (2011). Por lo demás, autores como Rivas Caicedo (2007, 2015, 2018, 2021), López, Bedoya, Lambuley y Sossa (2008), también Ochoa Gautier, A.M y Cragnolini, A (2002), Ochoa Gautier (2002), Santamaría y colaboradores (2021), Zapata y Niño, S (2018), Mesa (2014) y Arenas (2009, 2016, 2018), han enfocado su mirada sobre la formación musical en términos del rescate y comprensión de las manifestaciones musicales de Colombia, y del involucramiento de la ESM con las músicas y saberes populares y regionales, junto a los marcos epistemológicos y de aprehensión vital que les rodean, esto es: una aprehensión de la cultura.

De hecho, estas discusiones sobre la educación musical en Colombia llevan más de un siglo. Se sabe que inician formalmente desde 1872 con la creación de la Academia Nacional de Música bajo el modelo de conservatorio europeo, dando paso en 1910 a la creación del Conservatorio Nacional que, en

⁵ Una colonialidad impregnada en toda la Educación Superior en Colombia. Ampliar en: Castro-Gómez (2007), Castro-Gómez, S. y Restrepo, E. (Eds.). (2008); Restrepo, E, y Ramallo, F. (2016).

⁶ Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia y Academia Superior de Artes de Bogotá.

1930, pasa a manos de la Universidad Nacional de Colombia con la finalidad política de dar cohesión nacional bajo el mismo modelo europeo de formación, lo que genera grandes incomodidades en los músicos de la época.

Egberto Bermúdez (1999, pp.8-119) esbozó la Educación Superior Musical (ESM) del siglo XX como una serie convulsionada de discusiones entre el universalismo y el nacionalismo, teniendo a tres posiciones fundamentales que configuraron las miradas sobre la música nacional: la primera bajo el lente de los compositores Emilio Murillo y Guillermo Quevedo con su interés de universalizar el provincianismo fuera de la educación formal, la segunda con Guillermo Uribe Holguín, quien era un amplio erudito de la música europea, director del conservatorio, como también un detractor, desconocedor y desinteresado de la tradición musical popular nacional; y, en tercer lugar, la de Antonio María Valencia, quien toma la voz de toda una generación de músicos de tradición popular, en una serie de reflexiones y sentires, como consecuencia del tratamiento educativo de la música en Colombia por parte de Uribe Holguín. Desde la década de 1930 se dará lugar a una gran discusión nacional que se extenderá hasta el día de hoy, en términos de la estructuración de un discurso educativo musical colombiano que recupere sus propias narrativas y formas de experimentar la cultura⁷.

Para la segunda mitad del siglo XX, con el auge de Discos Fuentes, los ritmos caribeños que nunca tuvieron lugar dentro de las discusiones educativas, desplazaron por completo la tradición Andina - eurocéntrica- de la radio nacional, por lo que el trabajo nacionalista en el que estaban los compositores desde la academia como Antonio María Valencia, Fabio González Zuleta y hasta Guillermo Uribe Holguín, no llegó a formar parte del auge musical de la época. Es este desplazamiento, llegada la década de 1960, el que relega a estos compositores y, junto a ellos a la música tradicional nacional de mediados del siglo XIX, al ámbito del olvido; su ambición de cargar de sentido a la nación desde lo musical, terminó convirtiéndose en una práctica autista que dio paso a que la música nacional no lograra surgir como se pretendía.

Ya por 1960, de lo que en Mompox y Lórica⁸ se había construido con el pasar del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX con sus puertos y la entrada de todo tipo de material tecnológico como las

⁷ Ampliar en: Ochoa, A.M (2002, 2003), Goubert y Zapata (2004), Goubert (2009, 2016), Zapata & Niño, S. (2016), Arenas (2009, 2016, 2018), Ochoa, J.S. (2011), Samper (2011, 2021); Castro-Gómez (2005) y Walsh, Schiwy y Castro-Gómez (2002).

⁸ Municipios de los departamentos Bolívar y Córdoba, respectivamente, en la región Caribe de Colombia.

radiolas o instrumentos distintos a los de cuerda pulsada y las consolas de grabación; hacen explosión las grandes orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias, al igual que el Vallenato. De esta manera, la industrialización de la música popular colombiana trajo consigo un sin sabor en la ESM para la década de 1970, situación que Bermúdez (1999, p. 10) evidencia al decir que:

El conservatorio y las instituciones musicales del país hubieran podido participar de este proceso y no lo hicieron. Los prejuicios de quienes las orientaban y las falsas premisas del nacionalismo paternalista no permitieron darles a los músicos la formación que a nadie hubiera sobrado, ni al músico de banda, ni al integrante de la estudiantina o el grupo de salsa o rock.

Es en este segundo periodo al que se refiere Bermúdez, el de la industria de la música, donde la educación musical en Bogotá convulsiona y toma dos caminos, dados los intrincados esfuerzos por el involucramiento de la música popular y tradicional en la educación formal nacional. En 1958 se crea la escuela Luis Antonio Calvo y en 1960 la escuela Mauricio Cristancho, que abanderaron los esfuerzos educativos en música popular y de tradición (enfocados en la región Andina), dando paso a que en 1980 el grupo Nueva Cultura generara el plan piloto de educación musical para Bogotá, lo que más tarde se convertiría en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), teniendo un enfoque en las músicas iberoamericanas y del Caribe.

La globalización de la mano con la tecnología, desde la década de 1980 en adelante, de alguna forma logró diversificar la música y permitió que la sociedad se identificara culturalmente en múltiples manifestaciones, muchas de ellas des territorializadas, por lo que desde finales de esta década y en el desarrollo de la siguiente se da el surgimiento de los pregrados en música, como también de muchas escuelas que, sin lugar a dudas, han ido transformando el panorama sonoro del país, teniendo como consecuencia la polifonía musical de Colombia que rige en la actualidad, explicado sobre todo -pero no completamente-, por el accionar de la ciudad de Bogotá. Una ciudad a la que 9 millones de colombianos le depositan su tiempo y esperanza, porque genera cerca de una tercera parte del PIB del país.

Es importante destacar que es a partir de la Conferencia de Jomtien y su Declaración Mundial sobre la Educación para Todos de 1990, que la educación ha entrado con mayor peso a la agenda internacional y, con ella, el papel de los organismos de regulación internacional: el Banco Interamericano de Desarrollo -BID-, la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos -OCDE- y sus programas de políticas prioritarias, el Banco Mundial, o la Organización de las Naciones Unidas para la

Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-. Con estas instituciones, surgen una serie de sugerencias fundamentales que han significado un verdadero cambio en la forma de pensar la educación y enfrentar los retos y problemas de la región de América Latina, muy vinculados a la economía política, de cara a unas metas de la globalización que ha traído asimetrías en las formas en que se gestionan los recursos y, así, se ve reflejado en la vida misma de las personas.

Esto no sucede, como se ve, en el margen de una accidentalidad temporal. Se desarrolla en conjunto con la reforma constitucional de 1991, y la organización gubernamental del Estado que para ese momento se sumía en una coyuntura de la política internacional con la llegada del neoliberalismo. Con ello hay también una reforma educativa que tiene sus antecedentes en la Ley 29 de 1990 *"Por la cual se dictan disposiciones para el fomento de la investigación científica y el desarrollo tecnológico y se otorgan facultades extraordinarias"*, que abre paso a dos leyes que indican los principios constitucionales sobre el derecho a la educación que tiene toda persona en Colombia: la ley 30 de 1992, que define el carácter y autonomía de las Instituciones de Educación Superior -IES-, como también el objeto de los programas académicos y los procedimientos de fomento, inspección y vigilancia de la enseñanza. Por su parte, también está la Ley 115 de 1994 (Ley General de Educación), que de conformidad con el artículo 67 de la Constitución Política, es la que define y desarrolla la organización y la prestación de la educación formal en sus niveles de preescolar, básica (primaria y secundaria) y media, no formal e informal.

Continuando las líneas discursivas del Ministerio de Educación Nacional (MEN, 2020), las condiciones de calidad que debe tener la educación se establecen mediante el Decreto 2566 de 2003 y la Ley 1188 de 2008. El primero reglamentó las condiciones de calidad y demás requisitos para el ofrecimiento y desarrollo de programas académicos de educación superior, norma que fue derogada con la Ley 1188 de 2008, que estableció de forma obligatoria las condiciones de calidad para obtener el registro calificado de un programa académico, para lo cual las Instituciones de Educación Superior, además de demostrar el cumplimiento de condiciones de calidad de los programas, deben demostrar ciertas condiciones de calidad de carácter institucional y que hoy alza la voz desde la Comisión Nacional de Acreditación, para que los programas realicen ajustes curriculares pertinentes para la inserción laboral del músico.

Bajo todo ese marco legal al que se inscribe la ESM en Colombia, se despliega esta discusión entre lo tradicional, lo popular, lo europeo, lo nacional y lo global. Viendo los datos entregados por Goubert,

Arenas y Niño en el 2009, hoy es grato decir que la ESM se ha transformado en el territorio colombiano con la creación de 14 maestrías, de las cuales 8 se concentran en Bogotá a 2021. En el caso de los programas de música, actualmente, María Victoria Casas (2021) ha esbozado algunos resultados del CNA, con respecto a la formación de músicos y los estándares de calidad de los pregrados. Afirma que en las últimas 3 décadas se han gestado programas académicos de formación profesional con diversos perfiles, entre interpretación, educación, creación, producción, investigación y dirección, pero que existe una necesidad de competir por un lugar ya no sólo en el plano local, sino internacional.

La calidad, entonces, la entiende el CNA (2021) como la síntesis de características que permiten reconocer un programa académico y hacer un juicio sobre la distancia relativa a ellas. De esta manera, el estándar de calidad será ese patrón, esa medida cooperada que debe alcanzarse para legitimar un programa académico. Según Casas (2021), su cumplimiento le garantiza a la sociedad que un determinado programa cuenta con el aval de una comunidad académica, profesional y disciplinar, exento de distorsiones, de ofertas engañosas y falta de transparencia⁹.

En otra aparte muestra cómo la formación musical del siglo XX en Colombia apropió métodos y formas de la educación de los conservatorios franceses e italianos, que hay una predominancia en programas de música y licenciatura¹⁰, perfiles que dan cuenta de un quehacer histórico, pero a pesar de haber un gran interés por parte del sector público y privado por la ESM y artística, el panorama sigue siendo incipiente a nivel nacional, pues 3/100 maestros se encuentran en las artes. Con estas consideraciones de Casas (2021), se evidencia que el músico sigue ejerciendo su oficio en el país como profesor, aún sin su título y las posibilidades de formalización del trabajo.

Según el CNA (2021, p.60; en *Ibid.*) las Instituciones de Educación Superior (IES) deben prepararse para el desarrollo nacional en los contextos constitucionales, geográficos, sociales y culturales, además de responder a un escenario contemporáneo de la educación, lo que es un reto desde la década de 1990. El consejo reconoce que la tradición europea fue muy marcada en el siglo XX y que esto fortaleció el imaginario de lo culto y lo civilizado. La influencia de conservatorios franceses, italianos, rusos y de organizaciones o escuelas de otras latitudes, se observa en la concreción de los programas educativos. En

⁹ Y es que en Colombia ha sido un asunto realmente serio la educación mediáticamente llamada “*de garaje*”. Muchas instituciones han ofrecido programas de educación fraudulentos, estafando a las personas con títulos falsos y otra serie de corrupciones y mentiras.

¹⁰ Programas en Colombia denominados así para aquellos cuyo horizonte profesional se encuentra en la docencia.

palabras de O'Brien en su disertación doctoral (2010, p.38), esos modelos clásicos han servido para perpetuar la asimilación cultural colonial.

El discurso educativo hegemónico europeo en la formación continua dominado por los discursos que el musicólogo colombiano Oscar Hernández (2007) enmarca dentro de una *ciencia musical*, con maneras de aprehender lo sonoro a través de unos mecanismos de verificación en términos disciplinares como la afinación o la forma; unos juegos de verdad insertos en la educación musical, que limitan las posibilidades de aprehender las culturas que se despliegan sobre los diversos territorios de Colombia. Con esto, el racionalismo que impregnó a Europa durante los siglos XVII y XVIII tuvo repercusiones severas en la educación de la música a nivel mundial. Hernández manifiesta este fenómeno a partir de una lectura histórica, en la que se remite a 1701 con la figura de Joseph Sauveur y sus investigaciones sobre el “acorde natural”, conocido por la física y los músicos como la serie de armónicos naturales. Afirma que esto dio paso para que en 1721 Jean-Philippe Rameau escribiera el primer tratado musical que recogía el racionalismo del barroco: *“Traité de l’harmonie, reduite a ses principes naturels”*, que en su prefacio relata que *“La música es una ciencia que debería tener reglas definidas; estas reglas deberían ser deducidas de un principio evidente y dicho principio no puede ser realmente conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas”* (Rameau 1721, p.31; en *ibid.*: p. 203), con antecedentes en los tetracordios griegos y la música de las esferas de Pitágoras sobre los años 569 y 475 A.D.N.¹¹.

Con tal, lo que llega como consecuencia es una valoración de la música desde las características mismas del sonido y ya no desde su función socio-cultural. En síntesis, como afirma Hernández (2007, p.252), las músicas indígenas, negras o mestizas ya no sólo serían inferiores por estar relacionadas con “malas razas”, “malos climas” o costumbres “inmorales”¹², sino porque su producción no está mediada por un cuerpo de conocimientos científicos que las legitime, de una ciencia musical encarnada específicamente en las reglas de la armonía tonal, legitimada científicamente por medio de tratados. Según el autor:

¹¹ Documentado por Platón en La República, 530d y 617b y en Critón, 405c.

¹² Durante la primera mitad del siglo XX en Colombia, muchas de las discusiones dentro de la medicina y la educación tenían que ver con cuál era ese aspecto diferenciador en términos de raza. Ampliar en Jiménez López y colaboradores (1920).

Lo importante de los imaginarios coloniales sobre lo musical, es que fueron naturalizados por la élite criolla de los centros urbanos durante los siglos XVIII, XIX y XX, incorporándose en la cultura musical del país como verdades “no susceptibles de ser cuestionadas”, ya que estaban determinadas por la naturaleza misma de la música y de la gente que la hacía. En otras palabras, la colonialidad del sonido musical se manifiesta primordialmente, en Colombia, a través de la sensación de otredad y lejanía que un ciudadano de clase media experimenta ante la audición de cualquier música que no haya pasado por un proceso de blanqueamiento, es decir por un proceso de transformación tímbrica, armónica, rítmica y social. (*ibid.*, p. 256)

Con estas observaciones de Hernández, se puede ver ese abismo generado por distintos mecanismos, para mantener al margen las prácticas musicales mestizas, negras e indígenas, dada la imposibilidad de pasar por el aparato de verdad diseñado por la *ciencia* de la música moderna, muy ligado a las formas de comprender la producción de capitales simbólicos dentro de un juego de mercados, teniendo como bandera la ciencia, uno de los estandartes de la política global que ejerce una especie de control sobre las formas de vida de las personas en una relación de *saber-poder*.

Estas observaciones de Hernández van en consonancia con Sousa Santos (2013, p. 24), cuando afirma que la matemática le proporcionó a la ciencia moderna el instrumento privilegiado del análisis y la lógica de la investigación, e incluso el modelo de representación de la propia estructura de la materia desde el siglo XVIII. Esto es: Conocer significa cuantificar, su rigor está calibrado por el rigor de la medición. En estas páginas recordará que “*Las cualidades intrínsecas del objeto son, por así decir, descalificadas y en su lugar pasan a imperar las cantidades (...) Lo que no es cuantificable es científicamente irrelevante. El método científico se basa en la reducción de la complejidad. Conocer significa dividir y clasificar para después poder determinar relaciones sistemáticas entre lo que se separó*”.

Es justo esto lo que impregna la ESM, un paradigma que legó un conocimiento del mundo con fines de supervivencia. Por ello es que “*(...) hoy no se trata tanto de sobrevivir, como de saber vivir. Para eso es necesaria otra forma de conocimiento, un conocimiento comprensivo e íntimo que no nos separe y antes bien nos una desde lo personal (...) en la clave del entendimiento de un mundo que más que ser controlado, ha de ser contemplado*” (*ibid.*, p. 53). Así el conocimiento científico enseñaría a vivir y se traduciría en un saber práctico, entendiendo al tiempo que cada uno de los seres humanos es la traducción del otro.

Por lo que se anuncia, no se trata ahora de traer estas prácticas musicales mestizas a la educación superior con este marco racionalista. Se trata de aplicar una aproximación distinta de la educación a los territorios, que dialogue con las culturas en ese punto en el que las narrativas y los marcos de sentido estético se transforman en música dentro de las mismas comunidades. Se trata de reconocer en ellas el conocimiento adquirido con los espacios y con los tiempos sobre esa materialidad sonora que les rodea, de vivirlo dándole paso no a un folclorismo estático, sino a una apropiación y, en algunos casos, una recuperación del tejido sonoro que subyace en los territorios. Es darle voz a los músicos que son portadores de vivencias, golpes, coros, formas, sabores, bailes y melodías que dan vida a las manifestaciones culturales, teniendo como fundamento la oralidad. Además, es necesario reconocer que todos los músicos necesitan sobrevivir a la coyuntura de mercados que hoy, 2022, evidencia las marcadas formas de precarización en el campo laboral en las que se sumerge el músico profesional.

A pesar de que la discusión sobre las músicas de los territorios lleve tantos años, es en el siglo XXI que se llevan a cabo concreciones de los tímidos esfuerzos de finales del siglo XX por involucrar todas estas manifestaciones en la educación con la creación de dos posgrados de música: uno en la Universidad del Bosque y otro en la Universidad de Antioquia. Programas que tienen un horizonte más cercano a la vivencia de los territorios, con toda la intención de tener un movimiento inverso al pretendido secularismo moderno europeo, como reclama esa deuda del diálogo sur-sur descrito por Dussel (2015, p.93), para recuperar la validez y el sentido de las tradiciones, aún míticas, a las que se les debe aplicar una hermenéutica diferente que permita su aprehensión sociocultural y poder traducirlas al mundo.

Paralelamente a esta discusión, desde finales del siglo XX con el fenómeno de la globalización, las nuevas tecnologías como el internet, sumado a una racionalidad gubernamental que tiene como principio de organización el neoliberalismo, ha dado como resultado una apertura del campo de acción profesional musical, llegando a enfrentarse a escenarios de mercados no sólo a nivel local, sino que también a nivel mundial. Con esto, la crisis del paradigma dominante no es sólo profunda, sino irreversible, pues la ciencia y la tecnología han venido a revelar las dos caras de un proceso histórico en que los intereses político-militares y los intereses económicos van convergiendo hasta ser casi idénticos: somos sujetos de aquellos que ejercen el poder.

Sobre 1980 llegaron a Colombia una serie de productores europeos que encontraron un exotismo cultural en las músicas. Según Hernández (2007, p. 258), con el furor de la masificación de la música,

autores como Guillermo Abadía Morales (1973, 1977) o Delia Zapata Olivella (2002, 2003) ayudaron a consolidar distintos imaginarios de las culturas regionales que, desde su visión, debían ser “defendidas” contra el avance amenazador de la industria, teniendo como consecuencia una visión estática de las culturas por medio de la folklorología. Como muestra Hernández (2007, p. 259), la consecuencia social inmediata es que las músicas regionales se siguen asumiendo como el pasado inferior de las músicas más ‘artísticas’ y menos ‘artesanales’, en los centros urbanos como Bogotá donde se concentra más de la tercera parte de la oferta educativa superior en música. Una ciudad en la que se ha tratado de caracterizar ese pasado como positivo en términos de identidad, mientras se niega cualquier posibilidad de cambio a las expresiones, convirtiéndolas en piezas de museo condenadas al más estricto purismo.

Según Steven Feld (1995, p. 101; en *ibid.*: p. 258), fue precisamente que en la década de 1980 el discurso sobre las “otras” músicas dejó de ser exclusivo de la etnomusicología y pasó a ser del dominio de la industria. De hecho, fueron los representantes de la industria los que crearon la categoría de *world music* en el verano de 1987 en Inglaterra (Ochoa 2003, p.30), por lo que las músicas de tradición entraron dentro de la figura de mercados, en el contexto del neoliberalismo, con un tipo de neocolonización cultural. En el caso de las músicas locales, esto se manifiesta en la creación de una categoría estética abierta (lo “étnico”), que resume un discurso globalizado y pacificado de la otredad musical, promovido por la world music (Hernández, 2004), que enriqueció en la década de 1980 a productores franceses que llegaron a los lugares en los que el escenario cultural era orgánico, sin interpelaciones de exterioridades a la cultura, para apropiarse del discurso sonoro de los pueblos de tradiciones ancestrales y venderlo al mundo.

Bajo este contexto de discusión, interesa abrir paso a la situación contemporánea en términos de la formación profesional. Para ello, resulta necesario dirigir la mirada hacia el neoliberalismo y la industria musical, como elementos que condicionan el desarrollo profesional del músico y que -por lo tanto- suponen cobrar mayor relevancia dentro del escenario del debate en la ESM. Los mercados de la música y su economía, son los elementos a los que se refiere Bermúdez en esa segunda mitad del siglo XX, de los que la ESM en Bogotá se alejó y se cerró a brindar para los profesionales en formación.

Tal como afirma Casas (2021), la investigación de la mano de la educación puede llevar a nuevos procesos que impliquen construir, conocer, transformar, seleccionar, organizar, sedimentar la información y los asuntos que interpelan de manera inquietante la práctica profesional, navegando en el conocimiento de los contextos. Ella manifiesta que las redes de conocimiento son maneras de mantenerse

informados, son espacios para compartir, discutir, analizar y reflexionar la actividad musical profesional, lo que convierte esto último en el estándar de calidad de la profesión. Según la autora, hay que dar un paso de la formación instrumental de conservatorio a la globalidad de las instituciones de ESM, que ofertan diversos énfasis o profundizaciones y que responden particularmente a las necesidades de conocimiento, investigación y posibles actualizaciones del campo laboral (Casas y Burbano, 2015). Lo disciplinar, lo contextual y la tecnología se ha de priorizar en la formación bajo su óptica.

Por otra parte, con respecto a las investigaciones sobre el sector de la música fuera de Bogotá, se ha encontrado una caracterización ocupacional para la ciudad de Medellín (Giraldo Serna, 2006) en la que se realiza un bosquejo del oficio del músico en Colombia por medio de una revisión del siglo XIX y el siglo XX, evidenciando el marco legal al que se circunscribe el sector de la música y realizando un estudio de caracterización poblacional en relación con su entorno socioeconómico y educativo, develando las necesidades de capacitación de los músicos con respecto al entorno ocupacional, organizacional y tecnológico. En el estudio, se muestran parte de las necesidades que los autores en Bogotá también han venido desarrollando; como se torna evidente: hay un síntoma nacional.

Estas indagaciones se han extendido a las instituciones gubernamentales, como por ejemplo la Alcaldía de Bogotá de la mano con la UNESCO, con el Censo de Música en Vivo (2019), donde se expresan los datos más actuales en materia de músicos intérpretes en Bogotá y la relación con uno de los campos más común en la actualidad dentro de los profesionales: la música en vivo. Este estudio demostró la predominancia de los hombres en el sector, evidenciando que el 66% de los músicos continuó sus estudios académicos superiores, que el 39% ejerce la docencia, mientras el 83% ejerce en interpretación; son mayoritariamente músicos auto gestionados y cuyas remuneraciones más usuales oscilan entre \$50.000 y \$200.000¹³ por presentación, teniendo un promedio ponderado de 2 presentaciones mensuales. Muchos de ellos son jóvenes, estudiantes de la ESM, mostrando que menos del 25% de los músicos tienen ingresos superiores a \$4.000.000¹⁴, por lo que más de la mitad de los músicos del censo tenían otras actividades económicas distintas a la música y el sector cultural. Con todo y lo anterior, el censo no devela que uno de los aspectos que afecta de manera aguda el desarrollo profesional de los músicos de Bogotá

¹³ Valores en pesos colombianos. En dólares estadounidenses, con la tasa de cambio a marzo de 2021, serían unos 14 y 56 USD.

¹⁴ 1500 USD.

es el educativo, puesto que hay una debilidad de cara al escenario de mercados que se ha inscrito en la cotidianidad.

Con esto último, es relevante suponer que hay una incertidumbre generalizada por el horizonte profesional de los músicos en Bogotá. Muchos de ellos expresan su preocupación por cómo se han venido formando a los músicos profesionales, al evidenciar sus desarticulaciones con el territorio y los contextos locales, nacionales y mundiales. Esto también fue evidente para las instituciones de ESM en su renovación del registro de calidad (2014-2016) y en la actualidad es una exigencia por parte del Ministerio de Educación Nacional para la renovación del registro calificado. Hoy el Consejo Nacional de Acreditación (CNA) les pide a las instituciones agudizar la mirada en sus currículums, con respecto a la articulación de los músicos profesionales con el mercado laboral.

Por supuesto que no es materia de angustia sólo para el caso colombiano, al respecto, la revisión de la literatura ha develado que se han realizado iniciativas de conversación más amplias a nivel internacional sobre los músicos emergentes, aquellos establecidos y la educación musical, ejemplo de ello es el caso australiano de investigación, delegado por el gobierno para la construcción de un portafolio educativo profesional más sólido en la ESM y que será clave para el desarrollo teórico de este trabajo investigativo.

El estudio realizado por distintos investigadores (Bartlett, *et al*; 2019), se analiza la naturaleza del sector musical nacional de Australia en relación con la dinámica global, condicionados por la era digital neoliberal en la que los músicos deben lidiar con un amplio rango de actividades creativas, artísticas, de negocios, comercio y docencia (dinámicas que ponen en juego la estabilidad y libertad financiera de los músicos); unido a la naturaleza compleja de un portafolio educativo profesional en música, evidenciando la necesidad de formar a los estudiantes también en negocios y emprendimiento, de brindar las posibilidades en cuanto a migración y movilidad nacional e internacional, de formar en y con la digitalidad de la música.

Hoy es innegable el papel de la digitalidad, determinada en un lenguaje común por Nicolás Negroponte (1995) en su libro “Ser digital”, como esa condición de vivir en una cultura digital en la que la auténtica mercancía es la información, mostrada a modo de bits. El autor mostrará un ejemplo brillante:

Tomemos como ejemplo el periódico actual. El texto se escribe en el ordenador; los reporteros envían los reportes por correo electrónico; las fotos se digitalizan y también

se transmiten por cable; y la paginación de un periódico moderno se realiza mediante sistemas de diseño asistido por ordenador, que preparan la información para transferirla a una película o para grabarla directamente en planchas. Es decir, que toda la concepción y elaboración del periódico es digital, desde el principio hasta el final, en que la tinta se vierte sobre árboles muertos. Es aquí, al final del proceso donde los bits se convierten en átomos. (p. 76).

Al día de hoy, segunda década del siglo XXI, pasados casi 30 años desde sus palabras, los formatos movidos por átomos, es decir los físicos, se encuentran en decaída debido a la llegada del *Smartphone* y también con la expansión del internet. En esa medida, la distribución de los objetos físicos se ha quedado relegada y el auge de servicios digitales, aún más con la pandemia, ha sido luminoso como el sol para los emprendedores que buscan dar respuesta a dolores e inconformidades de las personas, con el apalancamiento de tecnologías digitales para solucionar problemas financieros, educativos, alimenticios e, incluso, estilos de vida.

Por supuesto que la música está atravesada por estos discursos que han tomado mayor poder en la movilización social y el encuentro de las personas. Se ve a los músicos con la necesidad de comunicar sus productos o servicios musicales por estos canales, pero muchas veces no encuentran las posibilidades para dar rendimientos eficaces para los propósitos como profesional. Sin embargo, esto está articulado con que el profesional está formándose en la sombra de los mercados laborales.

En congruencia con lo anterior y como reflejo internacional de una apuesta por la articulación entre ESM y el CLM, en Malasia se ha gestado política pública en materia de empleo y su relación con la ESM. Bennett & Ghazih (2017) relatan en su investigación el gran nivel de presión al interior de las instituciones de formación superior y sus programas de educación musical, debido al fuerte compromiso que han adquirido con volverse más relevantes para las condiciones y características de los mercados musicales. Los autores enfocan y alinean la mirada con la estrategia de un marco de empleabilidad comúnmente utilizado para ilustrar las habilidades que se pueden requerir de un graduado de música, distintas a su saber disciplinar.

Tal como para esta investigación, se tendrá lo disciplinar musical como aquello que se ha desarrollado con el pasar de los siglos desde la práctica y reflexión sonora. En la investigación convergen la formación en destrezas intrapersonales en tanto a la creación de redes sociales profesionales y de

negocios, conocimientos en la aplicación multidimensional de destrezas que conduzcan al desarrollo en las habilidades de autogestión, la necesidad de formar en el reconocimiento propio y del otro, como también en la capacidad y disposición para desarrollar, comunicar y progresar las propias ideas e innovaciones. Elementos pedagógicos que vienen muy bien para conversar sobre esa articulación que hoy se le exige a la ESM en Colombia, que abre las puertas para una educación superior más creativa, propositiva y menos dogmática.

Como se ve, la problemática central de la desarticulación entre ESM y el CLM ha sido expuesta por múltiples autores internacionales, por nombrar algunos otros: Green (2013), Laing (2012), Posselt & Grodsky (2017), Tregear y colaboradores (2016), Barnett (2001), Guadarrama (2012, 2014), Machillot (2018), Lawder & Mayhew (2020); entre muchos otros cuya evidencia discurre en que aun cuando la educación superior ha ido dejando de lado su forma de ser en cuanto a la “transmisión de conocimientos” para pasar a ser un medio para la movilización socioeconómica de los individuos, existe una brecha entre la realidad de la formación y la realidad laboral. Esto se torna complejo en un escenario cultural en el que los individuos acceden a la educación superior como una forma de inversión sobre sí mismos, lo que más adelante se ahondará en el aparte teórico, bajo el concepto del *hombre empresa*, propuesto en Foucault (2007) y desarrollado por Adán Salinas (2010) desde el caso latinoamericano y del caribe.

Aún con ello, muchos programas en el mundo presentan un tipo de hermetismo con respecto a las dinámicas de los mercados, las culturas, las sociedades y campos laborales del músico del siglo XXI. En general, las fuerzas que afectan los vínculos entre la ESM y el CLM son de un orden global y heterogéneo, pero su impacto en los países y regiones variará de acuerdo con la estructura de los propios contextos educativos, sociales, culturales, laborales y políticos. Con lo anterior, se puede decir que en países como México o Colombia el músico profesional se sumerge en condiciones laborales precarias, obligándole a redefinirse en medio de la paradoja de una profesión por vocación, donde la multiactividad ha cobrado un rasgo sobresaliente¹⁵.

2.2 Globalización y mercados: De cara al ejercicio profesional

Con los movimientos populares y estudiantiles de 1968, se produjeron en diversos campos rupturas históricas. Lo que había sido el mundo metropolitano y el mundo colonial, ahora se entiende

¹⁵ Ampliado en Francia y México en autores como Menger & Gurgand (1996), Menger (2002), Mauger, (2006); en Guadarrama (2014).

como 'centro' y 'periferia'. Con ello, se gestó un proyecto de liberación cultural que partía de la cultura popular, según Dussel (1995, p.137):

La cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo de la resistencia del oprimido contra el opresor (...) Para crear algo nuevo ha de tenerse una palabra nueva que irrumpe a partir de la *exterioridad*. Esta *exterioridad* es el propio pueblo que, aunque oprimido por el sistema, es lo más extraño a él.

Hoy, el pueblo, como ese bloque social de oprimidos que ha cobrado conciencia subjetiva de su lugar histórico, ve la fragilidad que reside en los sistemas culturales acuñados durante milenios, manifestando que pueden despedazarse en decenios, o cambiar por el enfrentamiento con otras culturas. Ejemplo de ello se puede ver en las luchas históricas de los pueblos negros e indígenas del país con la marimba de chonta, la flauta caucana, la gaita del laboreo colombiana o también llamado *kuisi* y la flauta de millo. También se puede ver con el derrumbamiento de las estatuas en las movilizaciones sociales, que buscan quitar ese lugar privilegiado en la historia a aquellas voces que masacraron los pueblos ancestrales y saquearon las riquezas del territorio Latinoamericano. Como reafirma el profesor Dussel, la humanidad ve que ninguna memoria tiene asegurada de antemano la sobrevivencia: se vive un momento crucial en la historia de las culturas del planeta.

Con las dinámicas globales del siglo XXI en las que culturalmente se ha enmarcado la sociedad mundial con la llegada de las tecnologías de la información y la comunicación (TICS) a principios del siglo XX y con los cambios de los procesos económicos hasta llegar al neoliberalismo, las cosas han ido pasando con vertiginosidad. Las industrias culturales y creativas se perciben temerosas ante un gigante llamado digitalidad, que ha permitido alterar los objetos físicos como el sonido, la luz, el color, el tamaño, entre muchos otros que, en síntesis, redundan en la consolidación de una cultura digital reflejada en la conectividad vía internet, en el contacto permanente con los dispositivos móviles, en la sociabilidad vía redes sociales virtuales, en la educación virtual, el autodidactismo, y aún más en la actualidad, con la pandemia del SARS-CoV 2 que ha pronunciado la inmersión de la sociedad en el trabajo virtual, en el constante consumo de servicios de *streaming*.

Hoy la educación superior se encuentra en un punto de ebullición, que exige un reconocimiento del dinamismo de las culturas para la formación de profesionales coherentes con un escenario globalizado, digitalizado e institucionalizado en la razón gubernamental neoliberal, reflexión central que

se desarrollará a lo largo de este trabajo investigativo en su relación con la educación superior musical en Bogotá y la formación de profesionales en un mercado vital global. Casas (2021) manifiesta la necesidad de incorporar docentes con altos niveles de cualificación y con modalidades de vinculación apropiadas, que puedan liderar estos procesos académicos, donde la pertinencia y la relevancia social deben ser fundamentales, para ambientes educativos más heterogéneos y flexibles.

Es en este contexto de globalización bajo el cual la música se sumerge. Con tal, desde finales del siglo XX han surgido una serie de dinámicas que el Observatorio de la Economía de la Música (2019) logra comprimir muy bien en materia de industria musical, analizando el campo relacional de fuerzas económicas sobre el que se despliega la música en la actualidad, mostrando que, en la industria musical, en los últimos 20 años, se ha tenido una sustitución de los formatos físicos por los digitales en material fonográfico.

De hecho, estos pasaron de ser la totalidad del mercado en la década de 1980 y mediados de la década de 1990, a ser sólo una cuarta parte de los ingresos de la industria en el 2019. En suma, de 2014 a 2018 el 60% de los ingresos para la industria de la música fueron dados por los servicios digitales, dados diversos matices, resaltando entre ellos los servicios de *streaming*¹⁶, que han representado un flujo constante de ingresos dados los pagos periódicos para su acceso, por lo que se encuentra en auge con perspectiva de crecimiento. Este servicio, luego de que la industria llevara 10 años de decrecimiento sostenido desde 2007, ha tenido su pico más alto en el 2016¹⁷. En todo caso, en 2019 se sabía que estaba disminuyendo ese crecimiento, dando luces de un mercado cercano al punto de saturación, por lo que se reclamaban nuevos caminos y canales para aumentar los ingresos y hacer que la distribución fuera más equitativa.

Por otra parte, con respecto al mercado de la música en vivo a nivel mundial, se sabe que las actividades asociadas a presentaciones en vivo representan un poco menos del 50% del total de los ingresos de la industria¹⁸, proyectando su crecimiento mantenido a mediano plazo, teniendo una tasa del 4% anual. Los shows en vivo son importantes no sólo porque movilizan la vida cultural de la sociedad, sino que también están asociados a distintos impactos económicos indirectos e inducidos, aportando no sólo

¹⁶ Anglismo usado para referirse a los servicios de distribución y descarga continua de contenidos multimedia, asociada usualmente al audio y el vídeo.

¹⁷ Lo que está justificado por la baja dinámica de los formatos físicos y los incipientes mercados digitales a principios del siglo XXI.

¹⁸ El OEM (2019) toma los datos globales desde lo que sucede en Estados Unidos, por el margen poblacional que maneja: 328,2 millones de personas, y las cifras que contienen sobre su economía musical.

desde lo cultural, sino también en la movilidad socioeconómica tanto de los músicos, como también del resto de actores que hacen dar vida a los eventos socioculturales.

Aún con lo anterior, como lo nombra el observatorio acogiendo un lenguaje coloquial, existe un mercado de *superestrellas*, quienes representan el monopolio de la música en vivo en tanto se concentra la mayoría de la actividad económica del sector musical: con costos elevados, con alto grado de visibilidad, de reputación y con grandes consumidores. Mientras que, por otro lado, se tienen artistas de menor visibilidad en los mercados, de escuchas con baja disponibilidad para pagar entradas y consumir. Estos últimos aportan un valor marginal a la industria, pues el 1% de los artistas, que son *superestrellas*, abarcan el 40% del total de los ingresos por shows en vivo. Por lo que se ve, hay unas condiciones de poder que están implícitas en el ejercicio profesional de los músicos que forman parte del otro 99%, muchos de los cuales fueron o son parte de la ESM.

2.3 La música en las economías culturales y creativas (ECC)

Según la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) en sus informes sobre la economía, comercio y desarrollo (2020; 2021) “la economía del siglo XXI es aquella cuyos principales impulsores son la creatividad, el desarrollo y el acceso a la información”. Con todo este campo de mercados, hoy el término economía creativa es cada vez más latente, incluyendo todas las actividades productivas basadas en conocimiento y creatividad, dentro de las cuales está la ciencia (Howkins, 2001). Sin embargo, dentro del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI) en Colombia, que según la ley 1286 de 2009 es el encargado de “formular, orientar, dirigir, coordinar, ejecutar e implementar la política del Estado en la materia, en concordancia con los planes y programas de desarrollo”; se tienen formas de producción del conocimiento que no han sido entendidas tradicionalmente en la institucionalidad, pero que sí son centrales en el sector cultural, que es parte fundamental de una sociedad del conocimiento.

El SNCTI es un sistema abierto del cual forman parte las políticas, estrategias, programas, metodologías y mecanismos para la gestión, promoción, financiación, protección y divulgación de la investigación científica y la innovación tecnológica, así como las organizaciones públicas, privadas o mixtas, que realicen o promuevan el desarrollo de actividades científicas, tecnológicas y de innovación. Y con toda razón hablar de una sociedad más creativa tiene un efecto en términos de innovación, allí la

música tiene un rol determinante en términos pedagógicos, además de avanzar hacia una salida de cara al estado de precarización en el campo laboral de los músicos.

La economía mundial, como se ha retratado, está experimentando un cambio de paradigma: de las manufacturas e industria pesada, a una economía de los conocimientos, servicios y la información, en la cual la creatividad, la innovación y la colaboración desempeñan un papel crucial. Según Barajas Beltrán, López Vélez y Tovar Sandoval (2017, p. 6), para el año 2015 las ICC equivalían al 2,2% del PIB de la región de América Latina, empleando a más de 1,9 millones de trabajadores y cuyo impacto económico estaba rodeando los 124 mil millones de dólares, equivalentes al 6% de las ICC a nivel mundial.

El reto compartido entre los países redundaba en generar una apuesta estratégica conjunta que analice el potencial de la industria e identifique prioridades, con un plan de acción y políticas coherentes que se traduzcan en proyectos tangibles y claros, como afirman los estudios de las ICC en Latinoamérica. Ejemplos como Porto Digital en Recife, Brasil; la Ciudad Digital Creativa de Guadalajara, en México; los doce Distritos Creativos o Áreas de Desarrollo Naranja en Bogotá, Colombia; o los clústeres de ICC en Buenos Aires, Argentina; son reflejo de esfuerzos conjuntos que impulsan el espíritu creativo empresarial, el conocimiento multidisciplinario y la innovación, con el fin de convertir los desafíos en oportunidades para renovar los entornos creativos de la región.

Trinidad Zaldivar (2018), jefa de la división de asuntos culturales, solidaridad y creatividad del BID, habla de las Kreatópolis, estos espacios urbanos donde los ciudadanos creativos, el sector privado y los gobiernos trabajan juntos para generar soluciones a los desafíos en prospectiva. Desde el año 2001 con la publicación del libro “Creative economy” de John Howkins, la humanidad ha sido testigo de una avalancha de estudios exploratorios sobre el tema de las ICC, principalmente por los organismos internacionales, quienes muestran esta economía moverse en el eje central de los artistas, colectivos, gestores culturales, emprendedores y agentes de cambio comprometidos con lo local.

Hoy uno de los grandes retos frente a la economía creativa radica en la amplitud de su concepto. La UNCTAD habla de sectores que van desde la herencia histórica y patrimonial, hasta los últimos adelantos tecnológicos en términos de circulación de contenidos digitales. Esto plantea el reto de dinámicas con complejidades y diferencias muy distintas en las cadenas de valor: Unas producen eventos o experiencias y otras trabajan en la producción tangible o de contenido digital (Hernández, Redondo y Ospina, 2018, pp.12-13). Con ello, la revolución digital ha provocado resultados mixtos: mayor circulación

y visibilización de emprendedores y artistas, al tiempo que nuevos intermediarios que plantean un reto de control monopolístico en algunos sectores: Editorial, audiovisual y musical.

Muchos de los países de Latinoamérica y el Caribe ya han empezado procesos formales de apoyo a las ICC. Existen algunas cuentas satélites para medir los desempeños, por ejemplo, en Colombia se creó en el año 2018 la primera cuenta satélite del Ministerio de Cultura para la gestión del arte, también se han generado programas de formación en las universidades en forma de diplomados o seminarios y algunos incentivos económicos para las empresas, como reclama la razón gubernamental neoliberal para que el artista no sea condenado a sufrir en medio de este mercado vital.

No hay que olvidar que este asunto del neoliberalismo es una realidad política a generar, los actores principales y claves para el fortalecimiento de esta gestión de la economía política son el gobierno, como responsable de crear e implantar la gestión pública necesaria para crear el ambiente que estimule esa economía creativa y la equidad en la creación de valor: Políticas educativas, legislación sobre impuestos, planificación y, sobre todo, la asignación de recursos económicos para su estímulo; elementos clave para el desarrollo de una política económica para los creadores.

Además del gobierno, la academia tiene una responsabilidad enorme con el sector cultural y creativo. Es una institución independiente, con el recurso humano capacitado para generar investigación necesaria para la toma de decisiones, promueve la reflexión, la evidencia empírica y propuesta de modelos para todos los ámbitos de la economía creativa. Es un agente de cambio en la formación de los profesionales de las ICC (*ibid.*, p.13), tiende puentes entre los deseos, las habilidades, las culturas y sociedades, a través de productos, proyectos, colectivos, entidades o empresas.

Hoy la academia, el campo de la educación, tiene en sus manos la posibilidad de aportar en la generación de riqueza y a su distribución equitativa, un asunto que la ESM no puede dejar de lado, en la medida en que los músicos deben generar condiciones para su accionar profesional, pero eso no es desde el escenario individual, sino que se trata de un trabajo mancomunado, en red, tejido entre gestores, artistas, públicos, instituciones, empresas, estudiantes y profesores; esto es sentar una conversación intersectorial.

Congruentemente con lo mencionado, la reciente creación de un foco como el de ICC dentro de la Misión de Sabios 2019 constituye un llamado a articular el SNCTI con el sector cultural, bajo el entendido

de que el paso a una sociedad basada los conocimientos, debe necesariamente darle un papel relevante al arte y la creatividad, especialmente en un momento en que estas industrias se perfilan como un escenario en el que el país puede potenciar sus posibilidades a nivel de mercados y de reconstrucción del tejido social.

Así lo ha demostrado Latinoamérica y Colombia no es la excepción dentro de la región, como se evidenció con las cifras del Observatorio para la Economía de la Música (OEM, 2019). Según Hernández, Redondo & Ospina (2018, p.17), con la interacción constante de las culturas y las naciones, los efectos han trascendido a dimensiones económicas, logrando impactar de manera contundente las relaciones sociales, el lenguaje y las manifestaciones culturales. Por consiguiente, el binomio cultura-economía brinda una mayor relevancia a través de la economía creativa, donde los valores simbólicos e intangibles contribuyen a una cohesión social que se materializa en servicios, bienes y experiencias culturales que poseen valor económico y convierten al sector cultural en un lugar para el emprendimiento y la producción creativa, con proyección global, muy en sintonía también con el tránsito de la economía industrial a la economía de servicios globalizada.

Y es que, en realidad no se trata de plantear reflexiones y propuestas novedosas, hoy la sociedad se encuentra más hacia el lado de la puesta en marcha de acciones que impulsen este conglomerado de actores, con el fin de lograr un posicionamiento económico y, más allá de esto, un reconocimiento de las manifestaciones culturales en la región, que son amplias, ricas y diversas. Hoy se necesitan aunar esfuerzos para complementar las habilidades y capacidades, como factores clave para que las ICC lleguen a buen puerto en medio de un entorno global digitalizado, que está cada vez más dispuesto a ser parte de nuevas formas de creatividad que impactan la producción, distribución, consumo y promoción de bienes, servicios y experiencias culturales.

El Gobierno Nacional ha formulado una serie de lineamientos e incentivos adicionales a partir de la Ley Naranja (Ley 1834 de 2017), con miras a que el aporte de la economía creativa llegue al 6% del PIB, mientras a 2019 aportaba el 2,2%. En este marco, consideran fundamental entender la generación de contenidos culturales como una forma de producción de conocimiento especializado que cumple dos funciones: por un lado, potenciar las posibilidades de expresión de las identidades culturales del país, y, en consecuencia, por otra parte, generar sentidos de pertenencia y aumentar el acervo patrimonial.

Esto es algo muy complicado de analizar en el escenario de sindemia¹⁹. Con esto en mente, estas aspiraciones gubernamentales se confrontan con las proyecciones de la CEPAL en las que la fuerte recesión económica en la región Latinoamericana registrará una caída del PIB de -7,7%. Con la contingencia del SARS-CoV 2, se ha podido ver la fragilidad de la situación profesional del músico en tanto se encuentra inmerso en un escenario de mercados que no le garantiza un flujo de ingresos que sea sostenible en una economía neoliberal así planteada. Hoy se sabe que, a nivel fonográfico en Colombia, los ingresos han ido aumentando constantemente desde 2014, siendo los servicios móviles de streaming una causa fundamental, por lo que para el año 2018 había alcanzado ya un nivel de equilibrio como industria²⁰.

Esto muestra que los músicos ahora tienen a su mano herramientas tecnológicas y redes de comunicación sumergidas en una serie de articulaciones que redundan en unas formas de precarización del trabajo, donde las relaciones entre los costos de producción, las inversiones en capitales y los ingresos, no tienen ningún sentido. *Ars gratia artis*, mientras se estima que en el 2022 unos 491 millones de latinoamericanos vivirán con ingresos de hasta tres veces la línea de pobreza.

Según los datos del OEM (2019), en Bogotá la participación de las ICC es dominante, representó a 2019 el 32% del valor agregado nacional; sin embargo, ha venido presentando una tasa de participación cada vez menor en relación con el total nacional: en el 2014 era del 70%, mientras que en el 2016 se ubicó en el 47%. Aún con todo ello, la mayor parte del valor agregado de las economías culturales y creativas, que había aumentado someramente de forma marginal²¹ a nivel nacional, es explicado por la actividad de Bogotá, donde se encuentra concentrada más de la tercera parte de la actividad musical del país. Esto muestra la relevancia de la ciudad en términos de ICC, que también converge con casi una tercera parte de la oferta en ESM. La gente llega a la capital de Colombia desde todas partes, portando saberes de los territorios que son necesarios tener como punto de partida, para gestionar una educación más cercana a las culturas, por lo que vale la pena ver el panorama general.

¹⁹ Es la suma de muchas epidemias en la población no solamente relacionadas con las interacciones biológicas, sino con la unión de otras epidemias más como el desempleo, el hambre, la sed y la violencia en lo contemporáneo, lo que hace que, según Singer (2009, p. 135), se desborde el pronóstico de las consecuencias.

²⁰ En el 2018 América Latina fue la región que mayor tasa de crecimiento de ingresos tuvo, un 17% por encima del 2017.

²¹ A 2014: \$19,9 billones de pesos - 2018: \$20,6 billones de pesos. Hay que tener en cuenta que la evolución de la serie del valor agregado de los shows en vivo, es igual a la tendencia del total de la economía naranja.

Actualmente, plataformas como *YouTube*, *Deezer*, *iTunes* y *Spotify*, tal como principales proveedores de los servicios en América Latina, han tenido alta injerencia en el mundo dada la circulación global de contenidos musicales, lo que ha supuesto una mayor visibilización de artistas y les ha llevado a tener posibilidades de establecer relaciones con redes internacionales, teniendo a su lado la posición dominante en el mercado mundial por parte del oligopolio de la música. Aunque esto es sólo una fachada de los monopolios en los mercados, que evidencian las formas de dominio a las que está expuesto el músico profesional en un escenario de competencia imperfecta, donde los creadores se ven expuestos a una distribución desequilibrada de los ingresos, con el 1% de artistas acaparando el 40% de los mercados y, en muchas ocasiones, sin retornos económicos y sujetos a una presión por generar ingresos.

Según estos datos del OEM (2019), hablando del panorama musical fonográfico en Bogotá, el consumo de géneros como el vallenato, el despecho, la música tropical y el reggaetón es bastante alto en comparación con los demás que tienen muy baja acogida, teniendo menor representación el jazz, la música andina y la música del pacífico. El rock muestra una tendencia cada vez más pronunciada a tener menos adeptos, a diferencia con la ranchera, el despecho y el reggaetón, que cada vez tienen mayor acogida. Esto se ve manifestado en las relaciones de lo popular que se sumergen en la cultura en términos de consumos, como formas de identificación colectiva. También resulta llamativa la clasificación del OEM, porque se aferra a unas categorías genéricas pensadas desde la industria.

En relación con el mercado de la música en vivo en Colombia, la volatilidad en el valor agregado de los shows en vivo a nivel nacional se ha vuelto una tendencia, dada la depreciación del peso colombiano que ha reducido el nivel de posición en los mercados internacionales: no hay dinero para negociar. Por otra parte, exponiendo el recaudo, el nivel de eventos ha aumentado en el país, pero su recaudo se ha menoscabado²². El OEM (2019) muestra que hay una mayor desconcentración del recaudo por géneros, por ejemplo, el Rock ha tenido mayor participación de recaudo, pero ha tenido baja representatividad en él, tan solo el 15% del total.

Con el bajo nivel de poder en los mercados internacionales debido a la disminución de la participación de eventos con artistas internacionales, se ha evidenciado una mayor relevancia de los artistas nacionales en los shows en vivo, por lo que géneros como el Vallenato se han ido posicionando, obteniendo el tercer lugar del recaudo nacional. Como contrapeso a lo anterior, el reggaetón, a pesar de

²² El total del recaudo por artistas internacionales en Colombia pasó de ser en 2012 del 78%, mientras que el 2018 pasó a ser el 58%. Explicado por la devaluación del peso.

ser lo que más se escucha en el país, no tiene una participación significativa en el recaudo, sólo otorga el 10% del total. Son Cali, Barranquilla, Cúcuta y Medellín, pero especialmente Bogotá, las ciudades que juegan un papel relevante en el escenario de la realización de eventos y también en el espacio de construcción de productores, gestores, músicos, entre muchos otros que contribuyen a la realización de espectáculos culturales en el país.²³

Con tales pretensiones de llegar al 6% del PIB, las propuestas del Foco de ICC según Puentes Melo (2020, pp. 147-153), hacen algunos apuntes que parecen relevantes para la ESM. Por ejemplo, el que se priorice el conocimiento y uso sostenible del patrimonio cultural colombiano, a través de actividades de investigación, desarrollo, innovación y creación, desde todas las áreas del conocimiento, con miras al fortalecimiento de la diversidad cultural del país, su apropiación y su aprovechamiento para las ICC, formulando líneas específicas dentro de la Misión Colombia Diversa, Bioeconomía y Economía creativa (2020).

Por esta misma vía, también llegan las exigencias sobre el acceso a las garantías sobre las condiciones para que la educación artística sea implementada como área fundamental del currículo y se haga efectiva su obligatoriedad desde la primera infancia y a través de todos los niveles y modalidades de la formación básica y media, basada prioritariamente en contenidos procedentes de los diferentes territorios del país, dando prioridad a los propios (ibid.; p. 177). Esta exigencia es un imperativo para que ese gran porcentaje de músicos que se encuentra fuera del escenario formal, se integren al sistema de protección social y también para que puedan articularse con la educación superior de una manera menos forzada. Hoy es bien sabido que el escenario educativo es la principal fuente de ingresos para los músicos, al tiempo que conservan o desarrollan proyectos artísticos y musicales. Por supuesto que esto traerá implicaciones para la formación del profesorado, pero también es una puerta de entrada para las reflexiones futuras.

Con esta última observación, descentralizar y diversificar la oferta de formación técnica, tecnológica y profesional en todos los roles de las cadenas de valor de las (ICC) es otra de las propuestas, con la cual es importante buscar la forma para propiciar espacios de trabajo colaborativo permanente entre disciplinas creativas y otras áreas de conocimiento, y en ese sentido, la educación superior en

²³ Es imperativo decir que pese a que el número de productores aumentó en un 68% de 2012 - 2019, el recaudo se encuentra altamente concentrado: El 10% de los productores concentra más del 80% del total del recaudo.

música debe prestar toda su atención, puesto que tiene a su disposición todo para hacerlo. Un llamado interdisciplinar.

Bajo este marco, es importante considerar la posibilidad de potenciar las posibilidades de la economía creativa, como concepto en el marco de una globalización mal gestionada, pero existente. Hay que tener en cuenta que, en los países periféricos, la mayoría de la producción cultural ocurre en la economía informal, pudiendo incluso constituirse como la única forma de generación de ingresos para comunidades enteras, con altos niveles de vulnerabilidad social y en riesgo de pobreza. Así, las políticas públicas de promoción de la economía creativa pueden facilitar la absorción de jóvenes marginados por encontrarse, muchos de ellos, involucrados con actividades culturales y creativas que no son económicamente sostenibles, llegando incluso a encontrarse identificados en sentires colectivos y des territorializadas de la marginalidad, por falta de acceso a información de valor y capitales.

Sumado a las acotaciones, un apunte fundamental de Arenas, Goubert y Niño, S. (2009), es que en la formación profesional de creadores de Bogotá se debe reconocer que hay un alto nivel de especialización disciplinar, pero dicha especialización está ligada a dificultades para el reconocimiento de las necesidades del entorno y conduce entre ellos a un escaso conocimiento de las cadenas de valor. Esto constituye un obstáculo mayúsculo para el impulso de las ICC, puesto que no permite que exista un conocimiento cercano a la producción, distribución y consumo de la música en un escenario condicionado por la razón gubernamental neoliberal.

Según Laing (2013, p.293), hay una constante aceptación del campo laboral educativo como una de las principales formas de ingreso para los profesionales en música, dados unos mercados imaginarios que hacen pensar en la incerteza o la imprevisibilidad que caracteriza a los mercados de consumo que rigen el campo laboral del músico contemporáneo, poniendo en consideración la sobreoferta de intérpretes para el trabajo disponible y las oportunidades de ingreso, como también la reflexión sobre los grandes avances en la tecnología, que han permitido reducir el tamaño de las agrupaciones, desapegar al músico de las partituras con el uso de herramientas digitales como *Pro Tools*, *Logic Live*, entre muchos otros, por medio de recursos tecnológicos como interfaces de audio y *loop stations* que permiten la captura y maleabilización del sonido.

Así, hablando de músicos profesionales, pareciera que cada vez más se necesitan menos de ellos formados en un currículo que se inclina hacia formas de aprehensión de la música manejadas en los conservatorios europeos del siglo XVIII y XIX, que se funden con ese gran comienzo del capitalismo en la

esclavización del Abya Yala²⁴ y el gran comienzo de la modernidad con su bandera de la ciencia que tantas fortunas ha traído en términos pragmáticos a la humanidad, pero que se ha erigido como una institución que padece lo que de Sousa Santos (2013) llama una razón metonímica, un tipo de monocultura del saber y del rigor del saber que no admite un razonamiento ajeno al método, que le otorga un criterio absoluto de verdad.

Todo esto ha ido cambiando con el pasar de los tiempos y los espacios, pero a nivel discursivo han ido quedando una serie de cenizas esparcidas en las instituciones, como los criterios absolutos de verdad. En Colombia perduran las formas de abordar la música desde la desterritorialización, ya no sólo desde lo europeo, sino que también con algunos matices de la musicología estadounidense y los estudios del Jazz, algo que prevalece en lo recorrido del siglo XXI en Colombia, mirando con urgencia nuevas formas de dar frente a la formación profesional en una agenda global que se ha identificado como la sociedad de los conocimientos.

Esto se suma a la falta de escenarios adecuados para tocar en los establecimientos, así como de espacios masivos para la música en vivo en la ciudad y la carencia de requisitos técnicos mínimos en estos espacios, como también la debilidad de las estrategias promocionales y de negociación, de técnicas en el mercadeo, de estructuración de los eventos en vivo y del establecimiento de las relaciones con los agentes del mercado musical por parte de los músicos, sumado a la falta de financiación pública y privada, y el desconocimiento para fortalecer y optimizar la estrategia financiera de los proyectos musicales independientes.

Así, como un rizoma, como ese mapa que cambia con el nacimiento de raíces, tallos y frutos (Deleuze & Guattari, 1997), estos temas se han convertido en los principales obstáculos dentro de la formación y el desarrollo laboral de la música, afectando de manera aguda la movilidad social de los músicos en la ciudad. Sin embargo, es sumamente importante reconocer el papel de la educación en ese escenario.

²⁴ Abya Yala, que significa tierra madura, tierra viva o tierra en florecimiento, fue el término utilizado por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el Continente Americano.

2.4 Bogotá en la economía cultural y creativa

Hoy la Economía Naranja en Colombia se ha impulsado con fuerza. Según el Ministerio de Cultura en el portal de la Economía Naranja (2021), el objetivo es propiciar las condiciones para generar empleo digno en el sector cultural, apoyar la materialización de nuevas ideas creativas y productos innovadores, fortalecer los saberes ancestrales, las prácticas del patrimonio cultural y la transmisión de conocimientos tradicionales.

Para tal efecto, se crea el Consejo Nacional de la Economía Naranja (CNEN) reglamentado a través del Decreto 0935 del 18 de octubre de 2018, en cabeza del Ministerio de Cultura y conformado por el Ministerio de Comercio, el Ministerio TIC, Ministerio del Trabajo, el Ministerio de Educación, el Ministerio del Interior, el Ministerio de Hacienda, el Departamento Nacional de Planeación (DNP), el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), la Dirección Nacional de Derechos de Autor (DNDA) y la Financiera de Desarrollo Territorial (Findeter). Este es el organismo asesor y consultivo del Gobierno Nacional, encargado de formular lineamientos generales de política y coordinar las acciones interinstitucionales necesarias para la promoción, defensa, divulgación y desarrollo de la economía creativa.

De la misma forma, con el objetivo de aportar al fortalecimiento de las industrias creativas (Ley 1834 de 2017) y ampliar la medición de la Cuenta Satélite de Cultura, el DANE, en conjunto con las entidades que pertenecen al CNEN, establecieron la Cuenta Satélite de Cultura y Economía Naranja (CSCEN) que incorpora todos los sectores asociados a las industrias culturales y creativas. Según el DANE (2019, pp. 3-8):

En 1999 se realizaron investigaciones nacionales y sectoriales, de diagnóstico económico y social, sobre las Industrias Culturales, en el marco del programa Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello. Como resultado de este ejercicio, en 2002, se propuso iniciar la medición de las actividades económicas culturales de acuerdo con las directrices del Sistema de Cuentas Nacionales de Naciones Unidas. Tal propuesta concluyó en el nacimiento de la Cuenta Satélite de Cultura. Esta cuenta se ha desarrollado en el marco de un trabajo interinstitucional entre el Ministerio de Cultura y el DANE, con apoyo del Convenio Andrés Bello y la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Este primer experimento de medición adoptó las directrices establecidas en el manual del convenio Andrés Bello en la definición del conjunto de las actividades económicas consideradas

como culturales. Dichas directrices restringían estas actividades a aquellas que estuviesen enmarcadas en la creación, transmisión, difusión, consumo y apropiación de contenidos simbólicos relacionados con el arte y el patrimonio. Otros criterios de agrupación son posibles y han sido adoptados en investigaciones diversas e instrumentos de política pública.

(...) Otras entidades, como la Cámara de Comercio de Bogotá, han utilizado un criterio más amplio todavía realizando agrupamientos por clústeres. Así, se han contabilizado actividades conexas a aquellas que generan derechos de autor, incluso si tales actividades no producen derechos de autor y no hacen parte de lo que tradicionalmente ha sido considerado como cultural o creativo. (...) Por decisión unánime, se ha definido que existen 101 actividades (32 de inclusión total²⁵ y 69 de inclusión parcial²⁶).

Continuando, el DANE (2020, p. 4) manifiesta en el tercer informe de economía naranja, que ha liderado la mesa de información del CNEN y que en ella se ha conformado el Sistema de Información de Economía Naranja (SIENA), que articula distintas entidades en la producción y disposición de información estadística. El SIENA surge como respuesta a la necesidad de contar con herramientas para orientar la toma de decisiones, formular y evaluar políticas y exponer la importancia del sector. Para el cumplimiento de estas tareas, sus objetivos generales son los de organizar la información de este sector de manera que pueda ser utilizada y tratada de forma eficiente, y por medio del uso de las tecnologías más adecuadas.

El primer Reporte Naranja publicado el 24 de mayo de 2019, contó con información estadística de diferentes investigaciones del DANE y del Ministerio de Cultura dando como resultado más de 42 indicadores clasificados en tres áreas: Artes y Patrimonio, Industrias Culturales y Creaciones Funcionales que dieron cuenta del panorama regional y nacional, para continuar avanzando en las definiciones

²⁵ Actividades de inclusión total (según CIU, Rev. 4 A.C.) Se trata de actividades consideradas como nucleares del sector cultural y creativo o que dependen principalmente del derecho de autor, por lo tanto, todo su proceso productivo se asocia con la Economía Naranja.

²⁶ La inclusión parcial significa que son actividades económicas cuyo proceso productivo genera algunos productos y servicios de carácter cultural y creativo o que están cobijados por el derecho de autor, pero no son la totalidad de los productos que se generan a partir de dicha actividad económica.

*Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIU) de todas las actividades económicas., elaborado por la Organización de Naciones Unidas. La revisión 4 (Rev. 4), es una adaptación para Colombia hecha y revisada por el DANE.

metodológicas y disponer de información estadística que le permitiera a las entidades formular y hacer seguimiento a la política pública sectorial con evidencia cada vez más detallada y precisa. Lo que resulta en una segunda versión del listado, con las 103 actividades de la Economía Naranja.

Es así cómo se generan las Áreas de Desarrollo Naranja (ADN), cuya normativa se encuentra en el artículo 179 de la Ley 1955 de 2019 (Plan Nacional de Desarrollo) y en su Decreto reglamentario 697 del 2 de mayo de 2020. Las ADN son estos espacios geográficos que se delimitan y se reconocen mediante decisiones administrativas de la entidad territorial o instrumentos de ordenamiento territorial, según manifiesta el CNEN. Su propósito es integrar a artistas, creadores, emprendedores, infraestructuras y equipamientos culturales, para consolidar los procesos de creación, producción, circulación, distribución y acceso a las manifestaciones, bienes y servicios culturales y creativos. Hoy Colombia cuenta con 47 ADN en 22 municipios y distritos del país, con todo el peso reglamentario, pero siendo Bogotá la ciudad con mayor cantidad de áreas. Son 12 en total y así las presenta el CNEN (2021):

- **ADN "Bronx Distrito Creativo"**

Ubicada en las localidades de Los Mártires y La Candelaria, se caracteriza por 3 grandes espacios que se encuentran en adecuación y reconstrucción: La Facultad, el edificio en el que se encuentra el Batallón de Reclutamiento del Ejército y la cual fue sede de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia; La Milla, una calle ubicada en medio de los dos edificios patrimoniales, que recibió este nombre por los militares del Batallón de Reclutamiento, ya que durante sus entrenamientos corrían una milla en este espacio; La Flauta, un edificio ubicado frente al Batallón, por el costado occidental, que fue la primera sede del Museo Geológico de Colombia.

- **ADN "Distrito Creativo Fontibón"**

Ubicada entre las calles 17 y 21 Bis, y entre carreras 97B y 102, se caracteriza por sus amplias zonas comerciales y por contener el parque de la plaza fundacional de esta localidad, además de 3 sitios de interés cultural dentro del distrito y 3 cercanos, 1 Paradero Para libros Para parques que es este espacio de lectura para la ciudad y 2 equipamientos culturales públicos. Este ADN se enmarca en una estrategia de la Alcaldía Local de Fontibón para revitalizar el centro histórico y salvaguardar el centro fundacional, recuperar y reactivar el espacio público en aras de mejorar las condiciones urbanas para el beneficio de la ciudadanía en la localidad.

- **ADN "Distrito Creativo de Ciencia Tecnología e Innovación"**

Está ubicada en las localidades de Puente Aranda y Teusaquillo. La zona cuenta con equipamientos públicos y privados de diferente escala, e incluye el nodo de ferias, eventos y convenciones de Bogotá, que incorpora el recinto ferial de Corferias y el Centro Internacional de Convenciones Ágora Bogotá, entre otras entidades. En este polígono se pretende desarrollar diferentes tipos de sinergias entre actividades económicas, productivas y culturales, que aprovecharán las características del entorno para generar valor agregado, producto de diferentes interacciones entre la academia, el sector público, el sector empresarial y la sociedad.

- **ADN "Distrito Creativo Centro"**

Está ubicada entre las calles 9 y 26, entre las carreras séptima y tercera, ampliándose hacia el occidente entre las calles 17 y 12C, hasta la carrera décima, y por el oriente hasta la carrera primera. Su infraestructura física se caracteriza por ser declarada monumento nacional, por contener las sedes principales de las entidades de la administración pública nacional y distrital, y por ser el Centro Histórico, foco del turismo cultural de Bogotá.

- **ADN "Distrito Creativo Chapinero"**

Se extiende desde la calle 72 hasta la calle 67, entre las carreras 4 y 14, y desde la calle 67 hasta la calle 63 entre las carreras 13 y 14. Se caracteriza por una amplia zona comercial y por ser sede de las principales instituciones financieras de Bogotá. Concentra también la Zona G, en la que se ubican restaurantes y cafés de diferentes conceptos, así como bares y espacios que funcionan como plataformas para la circulación de las artes en vivo. Asimismo, incluye el barrio Quinta Camacho, que se caracteriza por conservar un estilo arquitectónico inglés.

- **ADN "Distrito Creativo de la 85"**

Ubicado en Chapinero, entre la carrera 20 con la calle 85, hasta la carrera 15, se amplía entre la carrera 15 y 11 con calles 80 y 88, excluyendo el segmento ubicado entre calles 85 y 88 y carreras 11 y 13. Se caracteriza por una arquitectura moderna y por contener la Zona Rosa, en la que se ubican bares, restaurantes, hoteles y centros comerciales que dinamizan la actividad turística y comercial del sector.

- **ADN "Distrito Creativo La Playa"**

Localizada entre las localidades de Chapinero y Teusaquillo, entre las calles 53 y 61, y entre las carreras 7 y 15. Se caracteriza por ser de alto flujo comercial, con ciertas zonas residenciales y de instituciones educativas, así como por contener el Parque de los Hippies, que se ha mantenido como epicentro cultural desde los años 60.

- **ADN "Distrito Creativo San Felipe"**

Está ubicada en la localidad de Barrios Unidos, entre las calles 68 y 80, con carreras 20 y 30. Es una zona tradicional que aún conserva las fachadas de las casas construidas en los años 30. Sus actividades comerciales se relacionan con las artes y la educación principalmente.

- **ADN "Distrito Creativo Teusaquillo"**

Ubicada entre las calles 34 y 45, entre las carreras 14 y 25. De este distrito hace parte el Parque Lineal, extendido en medio de las dos calzadas de la Avenida Calle 22, más conocido como el Parkway. Alrededor de este parque se ha generado una dinámica comercial con establecimientos como teatros, cafés, bares y restaurantes, entre otros.

- **ADN "Distrito Creativo Usaquén"**

Se encuentra ubicada entre las carreras quinta y séptima y entre las calles 117 y 121, ampliándose hasta la 114 entre la Carrera 6A y la Carrera 7. Se caracteriza por su arquitectura colonial, por ser de interés histórico y contener la Hacienda Santa Bárbara como referente arquitectónico, declarada patrimonio nacional. Este sector es reconocido, también, por el famoso 'Mercado de las Pulgas', que se realiza los domingos y festivos.

- **ADN "Distrito Creativo Parque de la 93"**

Localizada en la localidad de Chapinero, entre las calles 92, (excluyendo los predios frente a la calle 92) y 98, y entre las carreras 11 y 15, desarrolla una gran variedad de actividades económicas relacionadas con bares, restaurantes, cafés, heladerías, entidades financieras, salud, moda y estacionamiento, entre otros. Ha sido escenario de eventos culturales y recreativos al aire libre, combinando distintos ámbitos artísticos como música, artes escénicas, artes visuales y diseño.

- **ADN "Distrito Creativo Centro Internacional"**

Está ubicada en la localidad de Santafé. Se extiende desde la Calle 26 hasta la Calle 31, y desde la Carrera 7 a la Carrera 4, ampliándose hasta la Carrera 3 entre la 26B y la 26ª Bis. Se caracteriza por su localización estratégica y central, de fácil acceso desde zonas como el Centro Histórico, el Centro Administrativo Nacional y el Aeropuerto El Dorado.

Para darle un tinte homogéneo a las actividades, se genera el sello Colombia Crea, que según el portal de la Economía Naranja (2021), es el sello que “identifica las artes, el patrimonio, la cultura, el talento y la creatividad de los colombianos”. Siendo la impronta que promueve las industrias culturales y creativas del país a nivel nacional y alrededor del mundo, apoyando la difusión de los contenidos de valor simbólico, los bienes y servicios culturales y creativos. De esta manera, Colombia Crea es el sello que posiciona una identidad nacional, a través de la cultura y la creatividad.

El resultado de todo esto se documentó en la Guía Práctica para la Creación de Áreas de Desarrollo Naranja (2019), de manera que la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) lo incluyó como uno de los factores estratégicos de la Política Pública Distrital de Economía Cultural y Creativa (PPDECC). La vigencia de esto será hasta 2038, con la promoción de espacios adecuados para el desarrollo de actividades culturales y creativas, teniendo como eje principal la promoción y desarrollo de las ADN desde el 16 de diciembre de 2020. De esta manera, según el CNEN (2021), las ADN fortalecen y recuperan el tejido social y económico de los territorios, basadas en principios sostenibles, generando empleo creativo y valor agregado, e integrando la identidad, el patrimonio, la vocación y dinámicas culturales de las ciudades con otros ámbitos, sectores y mercados del municipio, la región, el país y el mundo.

Con esto último, se evidencia de manera tautológica la razón gubernamental neoliberal, una elaboración teórica que se gesta en algunas de las acotaciones de Michel Foucault en sus cursos de 1976, “Defender la sociedad”, y de 1978, “Seguridad, territorio, población”, impartidos en el College de France. A continuación, se presentará el marco teórico y conceptual que evidencia la necesidad de abordar el escenario de mercados dentro de la educación superior en música, realizando algunas aproximaciones al sustento político-económico de la práctica profesional del siglo XXI. Bajo esta perspectiva, se manifestará el hecho de una instancia de poder que hace dirigir la vida de los profesionales en música hacia mercados

vitales, donde la educación juega un papel fundamental como primera forma de inversión de los individuos sobre sí mismos, para el acceso a posiciones sociales y la generación de ingresos.

3 Formación de músicos bajo el yugo neoliberal

El presente capítulo trae a colación algunas consideraciones teóricas que se han delimitado principalmente desde el pensamiento de Michel Foucault y Hanna Arendt. Autores que refuerzan algunas de las necesidades para la ESM en el siglo XXI, que vociferan autoras como Dawn Bennett, Rosie Perkins, Janis Weller, y Ruth Bridgestock. Bajo esa lupa, este aparte se divide en 2 secciones. La primera abordará cómo la economía política también recae sobre el músico y la segunda decantará esta serie de condiciones para la reflexión educativa, partiendo de un subcapítulo sobre la educación del artista, que llevará a otro subcapítulo sobre algunas necesidades de reconocimiento en la ESM y que finalizará con ese horizonte que las autoras marcan como una carrera sostenible en la música a partir de algunas oportunidades de mejora.

3.1 El poder de la razón gubernamental neoliberal: El hombre-empresa²⁷

Según Stiglitz (2018, p. 64), aun siendo el exdirector del Banco Mundial, la globalización surgida a finales del siglo XX y principios del XXI no se basa en el libre comercio, sino en un comercio gestionado en favor de los intereses empresariales; hablando entonces de un malestar, una insostenibilidad del sistema debido a su gestión política. Foucault (2007) describe esta insostenibilidad no como una actualización o profundización del liberalismo económico clásico, sino como una transformación profunda, que se puede entender como una fase diferente al capitalismo, admitiendo modalidades a su interior, incluso hasta pugnas. Tal es por lo que considera que el neoliberalismo no es una realidad natural, sino un artificio, una realidad económica a crear, administrar y mantener, que necesita de unas condiciones que permitan la extensión de una economía del mercado, a una sociedad considerada en su conjunto, articulada por un manejo de intervenciones del estado que favorecen a las empresas.

Esto que se describe muestra la existencia de un elemento altamente político subyacente a la manera en que la sociedad vive sumergida dentro del neoliberalismo y se enfrenta a sus efectos en rótulos de clases, sexos y razas como trabajadores y trabajadoras, mujeres, indígenas, negros y negras, campesinos, migrantes, empresarios, transgéneros, gais, lesbianas e informales, sumergidos todos en una

²⁷ Se reconoce que limitar el concepto *Hombre* -masculino-, perpetúa el patriarcado que tanto ha sido reflexionado en los últimos años por las corrientes del feministas de diferentes disciplinas. Sin embargo, se abordará el concepto tal como se ha desarrollado históricamente para efectos de redacción. A lo mejor debió ser el *humano*-empresa.

altísima vulnerabilidad social, evidenciando los efectos de la lógica de mercados imperfectos como un poder sobre la vida de las personas.

No obstante, la razón neoliberal implicó un grado importante de consenso político en la mayor parte del mundo después de la caída del muro de Berlín, señalando la emergencia de una nueva hegemonía cultural. Sin embargo, una complejidad específica proviene de que el término ‘neoliberalismo’ no tenga un significado único en los diferentes países y para los distintos sectores sociales, por lo que en Latinoamérica el asunto y sus efectos son muy diferentes a lo que puedan sentirse en Europa o en Asia. Incluso en Venezuela o Argentina, y se dice “incluso” porque se encuentran en el mismo vecindario de Colombia, teniendo efectos heterogéneos aún en lo micro. Aquí en Colombia los costos de movilidad geográfica han ido demasiado lejos, inciden en el desempleo estructural por lo que se tienen fenómenos migracionales que interpelan el escenario de las ciudades, ampliando su densificación social y las oportunidades para el ingreso. En el 2021, una localidad como Suba en Bogotá, con 1'569.978 habitantes, tiene mayor cantidad de población que departamentos enteros de Colombia como el Guaviare, Caquetá. Cesar o Sucre.

En Bogotá, como en el resto del país, se vive en la resistencia ante los problemas más profundos en los que también los sueños de las personas son más intensos, con deseos de vidas diferentes que se enmarcan muchas veces en las manifestaciones populares donde las instituciones no tienen crédito y donde las brechas en los ingresos y la distribución de las ganancias son cada vez más pronunciadas. Como diría Stiglitz (2018), una globalización mal gestionada en tanto lo político, en la que se erigen abismos y cuyo estado actual se encuentra en una crisis estructural que parece tener alternativas desde las manifestaciones populares²⁸.

En sintonía con la definición de lo popular dada por Dussel (2015, p. 268) como esos sectores sociales de una nación en cuanto explotados u oprimidos que guardan una cierta exterioridad. Esos mismos que son alterativos y libres en momentos culturales, que son despreciados por el dominador estatal: La música, la comida, la vestimenta, las fiestas, la memoria de los héroes, las gestas emancipadoras, así como las organizaciones sociales y políticas. Es que juegan un rol fundamental las desigualdades, la falta de trabajo de la mano con el estancamiento y la caída de los salarios, para este estado de crisis de la gobernanza, cuya tecnología biopolítica reside en una economía para las empresas.

²⁸ Ver el caso de Argentina en Areal & Terzibachian (2012) con la educación o las iniciativas de Seguridad Alimentaria y Nutricional con el desarrollo de Huertas Urbanas en Bogotá.

Una tecnología en el sentido Foucaultiano de los procedimientos a través de los cuales las relaciones de poder se articulan en una sociedad determinada mediante la producción de regímenes específicos de "verdad", como se vio con la música, y una Biopolítica por esa forma de ejercer el poder no sobre los territorios, sino sobre la vida de los individuos y las poblaciones.

Hoy no se trata ya de localizar a América Latina, sino de situar a todas las culturas que inevitablemente se enfrentan en todos los niveles de la vida cotidiana, de la comunicación, la educación, la investigación, las políticas de expansión o de resistencia cultural y hasta militar (Dussel, 2015, p. 274). Bajo esta rejilla, la música como forma de apropiación sociocultural también recoge estos sentires y ha mostrado ser, para muchos, una opción para salir adelante de cara a las injusticias y desigualdades frente a unos sueños.

Con el nacimiento de la biopolítica, en la que convergen, según Foucault (2007), una serie de modulaciones de las formas de subjetivación, manifestando un poder sobre la vida que lleva a los individuos a sumergirse en esta gubernamentalidad, como un fenómeno exógeno, una forma de gobierno y de ejercicio del poder en el que están implicadas una serie de instituciones, prácticas, procedimientos y saberes; subyacente al neoliberalismo, permite esa extensión de la economía de mercado a la sociedad considerada en su conjunto (Salinas, 2010). Desde esta esfera política se han generado las condiciones para el funcionamiento de la vida de los sujetos. Con tal, la ESM requiere comenzar a considerar estas formas de poder que se erigen desde la economía política. Esto no sólo porque el discurso popular ya hace parte de sus aulas, sino porque la sociedad tiene derecho de aprender cómo movilizarse en la sociedad contemporánea.

Con lo anterior, existe una economía política que en la actualidad juega un papel principal al fijar modos de comportamiento general en la población. Lo liberal se convierte así en una práctica que consume, produce y organiza las libertades (Foucault, 2007); en esta racionalidad gubernamental se ven las necesidades y ofertas de servicios diferenciados en un mercado vital que, como afirma Salinas (2010, p. 117), "(...) hace funcionar la vida de los sujetos en cuanto mercados, de modo que cambia la fórmula del sistema estatal a la capitalización individual. Las necesidades de los individuos se transforman en un objeto económico". Y es que, si hay una pausa para la observación, se verá cómo la lógica de mercados interpela aún en los espacios más personales como puedan ser unas vacaciones familiares o un fin de semana en casa. Es una condición contemporánea que se encuentra en un alto estado de crisis.

Para muchos la solución está clara: un nuevo contrato de la economía política, esta vez no a favor del gobierno corporativo, haciendo que el sector financiero desempeñe las funciones inherentes a él y reforzar los derechos de negociación de los trabajadores en todas sus formas: formales, cuenta propia, amas de casa y demás; una redistribución de los ingresos de lo macro y lo microeconómico que así se convierte en un accionar de lo micro y lo macro político, acompañado de una educación para la vida. Es evidente la resistencia de ese 1% de la población en la que la riqueza se encuentra concentrada. De acuerdo con el nobel de economía, se debe aceptar que en el futuro, la proporción de trabajadores empleados en el sector industrial será más baja que hoy, el desempleo industrial está en declive en todo el mundo, por la existencia de unas imperfecciones en los mercados a causa de los efectos del neoliberalismo sobre la sociedad en términos de discriminación, pobreza y precarización, sumado a los grandes avances en la tecnología y el tránsito a una economía de servicios, de la creatividad, la experiencia y la sostenibilidad.

En suma, esta racionalidad de mercados se instala en el seno familiar a partir de la educación, como primera forma de inversión de los individuos sobre sí mismos. La economía laboral muestra cómo la educación juega un papel fundamental en ese mercado vital, en el que los individuos ejercen como elementos respecto de ciertos productos. Un fenómeno dado a partir de la “rentabilización de un capital” que es humano: capacidades, conocimientos adquiridos, experiencias y relaciones, idiomas, imagen personal, proyección de estatus o de éxito económico; un hombre-empresa que invierte en su propio capital y genera rentabilidad.

Bajo esa medida, con tal lógica subyacente en la vida, quien no participa de tal mercado se ve permeado por la coacción fundamentalmente económica. Se trazan líneas de comportamientos socialmente adecuados o legítimos que van desde la infancia hasta la adultez, contruidos por procesos económicos que instalan proyectos de vida haciendo del ser humano un empresario de sí mismo. Con ese poder sobre los individuos, se ven modalidades económicas que tienden a su invisibilización, el hombre-empresa es la elaboración que marca el rumbo general hacia el que se dirige la condición del poder sobre la vida (Foucault, 1976), una forma de sujeción que implica sistemas de endeudamiento²⁹, capitalización

²⁹ Ampliar en Deleuze (1976, 1997) quien modera estas implicaciones neoliberales acotadas por Foucault.

individual y un juego económico en el que todo obedece a decisiones propias de los mercados o a los resultados de sus gestiones³⁰.

Con todo lo anterior, los individuos y las masas populares no sólo ascienden o descienden socialmente, sino que se genera una espacialidad dividida, teniendo a las ciudades como principales testigos. Aquí la racionalidad neoliberal busca el enriquecimiento permanente y un ‘crecimiento’ constante, la búsqueda incesante de las personas con aquellos sueños intensos enmarcados en unas promesas, unos proyectos y unas esperanzas de sí, se aproximan a un ascenso social a partir de la inversión sobre sí mismos. Como contrapartida, según Salinas (2010, p.138), el desafío contemporáneo reside en la desactivación de los efectos de apropiación sobre la vida de esta racionalidad; sin embargo, en la realidad que aqueja la construcción actual, hay un condicionante neoliberal en términos de los mercados y los campos de conocimiento que interpelan la vida de los individuos, que así se convierten en sujetos.

En síntesis, la tendencia creciente de que los mercados se articulen con esta transición de la economía industrial a la economía de servicios, ha mostrado el papel relevante de la educación y la salud, sectores en los que el estado juega un papel fundamental. Con todo y lo expuesto hasta ahora, aún en una era donde la razón dominante que nos doblega corresponde al neoliberalismo, muchas actividades no tienen conexión con los mercados o presentan una tenue relación con ellos, muchos como resistencias culturales que se han desplegado en el espacio y el tiempo histórico-social, otros por falta de reconocimiento de los efectos de esta razón gubernamental o por verse sumergidos en esa gran oleada de desempleados que se encuentran en riesgo de inactividad y pobreza, como también en el caso de los músicos está la deserción de la profesión.

A pesar de que los fines de la educación superior no se consideran tradicionalmente instrumentales, la realidad social ha ido construyéndose desde estas geopolíticas gubernamentales, por lo que se evidencia que hoy -más que nunca- se necesita una educación que sea responsable políticamente en términos de ese mercado vital, que permita a los sujetos de este espacio-tiempo gestionar una nueva globalización futura, que no permita apropiarse el poder, sino encontrar la potencia³¹

³⁰ Aglietta (1979) y antes Walter Benjamin (1985), por ejemplo, dirían que el secularismo moderno sólo cambiaría de dios, pasando de la metafísica religiosa teocéntrica cristiana, a acoger al mercado como la nueva figura omnipotente, omnipresente y omnisciente, que interpela la vida humana en una mercantilización infinita y la condiciona.

³¹ Pensar esta apropiación es remitirse al cuerpo desde una perspectiva potencial. En palabras de Antonio Negri (2019) “(...) en ningún sentido la definición de Spinoza de *potentia* es atribuible al concepto de “individuo” o potencia

en un sentido Spinoziano, al tiempo que navegan en este marco de los mercados como una condición. Sin embargo, lo que ha evidenciado la investigación empírica en economía laboral, muestra que por muy bien que se estructure la economía, siempre habrá individuos que se queden al margen.

Luego de que en la década de 1980 se comienzan a implementar las recetas neoliberales por parte de los centrales en América Latina, se han visto distintas fisuras en el sistema, sobre todo en las economías de los “países emergentes” que se han ido desmoronando y quebrando con la pérdida de las industrias nacionales, generando desocupación y marginalidad. Es justo en estas fisuras que comienza a tener relevancia la figura de John Maynard Keynes, considerado uno de los economistas más importantes e influyentes del siglo XX.

Sus propuestas se encuentran en sintonía con las necesidades más imperantes que se han mencionado en párrafos anteriores sobre la sociedad justa en el contexto contemporáneo. El teórico inglés propone políticas proteccionistas y el fortalecimiento del papel del estado durante etapas de recesión económica muy profundas, como fue el crack del 29³² y la segunda guerra mundial (o la actual). Sostiene que el mercado no se regula por sí mismo, sino que requiere la intervención del estado, muy en sincronía con las observaciones foucaultianas. Propone políticas de fomento del trabajo, redistribución de ingresos, subsidios y seguros de desempleo. Esto es lo que se ha denominado un Estado de Bienestar, que garantiza los derechos de salario, salud y educación a la totalidad de los habitantes de un país (Pugh y Garratt, 2014, p. 145).

Sus propuestas son contrarias a la tradición liberal clásica, en tanto el libre mercado no se regula por la suerte de la demanda y la oferta, sin necesidad de ninguna intervención. Habría una mano invisible del mercado, encargada de regular toda la economía, sin ningún factor que lo logre interceptar. Aquí, en concordancia con Foucault, el mercado es algo que se ha de crear. Entonces hablando del libre juego entre oferta y demanda, esto no produce por sí solo el pleno empleo, el estado debe intervenir en la política económica. Garantizar el empleo implica garantizar el consumo, por lo tanto, el ingreso total de la sociedad está definido por la suma del consumo y la inversión (Keynes, 2006); y en una situación de

individual de la acción. Al contrario, el pensamiento de la “potencia como constitución” no insiste tanto en la marca de la individualidad, sino en la singularidad modal de la expansión continua de la potencia y de la tensión epistemológica y ontológica en la composición de lo que es común”. Como dice la profesora Maria Florencia López (2015), la potencia es una impronta muy importante para pensar la relacionalidad y la comunidad.

³² La Gran Depresión empezó a finales de octubre de 1929, cuando se hundió la Bolsa de Nueva York, hecho que terminó con el optimismo que se había vivido en los Estados Unidos a nivel económico durante “los felices años veinte”.

desempleo y capacidad productiva no utilizada, solamente pueden aumentarse el empleo y el ingreso total, incrementando primero los gastos, sea en consumo o en inversión.

Con tal, aún más pronunciadamente manifestado con el SARS-CoV 2, se ve que una sociedad justa debe tener un sistema de protección social con garantías, que ayude a los desempleados, a los ancianos, a los jóvenes que no logran insertarse en el mercado laboral que está en una crisis estructural debido a los efectos asimétricos de esta globalización mal gestionada o la tecnología³³ inequitativa; una protección social real. Hoy en ciudades como Bogotá, Cali, Barranquilla, Medellín, Manizales y Cúcuta en Colombia, sumado a Santiago de Chile, Buenos Aires, Atlanta y otra serie de ciudades en el continente americano, se ve un síntoma de ahogamiento en la sociedad, debido a una coacción económica derivada de la desigualdad. Estas son de las últimas muestras contemporáneas del quiebre en el sistema neoliberal planteado así, a favor de las empresas y no de la gente, del pueblo como manifestaba Dussel (2015).

Estas afirmaciones tienen como telón de fondo las movilizaciones que han avanzado en el globo a partir de las políticas del Thatcherismo³⁴ de los años 1980, que eliminaron los subsidios al desempleo, la asistencia social, las indemnizaciones y los planes sociales en medio de una profunda crisis económica, achicando la acción del estado con las consideraciones de Milton Friedman, economista inglés de alto impacto político que acogió la teoría del liberalismo clásico con lo que denominó el Monetarismo. Evidentemente -como muestra la historia-, estas “soluciones” neoliberales llevaron a que la manufactura descendiera 10% y aumentara el desempleo.

Fue así fue que las recetas neoliberales se extendieron en el globo, teniendo las primeras reacciones en Hong-Kong durante octubre de 1987 con el llamado Black Monday³⁵ y seguido por el Efecto

³³ Basta pensar con las formas en las que robots e inteligencia artificial han ido cambiando las reglas de juego en términos laborales, hoy las puertas se abren solas, las cámaras de seguridad funcionan como policía -sólo que ven y no hacen nada-, la industria mueve millones de dólares para que un algoritmo pinte retratos fehacientes de los usuarios que buscan una experiencia dentro del metaverso o para que haga una creación musical exitosa en cuestión de segundos.

³⁴ El thatcherismo está asociado con la teoría económica del monetarismo de Friedman. En contraste con el Keynesianismo, el monetarismo daba prioridad a controlar la inflación a costa del control del desempleo. Según la teoría monetarista, la inflación es el resultado de que hay demasiado dinero en la economía. Así, el gobierno debe controlar la oferta monetaria para controlar la inflación.

³⁵ Día en que los mercados de valores de todo el mundo se desplomaron. La caída comenzó en Hong Kong, se propagó hacia el oeste a través de los husos horarios internacionales, llegó a Europa y, por último, a Wall Street. Hacia finales de octubre, los mercados de valores de Hong Kong ya habían caído un 45,8 %, Fueron determinantes para esto el déficit comercial récord, el alza de tasas a causa de la elevada inflación, la guerra Irán-Irak con el consecuente problema de suministro de petróleo, y problemas en el mercado inmobiliario

Tequila en 1994³⁶ que luego continuó con el colapso de la burbuja inmobiliaria del 2008³⁷ que desató la pesadilla financiera para países como España, Portugal y Grecia, donde duró casi 10 años. Esto es solo una parte del recorrido de la fisura en la razón gubernamental neoliberal, que hoy ha hecho reaccionar a toda América, sin contar lo que sucede en Medio Oriente y África.

Keynes (2006, p. 277) argumenta que las ideas tienen una fuerza considerable para guiar a los hombres, y esta fuerza se manifiesta sobre todo a través de las decisiones de los hombres de poder, reafirmando las sentencias de Foucault sobre el poder, que se debe comprender como acciones sobre acciones: Incitar, inducir, desviar, facilitar, dificultar, ampliar, limitar, etc.... Didier Eribon (2003), en su trabajo "El Infrecuente Michel Foucault", afirma que es esa capacidad de conducir las acciones. Sin importar su condición (Dominado o dominante) las relaciones de poder son transversales a cualquier estatuto social, pues cualquier sociedad está caracterizada y atravesada por ellas en múltiples formas que no pueden establecerse ni funcionar sin una acumulación, circulación y funcionamiento en un orden discursivo³⁸. Ampliando un poco más esto, Bourdieu (2000, p. 88) introduce un tipo de poder denominado poder simbólico, que es "en efecto, este poder invisible que sólo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen".

Con este telón, la teoría general del empleo, el interés y el dinero, aboga por políticas económicas activas por parte del gobierno para estimular la demanda en tiempos de elevado desempleo, por ejemplo, a través de gastos en obras públicas. El argumento central de sus postulados es que el nivel de empleo no está determinado por el precio del trabajo, como en la economía clásica, sino por el nivel de la demanda agregada. Esta es la suma de bienes y servicios que los consumidores, las empresas y el Estado están dispuestos a comprar a un determinado nivel de precios. Si la demanda total de bienes en pleno empleo es menor que la producción total, entonces la economía tiene que contraerse hasta que se logre la

³⁶ Crisis financiera de origen mexicano causada por falta de reservas internacionales, devaluación de la moneda local y el fortalecimiento de una moneda extranjera. En México, se le conoce como el "Error de Diciembre". Con el llamado "rescate financiero" que llegó por parte del Banco Mundial, la deuda externa de América Latina creció de 34 mil millones de dólares a 521 mil millones. Además de México; Venezuela, Brasil, Chile y Argentina fueron los más afectados de América Latina y el Caribe.

³⁷ Producto de la crisis derivada de las hipotecas de baja calidad en EE. UU, repercutió de forma negativa en la economía mundial. El cuarto banco de inversión más grande de Estados Unidos entró en bancarrota, desatando el pánico en Wall Street y en todas las bolsas del mundo ante el temor a que otros bancos también cayeran. Frente al posible colapso del sistema financiero, los índices bursátiles se desplomaron ante lo que ya parecía ser la peor crisis desde el *Crack del 29*.

³⁸ Ampliar en Niño, A.F (2017).

igualdad. Por lo tanto, Keynes niega que el pleno empleo sea el resultado natural de mercados competitivos en equilibrio, sino que más bien se trata de mercados imperfectos.

Esto sienta muy bien para el escenario contemporáneo del músico, puesto que si bien hay una bandera que se agita políticamente desde el escenario gubernamental con las ICC, no sirve de nada si no hay un gasto real en el consumo o la inversión para la generación de empleo. Y es que esto es un problema mayúsculo a la hora de la definición de las políticas públicas, puesto que el apoyo estatal se queda corto en los esfuerzos por articular el sector creativo. En Bogotá, la creación de los distritos creativos da lo mismo si no se convocan a los actores de las ICC, que no son solo las empresas, también son los artistas como personas naturales y las universidades.

3.2 Un nuevo horizonte en la Educación Superior Musical

3.2.1 *La educación del artista: Animal laborans y homo faber*

El papel de la educación en una sociedad de los conocimientos es absolutamente fundamental. Se toma la educación como un fenómeno complejo, rizomático, accionado desde una influencia que impacta al ser humano en múltiples niveles por medio de la experiencia del aprendizaje, construyendo formas universales del desarrollo holístico de la persona, siendo el instrumento esencial de enculturación y humanización³⁹. Hoy el llamado se alza dentro de la ESM en el margen de una educación decolonial, conceptualizada como esa educación distinta que reinvente las tradiciones educativas hegemónicas, propendiendo por la integración, manifestación y aprehensión de nuevas posturas y visiones del mundo a partir de la búsqueda del reconocimiento universal de las expresiones y culturas, recuperando el conocimiento ancestral de las comunidades indígenas o afro-descendientes -para el caso Latinoamericano-, como forma de reafirmación de la sensibilidad, la identidad colectiva y la memoria, por medio del desprendimiento de las bases eurocéntricas del poder, el desenganche de la lógica de la modernidad y en aras de una alternativa epistémica otra⁴⁰.

³⁹ Elaboración conceptual a partir de Antelo (2005), Deleuze & Guattari (1997) y Chávez, A.L. (2001)

⁴⁰ Elaboración conceptual a partir de Sousa Santos (2006), Kalio (2019), Quijano (2014), Dussel (2015), Walsh y colaboradores (2002) y Mignolo (2005).

Pero reinventar no implica necesariamente negar o deslegitimar la conversación que se ha ido gestando entre las culturas y sus conocimientos sobre este plano común que es la tierra y el universo. Todo lo contrario, se tratará más de un ecosistema de saberes (de Sousa Santos, 2013), que comprende la importancia de cada uno de los conocimientos que las sociedades han acuñado con el transcurrir de la historia. Hoy, como indica Hanna Arendt (2005, p. 37), cualquier cosa que entra en contacto con la vida humana, asume de inmediato el carácter de condición de la existencia humana.

Gerardo Nieves (2017, p. 219), en las reflexiones que realiza sobre Hannah Arendt y la educación, manifiesta que educar para la libertad implica recuperar los tesoros que tiene la tradición y comprender lo que corresponde al ejercicio de la autoridad, la cual no se relaciona con la obediencia ciega sino con el reconocimiento del saber; afirma así que la educación debe conducir al encuentro de los otros y lo otro, como también del mundo por medio del ejercicio de la libertad, en un espacio público y plural. Pero ello no puede lograrse si no hay una comprensión de la biopolítica en la que se gesta la administración de las libertades en un escenario neoliberal, mucho menos al hablar de la formación profesional.

En este contexto, es John Locke (1689) [2000] quien vocifera la distinción de "*La labor de nuestro cuerpo y el trabajo de nuestras manos*". Una afirmación que Hanna Arendt (1954) observa detenidamente en su obra "*La condición humana*", para mostrar que los trabajadores son, en el lenguaje aristotélico, los que «con sus cuerpos subvienen las necesidades de la vida». Marx, quien presta mucha atención a los detalles, definirá al hombre como un *animal laborans* a lo largo de su obra, queriendo quitarle el yugo de la labor, dejando alternativas entre la *esclavitud productiva* o la *libertad improductiva* (Arendt, 2005, p. 124). La labor se ha considerado en el liberalismo clásico como fuente de riqueza, de todos los valores y de la humanidad del ser humano. De hecho, para Marx se trataba de la reproducción de la propia vida, asegurando la supervivencia del individuo, siendo de esa manera como introduce el concepto de la *fuerza de labor*.

Según Arendt (2005, pp. 128-131), debido a que el proceso natural de la vida se localiza en el cuerpo, no existe actividad más inmediatamente ligada a la vida que la laborante. En la labor, el cuerpo humano, a pesar de su actividad, vuelve sobre sí mismo, se concentra sólo en estar vivo y queda apresado en su metabolismo con la naturaleza, sin trascender o liberarse del repetido ciclo de su propio funcionamiento. La actividad laborante, concentrada exclusivamente en la vida y su mantenimiento, se olvida del mundo; el *animal laborans* vive direccionado por las necesidades de su cuerpo, no lo usa

libremente como lo hace un *homo faber*, que puede crear en libertad. Uno vive en la esfera privada y el otro en la esfera pública.

En esta diferenciación que establece la filósofa, se remite a Platón, quien decía que los esclavos y los laborantes no sólo estaban atados a la necesidad e incapacitados para la libertad, sino que tampoco podían dominar la parte *animal* de ellos. Hoy la educación superior en música requiere articular esas dos esferas de la vida de sus estudiantes, potenciando los discursos que alimenten las posibilidades para ejercer su labor en la música y el trabajo que esto conlleva. Los equivalentes de labor tienen una inequívoca connotación de experiencias corporales, de fatiga e incomodidad. El *animal laborans* está atrapado en las necesidades que nadie puede compartir y que nadie puede comunicar plenamente, porque están atadas a la esfera privada de la individualidad y sus necesidades.

Hoy se vive en una sociedad de laborantes (Arendt, 2005, p. 141), puesto que en la actividad laboral hay un posible origen de la abundancia. Allí, el artista es un *animal laborans* por su condición humana. También se ha cambiado el *trabajo* por la *labor*, fragmentándose en minúsculas partículas, hasta que se ha prestado a la división. Se ven en el campo diversos roles y especialidades, que han hecho marcadas líneas entre la profesión: agentes, intérpretes, compositores, productores, agregadores digitales, managers, bookers, entre un amplio listado, donde el común denominador es encontrar lugar para la fuerza laboral:

(...) La propia actividad de la labor debe seguir el ciclo de la vida, el movimiento circular de nuestras funciones corporales, lo que significa que la actividad de la labor no conduce nunca a un fin mientras dura la vida; es indefinidamente repetitiva. La labor se mueve siempre en el mismo ciclo prescrito por el organismo vivo, y el final de sus fatigas y problemas sólo se da con el fin, es decir, con la muerte del organismo individual (...) La labor, a diferencia de todas las demás actividades humanas, se halla bajo el signo de la necesidad, de la «necesidad de subsistir» como solía decir Locke, de la «eterna necesidad impuesta por la naturaleza», en palabras de Marx. (...) El trabajo de nuestras manos, como distinto de la labor de nuestros cuerpos, fabrica la pura variedad inacabable de cosas cuya suma total constituye el artificio humano, el mundo en que vivimos. (Arendt, 2005, p. 8)

El artista, es la única excepción que la sociedad concede, pues al tiempo que es un *animal laborans*, es el único trabajador que queda en la sociedad laborante. La diferencia entre labor y trabajo,

será el grado de mundanidad⁴¹ de la cosa producida: su lugar, función y tiempo de permanencia en el mundo (Arendt, 2005, pp. 116-195). Una canción o un concierto puede trascender tanto en la memoria colectiva, como no lo podría hacer el pan que está sobre la mesa. El *animal laborans* necesita la ayuda del *homo faber* para facilitar su labor y aliviar su esfuerzo: la ayuda del artista, de poetas, historiógrafos, los escultores o escritores, pues sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobrevivirá. El *homo faber*, como fabricante del mundo, tiene ideales como la permanencia, la estabilidad y el carácter sostenible y durable en el mundo.

Según esto, Pilar Riera (2011), mostrará que el trabajo, será aquella actividad que produce obras y resultados; incluiría la construcción, la artesanía, el buen oficio, el arte y, en general, los artificios. El *homo faber* se guía por la finalidad de lo fabricado, así, se puede diferenciar entre la fabricación como un medio para obtener algo, y el uso o el fin para el que ha sido fabricado. En eso también se diferencia de la labor, según Riera, pues el trabajo implica ya proyección, la labor, mero proceso. El trabajo según Arendt (2005, p. 25):

Es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un “artificial” mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad.

El asunto, aquí, en realidad es ¿qué sucede cuando el artista es un *animal laborans* y un *homofaber*? Una pregunta clave al pensar cómo el músico logra sobrevivir a las necesidades impuestas por las condiciones, mientras hay un tránsito por el trabajo como artesano de la experiencia vital del mundo. Es entonces cuando la educación artística toma mucho valor, al entenderla como el conjunto de lenguajes y sentidos que dan cuenta de la experiencia humana y de su relación histórica, social y cultural con el mundo, generando posibilidades para que el ser humano se enfrente a distintos riesgos, nuevas situaciones y se llene de experiencias estéticas, teniendo como escenario para el aprendizaje a la vida misma. Preparar al músico bajo el marco de una constante histórica de la labor y potenciar su trabajo, es

⁴¹ De las cosas terrenas y materiales o relacionadas con ellas.

decir su actividad vital, en un sentido que le permita sobrevivir con conocimientos, es algo que la educación superior en música en el mundo -no sólo en Bogotá-, debería tener en su centro.

Congruentemente, en los pilares de la educación de Delors (1996) se pueden encontrar algunos esbozos de cómo preparar a un *animal laborans/homofaber*, desde la educación, que es como una carta náutica de un mundo complejo y lleno de agitación, como también una brújula para poder navegar en él. La mirada del autor apunta a que se aproveche cada oportunidad de actualizar, profundizar y enriquecer la experiencia individual y colectiva, en un mundo de permanente cambio. Bajo ese pretexto, los pilares son cuatro y deben apuntar a una atención equivalente para que la educación sea para el ser humano, como persona y miembro de la sociedad. En su visión, aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir en sociedad y aprender a ser, son los pilares de la educación, pero... ¿qué implica para la ESM en Bogotá bajo la razón gubernamental neoliberal?

- Aprender a conocer en la ESM

Se habla del conocer como ese proceso de descubrimiento y construcción del conocimiento en la experiencia vital. Para la ESM, implica una comprensión del contexto inmediato y local, como también del contexto de la globalización a nivel histórico, social y cultural, de manera que la educación permita traducir el entramado de significados que rodean el campo contemporáneo de la música, teniendo a distintas epistemes rodeando el discurso pedagógico de los centros de ESM. Así mismo, se hace necesario ahondar en diferentes lenguajes e idiomas, con todo y la globalización.

Por supuesto que el aprender a conocer también implica una profunda reflexión disciplinar que dé cuenta de los procesos de investigación, creación, criticidad, movilidad social, tecnologías y digitalidad en el campo de la música. Para ello, valdría la pena que la ESM pensara en una ecología de saberes que respondiera al entramado multidisciplinar que rodea el campo.

- Aprender a hacer en la ESM

Es, tal vez, el pilar que más se ha trabajado en la ESM, desde la interpretación instrumental, la composición y someros acercamientos a la producción y postproducción de sonido. Así mismo, ha acogido la interacción sonora como una piedra angular. El *otro* también guía lo propio. Y, por supuesto, aprender

a hacer dentro de la ESM implica reconocer la educación como uno de los caminos dentro de la multiactividad de los músicos. En una dirección similar, en la vía de una academia eurocéntrica, se ha abordado la investigación desde el enfoque del método y con un carácter científico. Hoy se ven cambios que evidencian un acercamiento a la investigación-creación como forma de abordar este aspecto en Bogotá.

Sin embargo, como se torna evidente, en una sociedad de laborantes, subyugados por un poder gubernamental neoliberal, el artista no puede sobrevivir como un *homofaber*. Aprender a hacer con lo que se puede conocer, en ese contexto, ha sido la ausencia. Con esto, aprender a hacer en la ESM, implica saber hacer negociaciones y también emprender como creadores.

- Aprender a vivir en sociedad en la ESM

Implica una economía de la música, lo que hace hincapié en la urgencia de caminos interdisciplinarios para abordar la profesión, de cara a un campo laboral. Y no es una economía solamente en el sentido de la producción, distribución, comercialización y promoción de productos o servicios musicales, es también una economía política, como afirma Jacques Attali (1995), implica escuchar los ruidos del poder, comprender mediante la música, representar los cambios sociales para que el músico pase de la esfera privada de su habitación, a la esfera pública de los distintos escenarios, como puedan ser las aulas de clase, los conciertos, las ruedas de prensa o las mesas de inversión. Este pilar, para la ESM, tiene que ver con las formas de socialización de la música en un contexto altamente mercantilizado como el cultural y cómo el músico puede traducir su experiencia de mundo, por medio de la interacción simbólica del arte y los públicos.

- Aprender a ser en la ESM

Implica tejer puentes para el impacto de los individuos a nivel holístico: Querer el cuerpo, querer la cognición, querer la sensibilidad. Ser músico, en un contexto vertiginoso como el del siglo XXI, implica ser formado en autonomía y crítica, en la imaginación y la creación. Para que la ESM comprenda qué es ser músico, requiere reconocer su responsabilidad y compromiso social, estableciendo redes colaborativas que promuevan un alto nivel de impacto en la agencia socioeconómica de las personas. Implica dejar de lado la cientificidad de la música, para pasar a la experiencia reflexiva y creativa de ella.

3.2.2 Necesidades de reconocimiento en la educación superior en música

La educación es entonces una de las tecnologías del biopoder que con el transcurrir del siglo XXI se ha ido transformando, presentando un giro en el que la globalización, como postura transversal e inminente, se ha incrustado en la formación de tercer nivel, a través de la formación de profesionales que movilizan una economía de subsistencia para las clases populares, de laborantes. Es allí -en la universidad- donde los jóvenes buscan acceder a una mejor posibilidad de posición social, desde la cual puedan transformar sus realidades más próximas. El músico hombre-empresa que invierte en un capital humano, bajo la mirada de la sensibilidad estética, social, ambiental, cultural, histórica, económica y política es lo que debe estar en el centro de la formación profesional en el siglo XXI. Las condiciones del mercado laboral y el contexto son determinantes para temprar el horizonte y divisar una articulación más acertada entre el campo de la formación y el campo del mercado vital.

Bien dice Booth (2009, p.21) que la formación técnica de los músicos en los programas universitarios se encuentra en su más alto nivel en el mundo. Situación en la que, por supuesto Colombia también ha sido ejemplo con músicos de altísimo nivel técnico e instrumental, explicado como muestran los antecedentes mayoritariamente por la ciudad de Bogotá. Sin embargo, la debilidad es que los estudiantes, el mundo y el campo profesional están cambiando más rápido que los programas de formación. Esto crea una tensión entre las habilidades que se priorizan y las necesarias para vivir una vida plena y gratificante de la música como profesión.

Según Dawn Bennett (2012, p.5), el desafío de hoy, para los educadores y músicos, es comunicar la amplitud y profundidad de las carreras de los músicos y equipar a los futuros profesionales para un futuro sostenible. Esto tiene que ver con que en un barrido histórico desde el siglo XII, los músicos han combinado en el escenario laboral un espíritu emprendedor con grandes capacidades y desempeños para crear carreras sostenibles. Se han forjado diversas carreras creativas para mantenerse dentro del margen de mercados, por lo que el éxito es aún más a menudo pintado en la educación superior como una próspera carrera de interpretación.

Escrito en el mismo horizonte, Rosie Perkins (2014, p. 210) afirma que hay que ampliar las expectativas al principio del camino de la educación superior, junto con los discursos dominantes que sitúan la interpretación como el pináculo del éxito para un músico, por lo que no es raro que los estudiantes se sientan de segunda categoría si redefinen sus objetivos profesionales para incluir

actividades más allá de la interpretación. De manera que siempre hay una lucha por encontrar ese sentido, ese lugar en la profesión de la música, lo que está relacionado con cómo se ve a sí mismo el profesional y cómo lo ven otras personas, es decir: un lado objetivo y otro subjetivo. Las esferas de lo público y lo privado.

Con tal, la educación superior en música se convierte en ese escenario de esperanzas, expectativas y jerarquías en donde eso que llaman “carrera” también se torna en algo objetivo, en la medida en que es una actividad de la que se pretende devengar en la vida, y subjetivo en tanto hay una relación de identificación (Poole y colaboradores, 2001; en Perkins, 2014). Es vital comprender que los músicos participarán en carreras profesionales variadas, diversas y con carencia de estructuras formales como el modelo tradicional del asalariado.

Janet Mills (2004) conceptualiza la carrera de los músicos a través de la faceta objetiva donde el tiempo gastado en diversas actividades está relacionado con la proporción del ingreso, es decir lo que se genera de estas. En paralelo, encuentra la faceta subjetiva, en la que se relacionan esas formas de identificación con la individualidad y esa visión del futuro que se construye. Mills considera que estas facetas deben ser incluidas cuando se consideran las carreras de los músicos, siendo un asunto delicado y complejo en el que sólo aquellos que logren alinear las facetas, serán los que tengan un futuro sostenible en la profesión, por lo cual unir estas dos dimensiones preparará mejor a los estudiantes para las realidades de una vida profesional.

Bajo ese lente, la carrera, según Cochran-Smith (1991), sería mejor descrita como algo que la gente usa para organizar su comportamiento a largo plazo, un trabajo, lo que ofrece una forma de creación de significado en las vidas individuales. Es decir: La carrera es mucho más que un trabajo, es una forma de vida que permite a las personas dar cuenta de sus esfuerzos, planes, metas y consecuencias, y enmarcar las cogniciones internas y emocionales (Young, Valach y Collin, 2002, p. 217).

Hoy se puede ver en los músicos emergentes de la ESM en Bogotá, lo que afirma Beeching (2010, p. 28) al insistir que existe esa necesidad de encontrar nuevas formas para conectar la música con la sociedad. Los músicos ya no están contentos con actuar en entornos formales y tradicionales, desconectados de las audiencias y las preocupaciones de las comunidades. Hoy se ve a la música como una fuerza social de cambio, hay una ciudadanía artística en las kreatópolis que busca explorar formas de encontrar un sentido de inmediatez, conexión y relevancia en su trabajo, como por ejemplo la participación activa en las movilizaciones sociales en Bogotá, Cali o en Popayán en tiempos de malestar

social⁴². Para el músico de hoy, el desafío esencial es crear trabajo en una vida significativa con un ingreso digno en un mercado cambiante y en competencia imperfecta. Distinto al imaginario de una máquina que anda perfectamente, la industria musical es un ecosistema diverso, fluido y a menudo mal definido (Ibid., p.33).

Janis Weller (2008) ilustra esa naturaleza del trabajo de los músicos y las conexiones con el siglo XXI y sus cambios culturales, relacionado con esa transición de la ESM al CLM. Uno de los momentos más significativos en la vida humana, como también la puerta de apertura a las oportunidades altamente gratificantes en lo profesional. Así es que requiere esto una conciencia, una agnición de las habilidades y estrategias que puedan maximizar las posibilidades y suavizar los baches en el camino, puesto que hoy se ven a muchos de los músicos egresados entrando al CLM *“playing by ear”* o al *“orejazo”*, sin una dirección o una guía, pero escuchando e interpretando las señales y las transiciones.

Hoy se habla de una propuesta para un nuevo estado de la vida, el denominado adulto emergente, ese que está en medio de la formación profesional y la vida laboral, un periodo de exploración e inestabilidad de la identidad que se centra en sí mismo, de manera transitiva, pero que está completamente lleno de esperanzas y posibilidades (Arnett, 2004; en *ibid.*, p. 45). Y es que observar con detenimiento estas reflexiones lleva inevitablemente a suponer un asunto de identidad: *“Soy estudiante de música”* - *“Soy músico profesional”*. De esta manera, distinto a la adultez tradicional, donde el empleo es un campo elegido, en la contemporaneidad es a menudo una expectativa persistente entre los estudiantes de música a medida que se acerca su graduación. La naturaleza del *“hágalo usted mismo”* de muchas de las carreras de música presentan una dicotomía entre expectativas vs realidad (*ibid.*, p. 47), un Hombre-Empresa que cada vez cree menos en la universidad como institución.

Las orientaciones de Weller (2004, p.52) se dirigen a que si bien la voluntad y el entusiasmo por asumir los riesgos artísticos y personales que resultan de la *“suerte”* y las oportunidades son un primer paso; en las primeras etapas de la carrera, donde el éxito es algo relativo y autodefinido, el profesional en formación crea o aprovecha las oportunidades para desarrollar la confianza, lo que debe ser potenciado.

⁴²Ejemplo de ello se puede encontrar online en el Ciclo de conversatorios "Amigos, músicas y paz", con la intervención de la Mg. Lila Castañeda (2021), docente de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, denominada *“Músicas y movilización colectiva”*. 21 de mayo de 2021.

Por ello es que los músicos necesitan ver el conocimiento de manera contextual (Baxter, 2004, p.8), para integrar los conocimientos a partir de esa voluntad.

Y si bien las habilidades y los hábitos altamente desarrollados que se fomentan en el estudio formal del rigor de la música son a menudo rasgos generalizables que son muy útiles en la vida adulta, los estudiantes pueden no hacer conexiones con las formas en que estas habilidades pueden apoyar e impulsar sus carreras, sin las observaciones específicas de educadores, maestros o mentores que hayan pasado por la experiencia y la reflexión. Hasta allá ha calado el discurso de la educación como tecnología del poder. Es por ello que los docentes pueden ayudar a los estudiantes a reconocer que estas destrezas también son vitales para construir y expandir con éxito el lado profesional de una carrera (ibíd., p.58).

3.3 Hacia una carrera sostenible en la música

En el año 2019 el consejo australiano de investigación encargó la investigación para construir un portafolio de educación para una carrera sostenible en la música, a las profesoras y profesores Christina Ballico, Brydie Bartleet, Dawn Bennett, Ruth Bridgstock, Paul Draper, Vanesa Tomlinson y Scott Harrison. Las investigadoras tomaron a 600 músicos para analizar los datos, teniendo grandes y fuertes resonancias en los contextos educativos superiores a nivel internacional, acompañando procesos en distintos países del mundo como Malasia, Canadá, UK, entre otros espacios de formación de músicos profesionales.

Las autoras de los elementos que se presentarán para considerar en la ESM en Bogotá, buscaron sobre todo iniciar una conversación más amplia en el estudio respecto a la ESM, los músicos emergentes y aquellos establecidos, tomando al músico como aquél que trabaja en una o más especialidades de los campos de la música (Bennett, 2016), realizándose la pregunta sobre cómo operan las carreras en la música y cómo lograr una comprensión más amplia del sector musical que está en constante cambio.

Para ello, definen dos naturalezas: por un lado, está la naturaleza misma de las carreras profesionales insertas en un juego de mercados como se ha definido a lo largo de este aparte teórico, y por el otro lado está la naturaleza del sector de la música que en los antecedentes se retrata de alguna manera con el Observatorio de la Economía de la Música (2019) para Colombia y Bogotá. En general, se recalca el factor de la alta diversificación en los roles profesionales, de cara a una carrera en redefinición.

Dada la naturaleza dinámica del sector de la música y los caminos en que los ingresos y las ganancias son repartidas, se convierte en un asunto tedioso la búsqueda de información detallada y

constante sobre cómo los músicos navegan en esas realidades y construyen un portafolio profesional⁴³. Lo que, en sintonía con Baumol y Throsby (2012), trae mayores niveles de riesgo que trabajadores ensamblados a un trabajo full-time formal, requiriendo entonces de un pensamiento emprendedor, para negociar en un mercado altamente competitivo como el de las ICC.

Para ello, los autores proponen algunos caminos para la ESM, en razón a la complejidad de los escenarios de acción profesional de los músicos alzando la voz en 5 necesidades:

- Emprendimiento
- Migración y movilidad
- Digitalización
- Disminución de brecha de género
- Bienestar y cuidado físico y mental

3.3.1 Sobre las necesidades de emprendimiento en los músicos

Autores como Haase y Lautenschläger (2011, p. 146), sugieren que esta necesidad de emprendimiento incluye la autogestión de la carrera, la gestión de la puesta en marcha de empresas (ya sea con fines de lucro o con un sentido exclusivamente sociocultural) y, en un sentido más amplio, la identificación de oportunidades para agregar valor a través de la práctica musical y la capacidad de aprovechar estas oportunidades. Esto está estrechamente relacionado con las apreciaciones de Bridgestock (2012), cuando afirma que la industria musical está sobrescrita por un escenario de alta producción/ baja reproducción, por lo que los músicos buscan mitigar creativa y financieramente el riesgo mediante la participación de una profesión con distintos roles, relacionados o no con la música: Un síntoma de precariedad en la profesión.

Y es que, en esto, Bennett (2012) muestra cómo 2/3 de los músicos trabajan fuera de la música, también que a menos de la mitad de los músicos se les paga por todo su trabajo musical, que más del 80% de los músicos enseña, que el 70% tiene participación en los actos y eventos musicales y el 30% está en ensambles consolidados. Lo que evidencia una similitud con los datos presentados por el censo de la

⁴³ En Colombia el DANE ha generado ya un sistema especializado en las ICC (2019), habrá que ver en el futuro la capacidad de segmentación y análisis.

música en vivo en Bogotá junto con la UNESCO para el año 2019. Así, una vez más, se alza la voz con respecto a que casi todos los músicos incluyen trabajos cuenta propia (Bennett, 2008; Huuhtanen, 2010; Mettler et al., 2019), mostrando que en los músicos existe un potencial aparentemente interminable para estimular, ejecutar y representar diversos roles, mismos que van más allá de la interpretación e incluso más allá de la música. Esto se entrelaza con la idea de la multidimensionalidad, que Rivas (2017) ha venido destacando en la conversación internacional.

Con el sector de la música dentro de las ICC, las actividades relacionadas representan un vasto sector industrial, donde tanto la creatividad como las habilidades específicas y genéricas pueden encontrar un margen de acción. Con tal, lo que Bennett advierte como una habilidad esencial y un atributo del músico profesional, es el negociar y emprender. Afirma Bennett (2012, p.71):

Los músicos pueden ser empresarios cuyo producto es la música. A la gente le gusta la música, pero no se da cuenta de cuánto se necesita sentido comercial para mantener una carrera musical (...) Muchos músicos pierden financiación y oportunidades, ya sea porque no se consideran responsables de una empresa, o porque no tienen las habilidades para administrar eficazmente su propio proyecto.

Y es que remitirse al concepto de empresario necesita referenciar al francés con el término *entreprendre*, lo que según Bennett está asociado con asumir y analizar riesgos, junto con la creatividad, la disciplina, la planeación y la pasión por el hacer, reconociendo las posibles consecuencias. El desarrollo de una mentalidad emprendedora emerge como un componente vital para la formación del músico profesional (ibid., p.72). En Cabana-Villca y colaboradores (2016, p. 66-67), se muestra al emprendedor como un individuo líder, previsor, tomador de riesgos, evaluador de proyectos, y que moviliza recursos desde una zona de bajo rendimiento a una de alta productividad. También puede ser considerado como una persona dinámica y fuera de lo común que promueve nuevas combinaciones o innovaciones, que con sus acciones causa inestabilidad en el mercado (Schumpeter, 2000). El emprendedor puede ser definido como aquel empresario que es innovador y no se debe caer en la confusión de creer que cualquier negocio pequeño y nuevo es un emprendimiento, como también que quien lo lleva a cabo sea un emprendedor (Formichella & Massigoge, 2004).

Según los autores, el estudio del emprendedor se puede analizar bajo 3 perspectivas (Krauss, 2005): Primero bajo una perspectiva psicológica, en el cual se explican 3 teorías (Cross & Travaglione, 2003): a) está relacionada con la motivación (McClelland, 1961). b) está relacionada con la teoría de la

personalidad o del rasgo (Busenitz, 1999; Mc Carthy, 2003; Stewart y Roth, 2001), y c) se establece en una teoría cognitiva (Neck, et. al. 1999).

Segundo, bajo una perspectiva demográfica, la cual está asociada principalmente a los antecedentes familiares, o sea determinar la existencia de familiares emprendedores, estado civil, edad, nivel educacional, experiencia laboral, estatus socioeconómico, entre otros, variables que condicionan las capacidades emprendedoras (Cano, García, y Gea, 2003). Tercero, bajo una perspectiva actitudinal, ya que la actitud es la predisposición a responder a un determinado acontecimiento y es el componente principal del perfil de un emprendedor, además de ser modificable tanto por el paso del tiempo, así como por la interacción con el entorno (Robinson, 1991). Considerando las 3 perspectivas antes mencionadas, los autores identifican 16 variables a nivel individual que están principalmente relacionadas con las perspectivas actitudinal y psicológica:

- Identificación de oportunidades
- Proactividad
- Creatividad
- Visión
- Habilidades administrativas
- Trabajo en equipo
- Participación
- Comunicación
- Liderazgo
- Adaptabilidad
- Sentido del riesgo
- Confianza
- Constancia
- Compromiso
- Pasión/motivación

Una de las conclusiones, es que no existe una gran diferencia en cuanto a las capacidades emprendedoras potenciales de los alumnos que desarrollan oportunidades de negocio y los que no lo hacen, (ibid., p. 70). De esta manera, Cabana-Villca y colaboradores (2013, p. 73) afirman que si las instituciones educativas logran la formación de una alta capacidad de emprendimiento efectivo, los alumnos se constituirían en potenciales inversionistas que con mayor probabilidad implementarán proyectos con innovación competitiva y valor económico sustentable, es decir, donde los procesos de innovación y emprendimiento se potencian, siendo esto la base de su diferenciación y posicionamiento estratégico, además de ser un reflejo de la capacidad de adaptación a las expectativas y necesidades

cambiantes del músico en su mercado actual y futuro que, como se ha dicho, se enmarca en estas ICC donde existe una altísima presión en la competencia laboral.

Y es que, en el mundo empresarial propiamente dicho de una vida profesional en la música, a quién se conoce y quién conoce a quién, es una fuerza vital para el lanzamiento y sostenimiento de una carrera (Weller, 2012, p. 54), de aquí la relevancia de las habilidades intrapersonales en el emprendimiento. De hecho, la comunicación es imprescindible, según Bennett (2012), para la capacidad de crear redes, relaciones con clientes, gestionar grupos, “vender” un producto o servicio musical. Es un imperativo para los músicos, puesto que la falta de confianza es una de las principales barreras de los profesionales, que a menudo no están preparados para reconocer oportunidades para el trabajo y la generación de experiencia.

Esto tiene que ver con esta noción del profesionalismo del músico. En sintonía con Weller (2012, pp. 56-58), esas habilidades y hábitos altamente desarrollados que se fomentan en el estudio formal de la música son atributos generalizables en la vida adulta laboral: Proactividad, creatividad, visión, trabajo en equipo, participación, comunicación, liderazgo, adaptabilidad y constancia, compromiso y pasión o motivación. Ampliar la oferta de conciertos, poner uno o dos cursos de pedagogía y didáctica instrumental (con todo y la tendencia mundial del músico a la educación) en los estudiantes, sumado a la promoción del trabajo en red y la participación activa en el impacto cultural local, se convierten en insumos relevantes porque la construcción de fuertes contactos profesionales es un elemento central para la creación de una carrera exitosa. Estos aspectos del comportamiento profesional y la preparación para el trabajo son, de similar manera, atributos generalizables de los músicos exitosos en el lado musical de sus vidas. Según Bennett (2012), la habilidad y confianza para comunicar efectivamente usando destrezas escritas y verbales, es imperativo para la práctica de un músico, ya sea en su rol como intérprete, profesor y/o negociante.

Es con este peso en la consideración que actualmente ya hay muchos programas de grados en negocios e industria de la música por ejemplo en Estados Unidos. Angela Beeching (2010, p.41) habla de fenómenos más recientes como la inclusión de cursos relacionados con el espíritu del emprender, en los programas de licenciatura e interpretación musical. Da como ejemplos la Universidad de Michigan y de Colorado con la creación de clubs de emprendimientos artísticos que inspiraron, según manifiesta, a la Bowling Green State en la Universidad de Wisconsin Madison y que dieron paso a que se sumaran luego

universidades como la de Indiana, South Carolina, Manhattan School of Music o el conservatorio de New England, con una vasta oferta de cursos como:

- Panorama general de la industria de la música
- Estudios de caso de empresas musicales
- Proyectos de emprendimiento social (o de beneficencia)
- Estudios de viabilidad
- Creación de planes de negocios
- Proyectos grupales de impacto artístico local
- Creación de materiales de promoción y marketing
- Eventos para la recaudación de fondos
- Fortalecimiento de la escritura y la comunicación creativa de proyectos

Esta heterogeneidad de cursos aplicados en distintos escenarios de formación profesional es fundamental, puesto que los músicos deben cultivar algo más que las habilidades de interpretación debido a los cambios en los públicos y las culturas. Los músicos deben poder no solamente comunicarse y hacer su música, sino que también deben comunicar asertivamente sus aspiraciones profesionales, en aras de diseñar e implementar proyectos de alto impacto cultural, que le permita devengar de ello en medio de este mercado vital. Hoy los músicos, como afirma Beeching (2010, p.42), necesitan habilidades de emprendimiento en orden de crear oportunidades para ellos mismos y crear sus propias trayectorias profesionales.

3.3.2 Sobre las necesidades de migración y movilidad en los músicos

Tal como se manifestaba al principio del texto, en Bogotá la interacción entre las diversas músicas del territorio nacional ha permitido el surgimiento, reconfiguración y re significación de identidades en Bogotá, entre las diferentes agrupaciones y sectores de la población profesional, abriendo camino a lo que se podría denominar un diálogo sonoro. Como manifestaba Nelson Cayer (2014, p.16), las migraciones y la movilidad han sido una constante en la configuración de lo sonoro en el mundo.

Según Olmos de Aguilera (2012, p.17) con los mestizajes musicales en la historia de América Latina han surgido géneros como habaneras, zarabandas y más recientemente el mambo, chachachá y el danzón entre otros. Este último, originalmente cubano, sería apropiado posteriormente en México interpretado por músicos mexicanos y por músicos cubanos que dejaron la isla después de la revolución. En Colombia se tienen fenómenos como el Son Palenquero o la Champeta, que son sincretismos sonoros interpolados

por los ingenios azucareros del Caribe colombiano a mediados del siglo XX, que eran coordinados por ingenieros cubanos y por la tradición africana occidental subsahariana que llegó a Colombia en medio de la esclavización del Abya Yala. El conjunto de géneros no solo innovó la música de otros países, sino el baile y la instrumentación orquestal en su conjunto.

Hoy la migración y movilidad internacional son elementos clave para los estudiantes de la ESM. Según la OCDE en su serie de textos esenciales escrito por Brian Keeley (2012) en conjunto con la Universidad Nacional Autónoma de México, esto hace parte del lado humano de la globalización. Según ellos, pocos fenómenos han conformado de manera tan decisiva la historia de la humanidad como la movilidad. Su influencia es evidente en las sociedades dinámicas e integradas por diversos grupos étnicos, las cuales no dejan de recordar el poder que tiene el ser humano para buscar alternativas en otras geografías. Esto aporta ideas, energía y conexiones nuevas que se reflejarán en la vida cotidiana de miles de formas.

Los músicos del mundo buscan movilizarse en los mercados internacionales en orden de incrementar las posibilidades de oportunidades en cada sentido, lo que Bartleet (2012) enmarca dentro de una búsqueda de seguridad en la carrera. La movilidad de los músicos ha sido el resultado de un rango de factores que empujan y jalan el escenario profesional que existe alrededor de la naturaleza del trabajo en las artes. El deseo creativo y la libertad vs la seguridad financiera que engloba roles adicionales en el mercado laboral (Bennett, 2016; Bridgestock, 2005), son los insumos para que el músico busque empaparse de experiencias fuera de su contexto habitual.

Y es que esto tiene que ver con ver el campo de acción profesional de una manera más vasta, que incorpora las nociones culturales de otros territorios. También se trata de reconocer el potencial de congregación que posee el hecho sonoro y que esto repercute directamente en la vida personal y profesional del músico, en la creación de esas redes que se mostraban en las necesidades de emprendimiento, de manera que pueda articularse en el futuro con circuitos, clústeres y ciudades creativas de otras geografías, de una manera menos improvisada, es decir: con la posibilidad de establecer una red de contactos profesionales para una carrera sostenible o desenvolverse como un actor de la música a nivel de vida.

Hoy los músicos de la ESM en Bogotá no tienen solamente acción en el escenario local. Se ve a distintos actores de la economía de la música navegar en mercados más consolidados como podrían ser México, UK, Estados Unidos, Francia, entre otros por sólo nombrar algunos. Los festivales de música que

se gestan en el mundo se encuentran articulados en orden de poder dar movilidad a esa masa de músicos y trabajadores de la música que tienen escuchas alrededor del globo. Esto no es más que el reflejo de una sociedad que hoy se enfrenta a una globalización en términos no sólo políticos, sino que también tecnológicos como las redes sociales y el consumo masivo de medios streaming, que han permitido a estas ciudadanías cada vez más artísticas, encontrar otros universos sonoros a los que habría sido muy difícil acceder antes del siglo XXI.

Por otra parte, como afirma Keeley (2012, p. 133), la pérdida de trabajadores altamente calificados y profesionales —la “fuga de cerebros”— a menudo se considera como uno de los principales peligros de la movilización, aun si en ocasiones los riesgos se tergiversan. De hecho, es posible aducir que hay algunos beneficios, sobre todo donde hay migración de retorno y las personas que han salido al extranjero traen nuevas competencias a casa. En efecto, los migrantes de países ricos tienen más probabilidades de volver a casa que los provenientes de países pobres y en desarrollo. Asimismo, es posible que los migrantes traigan a su país de origen conocimientos recientemente adquiridos que en realidad no se utilizan en los países denominados “en vía de desarrollo” (ibid., p. 139). Por supuesto es sólo un aspecto de la movilización internacional.

Lo que resulta menos claro son los caminos que este viaje humano de la movilización y la identidad de los viajeros. En otras palabras, ¿quiénes serán los migrantes del mañana, de dónde vendrán y a dónde deberán trasladarse? De importancia similar, ¿de qué tipo de bienvenida serán objeto? (ibid., p. 158). No se puede esperar que los músicos puedan actuar en un mercado cultural globalizado, si no pueden acercarse a ciertas dinámicas de la economía de la música a nivel global, sin acercarse a otros mercados de consumo, gestión y promoción de la música.

3.3.3 Sobre las necesidades de digitalización en los músicos

Como se ha venido avanzando desde los antecedentes, en el impacto global de la tecnología digital, la economía musical se ha visto envuelta en algunos de los mayores problemas, desafíos y posibilidades que el sector ha experimentado en las últimas décadas. Los músicos navegan, según Klein, Meter y Powers (2017), en un nuevo margen de circunstancias a la luz de los avances tecnológicos. Se cruzan con una serie de actitudes relacionadas con las distinciones entre arte y comercio.

Hoy con la emergencia de la distribución online y los servicios de streaming, ha ocurrido uno de los cambios más significativos en la historia de la industria. Mientras la tecnología otorga facilidades para las comunicaciones y los procesos de contratación, promoción y negocios de los músicos en general, existe la necesidad de que los músicos tomen decisiones comerciales informadas y las administren a lo largo del desarrollo profesional de su carrera.

Según Palacio-Puerta (2017), internet brinda nuevas oportunidades de negocios legales para la industria musical y en especial para artistas o discográficas independientes. Afirma que esto se debe a la gran proliferación y crecimiento de plataformas de música digitales, pero que, no obstante, contrario a las estadísticas, los artistas no han podido beneficiarse de la manera esperada de dichas oportunidades. Aún con ello, manifiesta que el desarrollo académico de este tema se encuentra en sus inicios, especialmente respecto al panorama colombiano.

Según el autor, actualmente el problema para los artistas musicales alrededor del mundo que buscan explotar sus creaciones en el espacio digital ha consistido en la falta de transparencia por parte de la industria de las plataformas de música digitales y demás intervinientes en el momento de rendir cuentas sobre las regalías recolectadas y su repartición entre los distintos intervinientes de la cadena de valor. Un tema relacionado con la distribución de los recursos. De manera adicional, para los artistas colombianos, el mundo de las plataformas de música digitales ha presentado otras complicaciones, como la dificultad de saber cuáles regalías se están recolectando y tener que someterse a jurisdicciones extranjeras, dado este golpe globalizador en la gestión de los ingresos⁴⁴.

Considerando estas preocupaciones, Palacio-Puerta (2017) manifiesta que el uso de internet como herramienta de promoción para los artistas musicales se debe al surgimiento de nuevos modelos de negocios legales que toman ventaja de la red como un nuevo escenario para su desarrollo. El avance y proliferación de servicios de streaming online o de descargas como YouTube, YouTube Red, iTunes, Google Play, Amazon, Deezer, Spotify, entre otras, brindan nuevas oportunidades para explorar las posibilidades profesionales. Bien dice que dichas plataformas ofrecen diferentes tipos de servicios diseñados para diversos usuarios, poniendo como ejemplo el escenario real de plataformas como iTunes

⁴⁴ Esto ha erigido un nuevo tipo de agente dentro de los músicos profesionales, que es el abogado de la música, un tipo de defensor en materia de derechos morales y patrimoniales de la música.

Music Store, que ofrecen el servicio de descarga, es decir, el usuario adquiere una copia de la canción, generalmente luego del pago de un precio⁴⁵.

Por otro lado, plataformas como Spotify en su servicio Premium ofrecen un servicio de modelo interactivo en el cual el usuario escoge qué canción escuchar y adicionalmente crea una copia de dicha canción en su dispositivo que es accesible mientras se mantenga la suscripción mediante un pago mensual que varía según el país⁴⁶. Finalmente, existen modelos financiados por publicidad, donde el usuario a cambio de escuchar música debe ver o escuchar anuncios publicitarios; por ejemplo, la versión gratuita de Spotify, Pandora o YouTube. A excepción de YouTube, generalmente estos servicios se caracterizan por no ser interactivos, es decir, el usuario no tiene la posibilidad de elegir la canción a escuchar. Esta nueva industria de música digital permite a los músicos distribuir sus obras incluso a mercados a los que no accedían con anterioridad.

Los usos de la tecnología digital, a través de la piratería y a través del intercambio gratuito de música por las redes, vuelven obsoleta la estructura de la industria de la música, pero a la vez hacen enormemente visible y frágil en su carácter eminentemente oligopólico (Ochoa, A.M, 2003, p. 58-9). Esto ha sido posible únicamente gracias a la combinación de diferentes herramientas virtuales e informáticas que, aunadas, cambiaron el modelo de negocio para siempre. Hoy autores como Arango Archila (2016) recuerdan que entre los múltiples temas que la literatura debe profundizar está la integración de los videojuegos con la música (Wikström, 2014) y las aplicaciones de las webs 4.0, las cuales incluirán nuevos medios de comunicación a través del tacto, las videoconferencias y las imágenes 3D (Weber, 2010, p. 14), por lo que inevitablemente la ESM necesita acercarse a este tipo de nichos de acción. Hoy la tecnología y el mundo digital avanzan a pasos agigantados, que exigen de los profesionales una completa comprensión de un fenómeno contemporáneo y un nuevo escenario para la investigación y el trabajo en la música.

Por otra parte, las consideraciones de Israel Márquez (2012) recuerdan que la música siempre se ha creado y transmitido mediante distintas tecnologías y que la llegada del ordenador y la era digital ha hecho más evidente este proceso mediante el cual la tecnología incide en lo musical, pero que de ahí a asumir que sólo durante la segunda mitad del siglo XX la tecnología ha influido en el proceso de hacer música implica olvidar que prácticamente todas las formas de hacer música dependen de algún equipo o

⁴⁵ Dicho precio para Colombia está aproximadamente en \$3,832 pesos (\$1,29 USD) por canción.

⁴⁶ En Colombia, por ejemplo, el servicio de Spotify Premium tiene un valor de \$14.900 pesos mensuales, (\$5 USD).

tecnología especialmente diseñado, y que la historia de los instrumentos musicales (así como de la grabación, producción y recepción) es, en este sentido, una historia de la tecnología (Pearson y Gilbert 2003).

Basta recordar en la década de 1960 a músicos como David Gilmour o Frank Zappa y toda la experimentación con la tecnología de efectos en la grabación. O por ejemplo la llegada de la música electrónica y su fuerte incidencia en el movimiento popular sonoro global del siglo XXI. Hoy las interfaces son un acompañante más para los músicos profesionales de las ciudades. Las pistas, los loops, los juegos con las frecuencias y las profundidades de las ondas son parte del día a día de los músicos profesionales contemporáneos, que intentan comprender este mundo sonoro digitalizado. En concordancia con Márquez (2012), el ordenador personal ha permitido que muchos usuarios que antes eran meros “espectadores” pasen ahora a convertirse en creadores y productores de música. Con la llegada de la era digital se vigoriza un modo de comunicación y expresión al alcance de todos, en el que la incitación al autodidactismo es una constante de cara a las posibilidades ofrecidas en el mismo internet.

Hoy lo que manifiesta el autor es relevante puesto que tal como él afirma, con el estudio digital, todo músico se convierte en un “cirujano” potencial de la música, ya que, en mayor o menor medida, se ve obligado a intervenir sobre las ondas sonoras, a abrirlas, moldearlas y modularlas para ir elaborando su música. Ya no es sólo el productor el único capaz de “hurgar” en el interior de estos sonidos, sino que todo usuario puede acceder ahora a ellos con un simple ordenador personal y cualquier programa de edición musical. Hoy esto es aún más real cuando los programas de ESM se ven inevitablemente relegados a trabajar desde localidades remotas vía internet con la pandemia.

Para este momento de la historia de los músicos, los gráficos y las perillas digitales se han convertido en constantes vitales de los sonidos cotidianos. Gráficos y knobs que, siguiendo esas líneas de Márquez (2010), van informando sobre cada estado de las creaciones y composiciones, de manera que la producción de música digital ha alcanzado un estadio de hiperrealidad, como examina el profesor Israel, en el que se pueden crear artefactos relacionados con tecnologías analógicas ‘auténticas’ mediante procedimientos digitales, por ejemplo, discos y cintas, conectándose a un sistema de música computarizado que incorpora las crepitaciones del vinilo o que simula la saturación de las cintas (Gilbert y Pearson 2003, p. 254).

De hecho, algunas consideraciones del autor interpelan este nodo de la nueva ESM, de una forma importante al admitir las posibilidades pedagógicas en tanto las interpretaciones musicales se pueden

captar, fragmentar en numerosas partes, y pueden volver a tocarse combinaciones nuevas semanas o años más tarde, de forma que una persona que se asume “incapaz” en un estadio determinado de su proceso de tocar el violín o la guitarra eléctrica, pueda crear digitalmente sonidos capaces de rivalizar con los de los maestros más virtuosos. Esto puede ser una posibilidad de capturar un instante tan fugaz como lo es el accionar musical, de manera que hay una forma fehaciente de retratar los procesos musicales de los estudiantes y profesionales.

Por otra parte, en otra acotación manifiesta que la interpretación grabada de una composición determinada puede retocarse, entonces una interpretación vocal desafinada suena de repente perfecta y unos instrumentos mal tocados suenan bien; de esta manera y como consecuencia, se produce una gran demanda de técnicos digitales, a la vez que disminuye la necesidad de contar con estos “buenos” músicos (Márquez, 2010), lo que reafirma las consideraciones sobre la interpretación como el pináculo del éxito en este nuevo horizonte de la ESM según Perkins (2012). Hoy la música prima por encima de la interpretación.

Es así como, en palabras de la Federación Internacional de la industria fonográfica, el consumo de música digital se ha convertido con el paso del tiempo en una dinámica donde producción y difusión se fusionan conforme los nuevos roles profesionales de la industria musical se van profesionalizando en entornos digitales y van surgiendo nuevos perfiles (Sandulescu Budea, 2017, p. 129). Hoy la búsqueda de contenido musical empieza a sufrir entonces variaciones en el momento en que su oferta se concentra cada vez más y su tráfico se ve afectado por la aparición de palabras clave cada vez más específicas que surgen de una necesidad concretada ligada con la distinción mediática, lo que presume un nuevo elemento en el campo profesional que está relacionado con el análisis de micro datos, que favorecidos por las propias métricas, determinan la experiencia del usuario y el grado de interacción con los contenidos (Nogueira, 2020). Encadenado con la consideración de que los músicos y la música no hacen parte de la experiencia estética del mundo, si se concentran en la esfera privada. Hay música en el hombre, diría Blacking (2006), esta necesita del consumo, encaminarse hacia la esfera pública para que pueda ser parte de la movilización sociocultural. ¡Cuántos genios en sus habitaciones!

Sandulescu Budea (2017) apunta a que es entonces cuando se empieza a crear la tendencia de que a pesar de que se puedan tener creaciones y posibilidades de impacto en las ciudadanías artísticas, se deben usar los datos más correctos y relevantes que ofrezcan esas palabras clave (Lindström, 2017).

Para tener un alcance más concreto, vuelve nuevamente el papel de la comunicación. De esta forma, la autora ha planteado esto en el debate internacional, a través de un análisis de palabras clave, sobre cómo el Small Data está influyendo en los patrones de conducta de búsqueda de contenido musical y cómo estos pueden prever tendencias digitales futuras, convirtiéndose en observaciones importantes para las necesidades digitales de los músicos en Bogotá y, en general, en el mundo, que necesitan ser escuchados y visibilizados. En congruencia con Palacio-Puerta (2017, op.cit.):

A pesar del crecimiento de la industria digital, varios artistas a nivel mundial han denunciado las bajas regalías que reciben de dichos servicios, muchas veces inexplicables, debido a la falta de transparencia en las transacciones. Por otro lado, y respecto de los artistas colombianos, especialmente los independientes, se observa que sufren otras adversidades al querer utilizar estas nuevas herramientas que brinda la industria de la música digital, en el sentido que se enfrentan a una situación donde, por la carencia de agregadores locales y por la existencia de contratos que imponen legislaciones autorales extranjeras sobre la nacional, se genera un escenario complejo en el cual es difícil entender y distinguir cuáles derechos se están recaudando y donde muy probablemente estén recibiendo menos regalías que aquellas a las cuales tienen derecho según la legislación nacional.

Con esto, la necesidad de digitalización trae consigo una necesidad de conocimientos en materia de derechos de autor, regalías e impuestos internacionales y nacionales. Una de las conclusiones fundamentales de Marcela Palacio-Puerta, es que a pesar de que inicialmente pareciera estar cambiando la situación de los artistas musicales respecto del uso de internet como canal de explotación de sus obras, en realidad han surgido nuevas problemáticas que afectan a sus intereses, lo que los deja de nuevo como la parte débil dentro del mercado musical, siendo ellos los actores principales de la movilización sonora.

Es que, los términos del poder neoliberal globalizado deben ser tomados como algo serio para la formación de profesionales que se han sumergido en el ejercicio activo de la música, porque si no ¿cómo sobrevivir a ese mercado vital de la música en una razón gubernamental neoliberal globalizada?, muy similar al cuestionamiento de Fonseca y Pereira (2018, p. 116) en Brasil, sobre ¿por qué medios conciliar en la concepción de las plataformas en streaming métodos de curación volcados tanto en prácticas de preservación de la memoria fonográfica como para la promoción de artistas emergentes, en un escenario

en el que el control legal y los altos costos con proveedores condicionan la experiencia de acceso, publicación, conservación y los descubrimientos musicales?.

Barile y Sugiyama (2015; en *Ibid.*, p. 118) señalan críticamente que las elecciones del oyente, guiadas por análisis estadísticos de preferencias y recomendaciones por medio de sistemas automatizados, redundan en una situación que ellos llaman de “homología digital” de consumo y que puede incluso atrofiar la dimensión cultural de las prácticas musicales. Según Fonseca y Pereira, la experiencia musical sería, por lo tanto, mensurable y calificada por algoritmos que se tornan parte integral de la experiencia social, un síntoma de estrategias recientes del neoliberalismo que abarcan una tecnología del poder emocional o, como los ingenieros digitales actualmente le denominan: “ecuación de e-motion”, un asunto que debe ser apreciado para la ESM.

Es en este horizonte que los métodos de curación digital, debido a sus limitaciones técnicas y a sus políticas promocionales, no siempre aproximan al público a las composiciones de artistas emergentes, corriendo el riesgo de frustrar la experiencia social de los hallazgos musicales. Para Martel (2016, en *Ibid.*, p. 119), en la mayoría de los casos, ni la crítica tradicional ni el algoritmo son hoy más pertinentes y, por esto, acuñó el término *smart curation*, según muestran Fonseca y Pereira (2018, p. 119), para designar un proceso de modalidad mixta de curaduría que se preocupa por el tratamiento matemático de datos, corregido y completado por una intervención humana. El autor apunta que estos modos heterogéneos, por los cuales los sistemas de recomendación entrelazados con las redes sociales pueden promover prácticas de curaduría, sobrepasan las limitaciones de dichos sistemas, mostrando que cada vez más los insumos digitales se encuentran entrelazados.

En esa medida, dentro de todos estos insumos para la formación profesional, Weller (2012, p. 58) recalca que hay que alentar a los músicos a cambiar el uso de redes sociales, dándoles paso a la actividad digital profesional, puesto que el papel del “a quién conoces y quién te conoce” que se comentaba en páginas anteriores, puede expandirse y nutrirse de manera muy efectiva en los circuitos virtuales. En síntesis, hoy la ESM debe empoderarse de la coyuntura digital profesional.

3.3.4 Sobre las necesidades de reducir la brecha de género en la movilidad profesional de la música

En el mundo, como manifiesta Sandra Soler (2020, p. 111), no podemos entender el ámbito de la creación artística sin la labor desempeñada por las mujeres. A pesar de que a lo largo de la historia muchas de ellas han sido silenciadas e incluso olvidadas. El camino a seguir (además de recuperar nuestro pasado histórico y premiar la trayectoria de todas las mujeres artistas olvidadas) es aquél que haga posible alcanzar el principio de igualdad sexo-genérica y que, por lo tanto, además de ofrecer un mayor número de oportunidades, pueda, a la vez, abordar el problema social y cultural con el objetivo de no volver a repetir la misma situación tan desfavorecedora para el género femenino.

De hecho, la autora muestra cómo durante varios siglos la práctica de la enseñanza musical se ha ido convirtiendo en una práctica fundamentalmente femenina. No obstante, el poder en este sector es de los hombres. De esta manera, las actividades que exigen liderazgo acostumbran a tener mayor presencia masculina, mientras que las mujeres en su mayoría dirigen corales o enseñan en las escuelas, y quienes dirigen grandes agrupaciones orquestales son los hombres, un asunto constantemente reproducido por los escenarios de ESM.

De hecho, la aportación femenina en el mundo de la dirección orquestal es un fenómeno relativamente nuevo. A pesar de que se cuentan con algunos antecedentes aislados como el de la vienesa Marie Grunier en el siglo XIX, no será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se verán con mayor presencia de mujeres directoras de orquesta (Ibid., p. 115), por ejemplo, o las mujeres en el Rock. Se ven luchas políticas expuestas, por ejemplo, por la directora de orquesta Marin Alsop, quien inició por la vía judicial una batalla muy fuerte por poder llegar a ser directora permanente de la orquesta sinfónica de Baltimore. Finalmente ganó y pudo dirigir la temporada 2007-2008. O por ejemplo la directora de orquesta española Isabel López Calzada, que dirige la Orquesta de Mujeres de Madrid y quien ha desarrollado su labor artística entre el pasado siglo XX y el actual siglo XXI.

En esa misma perspectiva, Soler muestra a la socióloga francesa Hyacinthe Ravet, quien afirmó que “en general, los modos de desestabilización de las mujeres directoras y las burlas y chistes hacia éstas por parte de músicos (sobre todo hombres) se dan con mayor frecuencia hacia ellas que hacia el sexo masculino” (Ravet, 2006, pp. 82-96), un asunto vergonzoso que la ESM debe mirar con cautela, en términos de su responsabilidad política y social. Soler (2020, p. 136), expone que:

Es necesaria una formación en cuestiones de género del profesorado en los diferentes grados de enseñanza: educación primaria, educación secundaria y superior, estudios universitarios, grados de conservatorio. Para ello, es importante también que los manuales, libros de texto, enciclopedias, partituras, material sonoro y visual cuando sea posible, así como páginas web incluyan a estas mujeres. Es necesario e imprescindible que los docentes y personas encargadas en el proceso de enseñanza y aprendizaje de los futuros estudiantes transmitan valores que respeten la igualdad de género y sean capaces de “remirar” ese pasado y esté presente de modo crítico, incluyendo personas de ambos sexos que hayan destacado en el mundo de la composición, de la dirección y de la interpretación.

En Colombia autoras como Laura Galindo (2015) manifiestan que con el estudio de la participación de mujeres en las orquestas profesionales, los testimonios de las dos únicas directoras en la historia de la música sinfónica colombiana⁴⁷ y las percepciones de un grupo de instrumentistas profesionales se puede entrever que, si bien se ha recorrido un camino significativo en las luchas por la equidad, la hegemonía patriarcal y el machismo bajo el cual estuvo regida la sociedad colombiana durante más de un siglo hacen que la meta aún esté lejos en el escenario contemporáneo.

Galindo, evidencia que en la música las primeras ideologías patriarcales surgieron en el siglo IV, cuando la iglesia desaconsejó la práctica musical para las mujeres no pertenecientes a una orden religiosa, lo que se reafirmó en el Concilio de Trento, con la prohibición de cualquier tipo de educación formal para ellas; así, la polifonía, el uso de instrumentos distintos a la voz y las ejecuciones en público les fueron vedadas. Hacia finales del siglo XVIII, y durante el siglo XIX, instrumentos como el piano, el arpa y algunos otros de cuerda pulsada, como la guitarra y el laúd, se hicieron comunes entre las mujeres, siempre y cuando tuvieran fines privados y domésticos (Ramos, 2003; en *ibid.*, p. 5). Afirma la autora (2015, p. 7):

En Colombia, el piano se hizo bastante popular entre las señoritas de clase alta, según lo afirma Juan Fernando Velásquez (2002). Leer, escribir, coser y tocar piano se volvieron parte indispensable de su educación, sin dejar, por ello, de ser inferior a la educación musical que podía recibir un hombre. Esta situación corresponde a lo que la musicología de género y Susan Green han llamado ‘el perfil masculino de la música’ (...) Para Green (2001), la figura masculina ha sido

⁴⁷ Carmen Moral y Cecilia Espinosa.

asociada con “la mente” y la figura femenina con “el cuerpo”, dando por supuesto una connotación negativa y de subordinación a la última. Actividades intelectuales como componer, interpretar y dirigir, fueron durante mucho tiempo tareas masculinas e inconcebibles en manos de una mujer.

Según Green (2001; en *Ibid.*, p. 10), para 1890 se crearon orquestas femeninas destinadas a tocar en cafés, cines o restaurantes, con fines recreativos, y disociadas del concepto de la orquesta profesional establecido en el clasicismo, donde la práctica sinfónica reconocida como oficial, primero en las cortes y más tarde en las ciudades, era exclusivamente masculina. Dichas orquestas de mujeres fueron relegadas en importancia, no reconocidas como profesionales y destinadas a la interpretación de repertorios ligeros. Tanto ha avanzado esto, que al ser consideradas como músicos de segunda categoría, la discriminación es altísima. Los directores, muchas ocasiones en desacuerdo y obligados a aceptarlas por necesidad, se niegan a contratarlas de forma permanente y los demás músicos de la orquesta no dejan de verlas como soluciones temporales que empobrecen el “nivel” de la orquesta (Galindo, 2015, p. 11).

Green (2001, p.22; en *ibid.*, p.14), afirma que en el patriarcado⁴⁸, los hombres y las mujeres no sólo desempeñan las funciones prácticas de género, como el tipo de trabajo que realizan, sino que, además, crean y negocian conjuntos de características, marcadas por el género. En su forma de máxima polarización, la masculinidad se define como activa y productiva, comprometida con la búsqueda del saber, y por tanto racional, inventiva, experimental, científica y tecnológica, ligada con la producción del arte y, en consecuencia, creativa. En el polo opuesto, la feminidad se define como pasiva y reproductora, involucrada en la crianza de otros, y por tanto cuidadora, ocupada en la producción de objetos y servicios útiles, en conclusión, diligente.

Sin embargo, Galindo expresa en sus conclusiones que estas concepciones se han ido aboliendo con el pasar de los años, pero resalta que Colombia es un país atrasado en este tipo de procesos. En su lente, en un país como Colombia, donde según las estadísticas presentadas por la Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer (Presidencia de la República, 2020), anualmente ocurren cerca de 1200 homicidios perpetrados contra mujeres, se denuncian cerca de 65.000 casos de violencia contra la mujer⁴⁹, y la participación de mujeres en política no supera el 20%; resulta apenas lógico que los

⁴⁸ Entendido como todo tipo de manifestación sociocultural en la que el varón tiene una situación de supremacía sobre la mujer, tanto en la esfera pública como en la esfera privada.

⁴⁹ De hecho, en el 2020 hubo un escándalo público los hechos de un profesor universitario de Bogotá que habría abusado o tocado a muchas estudiantes, con un pretexto pedagógico. ver:

procesos de exhibición y control tecnológico de la naturaleza propuestos por Green continúen teniendo alguna vigencia.

De hecho, manifiesta que pretender que al hacer música el género sea irrelevante resulta bastante ingenuo. La figura femenina se ha construido socialmente con la historia en un tipo de símbolo de sensualidad y belleza, jamás pasará desapercibida en ningún espacio de exhibición y mucho menos, si esta tiene lugar en un escenario frente a cientos de personas (Galindo, 2015, p. 15). En definitiva, el género del intérprete, en este caso su feminidad y apariencia física, otorgan una serie de significados evocados a la música que se está ejecutando, sin que este hecho traiga repercusiones negativas o deslegitime procesos de equidad de género necesariamente, a pesar de las críticas feministas sobre la reproducción del hetero patriarcado.

En palabras de Galindo, el panorama es claro: en la música profesional colombiana no existen políticas sexistas y la discriminación hacia la mujer se condena, pero, indiscutiblemente, se evidencia una marcada tendencia a menospreciar el trabajo femenino y a asumir con prejuicio que su calidad se encuentra por debajo de la de los varones. De hecho, esto es marcado en el mercado laboral, en donde en promedio las mujeres perciben un -7,5% de la remuneración promedio de un hombre⁵⁰. La equidad de género aún está lejos, pero de ello no puede culparse enteramente al entorno musical, su desarrollo y evolución en estos temas está subordinado al avance en el resto de ámbitos sociales, es decir, el cambio de mentalidad en la música solo será posible cuando la equidad de género sea premisa inviolable para la sociedad colombiana.

Es con estas declaraciones que, en la templanza del horizonte de la ESM, deben aparecer estos elementos que se mencionan, con la intención de sumarse desde este escenario de acción profesional, a una justa lucha política. La disminución de la brecha de género, empieza por darle el lugar profesional correspondiente a la mujer desde la educación.

<https://www.fiscalia.gov.co/colombia/seccionales/a-la-carcel-profesor-de-musica-que-al-parecer-abuso-sexualmente-de-varias-alumnas/>

⁵⁰ Datos analizados desde la Gran Encuesta Integrada de Hogares (2018), en sesiones de Economía Laboral en la UNAL (2020). Se habla de un coeficiente de discriminación del 20% en Colombia, lo cual es altísimo. Las mujeres en promedio tienen más estudios y experiencia, por lo que se debería incluso pagarles un 14% por encima del promedio de los hombres.

3.3.5 Sobre las necesidades de bienestar físico y mental en los músicos

Para este aparte es necesario considerar que, como manifiesta Ileana Mosquera (2013, p.33), hablando de la influencia de la música en las emociones, hace 2500 años, Pitágoras utilizaba ciertas escalas y acordes para lograr el equilibrio mental, recetaba a sus alumnos determinadas melodías para armonizar estados de ánimo negativos o para aliviar las preocupaciones, el desánimo o la ira. Así, Aristóteles no tardó en descubrir que las melodías y los ritmos en la flauta fortalecen el cuerpo, la mente y el espíritu, y Platón sostenía que la música cumplía para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo. Entre tanto, Descartes consideraba que el sonido de la música tenía como fin el deleite y la provocación de diversas pasiones.

A la luz de la compleja situación en la que los músicos se encuentran en el escenario contemporáneo, este asunto de la salud emocional ha incrementado el interés en el sector, puesto que está relacionado directamente con los bajos ingresos, los patrones irregulares de trabajo, la romantización del artista torturado o la desestimación de la música por considerarla una carrera que valga la pena (Ballico y colaboradores, 2019). Pero son Lingo y Trepper (2013, p.344) quienes brindan algunas luces con respecto a algunas de las dificultades que los músicos y otros artistas enfrentan en el escenario del siglo XXI: Salarios bajos, trabajos a tiempo parcial, rutina de trabajo en condiciones precarias... Hoy se necesita mucha investigación para entender los efectos causales de esta situación.

Sin embargo, autores como Foucault pueden ayudar a sobrellevar este tipo de procesos pedagógicos con lo que el autor indaga en los griegos con las tecnologías del yo. Pero antes de dirigir la mirada a estas consideraciones, impera reconocer que la música como vibración y fuerza física, definitivamente tiene efectos sobre la masa muscular, ósea y de fluidos que componen el cuerpo humano. Una canalización de esto en un camino errado, puede generar ciertas modificaciones nocivas en la forma en cómo se actúa, comunica, comprende y, en general, se vive. Tanta potencia tiene el discurso sonoro, que hoy la musicoterapia es una de las áreas con mayor proyección profesional de cara al futuro, por estar relacionada con el sector de la salud, y más importante aún, con aplicaciones en enfermedades degenerativas como el Alzheimer o el síndrome de Parkinson.

Es por esta vía que Mosquera (2013, p. 34) ilustra la manera como en el cerebro —más exactamente en el tallo cerebral y el tronco encefálico— se experimenta un primer acercamiento del ser humano hacia la música. Según (Juslin et al., 2009):

Cuando un evento importante o urgente que requiere de toda la atención involucra sonidos fuertes, súbitos y cambios rápidos de patrones temporales musicales, se activan estas estructuras producto de reacciones emocionales asociadas a tales estímulos. El comportamiento de una persona, por causa de la música, puede ser influenciado también por algún episodio del pasado, ya que la emoción inducida por la música podría ayudarle a evocar recuerdos personales de algún evento específico en su vida, pudiendo ser recuerdos con fuertes conexiones emocionales.

Esta ya es una primera línea que debe ser realmente tenida en cuenta, para esa dieta pedagógica sobre el bienestar en la ESM, no se puede pasar por encima de los efectos sobre las individualidades de la música. Siguiendo las líneas de Mosquera, las emociones entre tanto —anatómicamente hablando— tienen su centro en el sistema encefálico conocido como el “cerebro emocional”, compuesto por diferentes estructuras tales como la amígdala, el hipotálamo, el hipocampo y el tálamo. Este sistema es el encargado de ayudar a expresar todo tipo de emociones como la alegría, la tristeza, el asco, la sorpresa y la ira, las cuales son parte esencial del ser humano (Vivas et al., 2007). Así pues, las emociones son una respuesta de reacción del organismo en la que se involucran elementos centrales y periféricos utilizando al cuerpo como representante de la emoción sentida, en el cual se vivencia la misma (Mosquera, 2013, p.34).

Con tal, Loroño (2011; en *Ibid.*) manifiesta que cuando las personas reaccionan ante el estímulo de la música experimentan en el cuerpo diferentes sensaciones, ello dado que la música produce un cambio tanto fisiológico como psicológico, reacción conocida como Biomúsica, hoy también una de las ramas del gran árbol de la Musicoterapia. Mario Corradini (1996), el ideador de esta propuesta en Latinoamérica, desde Argentina, manifiesta que el obstáculo más grande para la aplicación de esto en la educación, se encuentra en los maestros. La rigidez física y mental aleja a los alumnos y crea barreras a la comunicación, la complica en muchas ocasiones más allá de cualquier método utilizado.

Corradini y sus colaboradores se preguntaban en un principio de qué modo se podía intervenir sobre esas limitaciones. Estaban, según manifiesta, preocupados por el temor de los maestros a parecer ridículos y por una cierta inflexibilidad que, conscientemente o no, favorecía la censura y la autocensura de cualquier embrión de creatividad. Con ello, encontró algunas respuestas en los juegos infantiles. Observando el modo en que los niños funden emoción, pensamiento y actividad corporal, escuchando las canciones con las que espontáneamente acompañan sus movimientos, estudiando el modo con el cual

elaboran el concepto de utilidad de los objetos (así como a una escalera la puede transformar en una nave espacial), comenzaron a pensar que se podía construir una metodología basada sobre técnicas diversas pero complementarias, usando la música como motor y elemento aglutinante. Continuaron la búsqueda y encontraron otras respuestas en la música misma, en sus propiedades intrínsecas y en su capacidad de movilizar y emocionar.

Y es que como manifiesta Mosquera (2013, p. 36), gracias a tales empeños investigativos en la actualidad se ha avanzado en el desarrollo de estudios sobre el papel de la música en el desarrollo emocional, reconociendo que las composiciones musicales pueden influir en determinados estados emotivos en las personas, logrando que el oyente traiga a su presente recuerdos que puedan provocar estados de relajación y otros sentimientos. De esta forma, se puede entender la música más allá de notas que fluyen a través de ondas generadas por instrumentos melódicos, como productora de sentidos simbólicos que cobran vida en la experiencia estética. Los músicos manejan un material sensible a la modelación de comportamientos y actitudes frente a la vida.

Según Corradini (2021), a través del uso consciente de la voz y de la música, de ejercicios energéticos, actividades lúdicas y experiencias introspectivas, la metodología de la Biomúsica actúa sobre tres áreas interrelacionadas: el organismo, la emocionalidad y el campo bioenergético de la persona, aspectos inseparables en la construcción del bienestar. Hoy son elementos que deben estar inmersos en el currículo de los estudiantes de la ESM, para no castrar de frente la creatividad con una ciencia de la música que no permite acercarse a la propia subjetividad deseosa de aflorar en el margen de lo sonoro. Hace falta reconocer que los músicos pueden aprovechar su conocimiento disciplinar, para solucionar problemas de la vida adulta en una forma práctica y que evite esa gran oleada de músicos que con el pasar de los años se suicidan, víctimas o no, de un *modus operandi* profesional en el que muchos se encuentran asfixiados en este gran campo de las pasiones humanas.

Foucault (2003, p.45) manifiesta que hay que entrenarse para la virtud individual, que, estructurada como una ciudad, tiene sus luchas. Hoy estas consideraciones le sientan bien a la ESM, pues se necesita prepararse por medio de la *askesis*, un principio socrático retomado con frecuencia en Platón que tiene como fin la necesidad de ocuparse de uno mismo, aplicarse efectivamente a uno mismo y ejercitarse y transformarse, puesto que lo que le concierne al cuerpo le concierne al alma, si no, los humanos serían incapaces de hacer lo debido y de abstenerse de lo que hay que evitar. Bajo ello, la *askesis* se entiende como un entrenamiento práctico indispensable para que el individuo se constituya

como sujeto moral, no se la organiza ni reflexiona como un grupo de prácticas singulares sino como un arte específico del alma.

El objetivo general de Foucault durante casi 25 años fue trazar una historia de las diferentes maneras en que, en la cultura occidental, los seres humanos han desarrollado un saber sobre sí mismos, en la Economía, la Biología, la Psiquiatría, la Medicina o en la Penología. Con tal, el autor francés evidencia 4 tipos de tecnologías: 1) de Producción, relacionada con la producción, transformación y manipulación del mundo; 2) Sistemas de signos, significados construidos 3) Tecnologías del poder, que son las que determinan la conducta de los individuos, y 4) Tecnologías del yo, donde se efectúan un cierto número de operaciones sobre el cuerpo y el alma, para alcanzar cierto grado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. Ese contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a sí mismo, es lo que el autor llama gobernabilidad. ¿Cuál es esa historia del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo? es la pregunta de Foucault, brindando algunas luces que le sientan muy bien a la reflexión en la ESM.

Lo primero que el autor advierte es que ocuparse de sí mismo es diferente a conocerse a sí mismo. El primero era para los griegos una regla importante para la conducta social y personal, relacionado con el arte de la vida. La segunda parte de un principio délfico: “no supongas que eres un dios”. Con esto, Foucault analiza la relación entre el cuidado y el conocimiento de sí en la cultura antigua, la que existe en las tradiciones Greco-Romanas y cristianas entre el cuidado de sí y el principio ampliamente conocido del concéte a ti mismo. En un pequeño resumen, Foucault manifiesta que somos herederos de un moral social que busca las reglas de la conducta aceptable en las relaciones con los demás, como también herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad, lo que se ha oscurecido porque la moralidad humana insiste en que lo que se debe rechazar es el sujeto.

En el Alcibíades de Platón que cita Foucault, el cuidado de sí está relacionado con una preocupación por sí mismo, por lo que el autor intercepta 3 elementos para analizar: 1) Esa dialéctica entre el discurso político y el erótico, en la intersección entre la ambición política y el amor filosófico en la que se encuentra el cuidado de sí, 2) en Alcibíades 127d aparece por primera vez la frase *Epimelesthai Sautou*, algo más serio que el prestar atención y que incluye preocuparse de sus posesiones y de su salud, una actitud real y no sólo una actitud similar al labrador de la tierra que se preocupa por la ciudad y los ciudadanos, y 3) Qué es lo que hay que cuidar y en qué consiste este cuidado.

Con respecto a qué es lo que hay que cuidar, el sí, como un pronombre reflexivo con dos sentidos: Auto, lo mismo, implicando la noción de identidad, que desplaza la pregunta por el sí mismo ¿cuál es el marco en el que se podrá encontrar la propia identidad? Por otra parte, la preocupación de sí debido a que el cuidado de sí es el cuidado de la actividad y el no cuidado del alma como sustancia (Foucault, 2003, p.14).

Por otro lado, ese cuidado consiste en el alma, que se reconoce a sí misma como en un espejo, una contemplación divina diría Foucault, capaz de descubrir las reglas de base para la conducta y la acción política. Su esfuerzo por reconocerse es el principio sobre el que se funda la acción política. El conocimiento de sí se convierte en el objeto de la búsqueda del cuidado de sí. En ese sentido, para los Pitagóricos, Socráticos, Epicúreos y Estoicos, el cuidado de sí está relacionado con la máxima “retírate en ti mismo y permanece allí”, como también que “nunca es demasiado tarde para ocuparse de uno mismo”.

En el Alcibíades hay 3 temas principales que han sido iguales en el periodo helenístico y 500 años después igual en Séneca, Plutarco y Epicteto:

- La relación de preocupación de sí y preocupación por una vida política
- La relación entre preocuparse por sí y la educación defectuosa
- Relación entre preocupación de sí y conocerse a sí mismo

La preocupación de sí como un elemento universal, era algo obligatorio para los jóvenes interesados en educarse, puesto que era considerada una manera de vivir para todos y para toda la vida, por lo que implica otras relaciones. Según Foucault (2003), el cuidado de sí no es otro tipo de pedagogía, se ha convertido en un cuidado médico permanente (se es médico de sí mismo). El objetivo es entonces la preparación para cierta realización completa de la vida, justamente en el momento anterior a la muerte⁵¹. Se tienen en el mundo costumbres heterogéneas a las que el cultivo de sí ha dado lugar a su relación con el conocimiento de sí. Desde Platón hasta la edad Helenística la relación entre el cuidado y el conocimiento de sí mismo ha cambiado, advirtiendo 2 perspectivas:

- Estoicismo, con una concepción diferente de verdad, memoria y método para examinarse, eliminando el diálogo y generando una nueva relación pedagógica: maestro/profesor hablan y no se le plantean preguntas al discípulo, quien escucha y

⁵¹ La vejez (selectiva) como realización, una inversión de los valores tradicionales griegos de la juventud.

permanece en silencio, siendo esto último algo muy importante. De hecho, para los pitagóricos se tenían 5 años de silencio como relación pedagógica, en aras del desarrollo de la escucha. Para este último aparece Plutarco, quien hablará que escuchar es crucial para decidir lo que es verdadero y falso en los discursos, analizar el logos (distinto a estar bajo el control de los maestros).⁵²

- Platonismo, donde la contemplación del yo y el cuidado del yo se hallan relacionados dialécticamente a lo largo del diálogo. En el periodo imperial, manifiesta Foucault, la obligación de escuchar la verdad y la mirada y escucha del propio yo, para encontrar la verdad que allí se encierra. La askesis es una de las técnicas Estoicas, que parte de la premisa de que la verdad no está en uno mismo, sino en los logos, en las enseñanzas que convierten las afirmaciones en reglas de la conducta. La askesis es un recordar diferente a una revelación del secreto del yo (Foucault, 2003, p.35), es más bien una consideración progresiva del yo, como una muestra de dominio sobre sí mismo, cuya meta es el acceso a la realidad de este mundo.

Las características de esta técnica traen consigo ejercicios en los cuales el sujeto se pone a sí mismo en una situación en la que puede verificar si es capaz de afrontar acontecimientos y utilizar los discursos de los que se disponen: esto es poner a prueba la preparación. Por otra parte, está melete⁵³, que es el trabajo que se realiza con el fin de preparar un discurso o una improvisación pensando en términos y en argumentos que sean útiles, una meditación, imaginar la articulación de posibles acontecimientos para examinar la propia relación. Es debido a estas técnicas estoicas que hoy se toma lo peor como cierto, como actualización de lo que podría pasar y no como el cálculo de probabilidades (Ibid., p.45).

Por otra parte, se encontraba la gimnasia. El entrenarse a sí mismo en una situación real, aunque haya sido inducido artificialmente, cumplía para los estoicos una función de examen de la independencia del individuo respecto al mundo externo, un ejercicio intelectual y ejercicio en la realidad. Epicteto manifestaba que, si el pensamiento inocente tiene orígenes demoníacos, se está siendo seducido por algo esencial, quizá oculto, la moneda dentro del pensamiento.

⁵² Puede ampliarse en el tratado de la vida contemplativa de Filón de Alejandría y los banquetes del silencio.

⁵³ Foucault manifiesta que este término es vago y técnico que viene de la retórica.

Para tales fines, se tenían 2 ejercicios fundamentales: Primero unos juegos de preguntas y respuestas que dan como final una lección moral, y segundo unos ejercicios ambulatorios, de paseos y reacciones sobre ellos, para tener un control de las representaciones y no de la verdad. A ellos, se les suman las cartas a los amigos y la revelación del yo, el examen de sí, de conciencia y su comparación, sumado a la askesis y el juego de la hermenéutica. Asuntos que la ESM podría comenzar a integrar en sus currículos, para fortalecer ese universo interior de los músicos que trabajan con material de la experiencia sensible vital del mundo.

3.3.6 El campo laboral de los músicos: Pobreza e informalidad

En general, en Latinoamérica existe una alta tasa de informalidad laboral, caracterizada por el autoempleo y el trabajo en pequeñas empresas con bajos ingresos, mala calidad y que navegan en mercados inestables e inseguros que no ofrecen la suficiente protección a las personas que hacen mover el oleaje de sus aguas. Esto no es más que una consecuencia histórica de la estructura económica, como también una alternativa para los desempleados que viven países como Colombia, sin la suficiente protección por desempleo, pero que, al verse sumergidos en un tipo de mercado vital, se ven en la necesidad de trabajar, ganar ingresos, en síntesis: Sobrevivir, vivir en un mercado de supervivencia.

Portes y Haller (2009) destacarán el carácter paradójico a las actividades económicas informales y el modo en que las estructuras sociales afectan rotundamente su aparición y su desarrollo. La informalidad representa miles de millones de dólares de ingresos no declarados, siendo el informal el último eslabón de complejas cadenas de subcontratación, contratación y transporte de mano de obra. La informalidad, como concepto, nace como resultado de una serie de estudios sobre el mercado laboral en África, como una distinción entre el empleo remunerado y el trabajo por cuenta propia, al que se le ha denominado también como una informalidad. Institucionalizado en la OIT en la década de 1990, hoy se ha convertido en sinónimo de pobreza en una modalidad urbana.

Este fenómeno contiene bajos niveles de productividad y poca capacidad de acumulación (Tokman, 1982), es un segmento excluido de las economías menos desarrolladas. Algunos autores lo abordan como un empresario popular, una sustancia que retoma en sus propias manos parte del poder económico que trataron de negar los agentes centralizados, así es como Hernando de Soto (1989) le aborda, como una respuesta popular a la rigidez de los estados mercantilistas predominantes en Latinoamérica, que sobreviven otorgando el privilegio de participar legalmente en la economía a una

pequeña élite: Representan la irrupción de fuerzas reales del mercado en una economía aprisionada por las regulaciones del estado.

Lo anterior se suscribe al hecho de que en Colombia los músicos parecen no ser la excepción con respecto a la inscripción del profesional, en la mayoría de los casos, dentro de la precariedad informal: con bajos salarios (incluso muy por debajo de los de la ley), prolongación de jornadas y términos ambiguos o informales y a tiempo parcial en la contratación, con largos periodos de desempleo y, a veces, con deserción de la vocación. Con todo y lo presentado anteriormente, se puede dilucidar que el músico profesional parece ser, como lo evidencian Guadarrama, Hualde & López (2012, 2014) en México, una categoría que ilustra el sentido amplio de la precarización de la profesión. Una precariedad que da cuenta de situaciones y condiciones de vulnerabilidad dentro del campo profesional, por lo que engloba una noción de pluriempleo, entendido como los procesos relacionados con la emergencia y expansión de las relaciones no formales de contratación, lo que ahora se ve manifestado en la transformación de las condiciones de trabajo, teniendo un origen común: la desarticulación crónica entre la formación, el mercado laboral y las políticas públicas.

La evidencia de las reflexiones, muestra que el mundo del músico profesional del siglo XXI discurre entre ser artista, centrado en el ejercicio creativo, performativo y reflexivo del arte; ser un profesional multidimensional de la música con una tendencia cada vez mayor a la educación; y ser un agente de la economía musical, como una nueva figura social que llegó en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI⁵⁴, consolidándose cada vez más como una posibilidad de vida, donde convergen el artista, el profesional y el negociante en el marco de la razón gubernamental neoliberal. Así es como se divisa el panorama del músico profesional.

Sucintamente, este fenómeno no está del todo ausente en países industrializados, donde el sector informal se relaciona con las acciones de los agentes económicos que no se adhieren a las normas institucionales establecidas o a los que se niega su protección, como los migrantes, incluyendo todas las actividades de ingresos no reguladas por el estado en entornos sociales en que sí están reguladas actividades similares.

⁵⁴ Ampliar en Menger (2002) y Leresche & Perrenoud (2015)

Con tal, Feige (1990) presenta una taxonomía de la economía subterránea o de subsistencia bajo 4 formas en las que el músico pareciera insertarse: a) Ilegal, como la producción y comercialización de bienes definidos en un lugar y momento como tal, como por ejemplo los músicos que ingresan a establecimientos para realizar algún tipo de intervención sonora; b) No-declarada, que evade lo tributario porque no hay un aparato fiscal lo suficientemente robusto que logre captar el capital derivado de la música en los escenarios públicos o los fenómenos de la piratería; c) No-registrada, cuyas actividades transgreden requisitos estadísticos del estado en materia de declaración, teniendo las mismas razones que no las no declaradas; y d) Informal, que abarca las actividades que hacen caso omiso del costo que supone cumplir leyes y normas administrativas que rigen las relaciones heterogéneas y de las cuales se excluyen. Congruentemente, existen relaciones entre lo formal, lo informal y lo delictivo. Los autores evidencian una clasificación funcional de las actividades informales, definidas como aquellas que se producen fuera del ámbito de la regulación del estado, unas economías informales de supervivencia, explotación dependiente y crecimiento (Portes, Castells y Benton; 1990), cuya diferenciación guarda mayor relación con la mayor complejidad de los niveles sucesivos de organización social.

Hoy se ven a los músicos vender los derechos morales y patrimoniales de sus creaciones, para poder sobrevivir en el margen de la coyuntura del SARS-CoV 2. Esto sucede porque sin el escenario de la música en vivo los músicos profesionales están asfixiados, pero también en este campo de acción hay unas condiciones de precarización que son necesarias en las consideraciones sobre la formación profesional. Porque, en otro sentido, se encuentra la relación entre pobreza y mercado laboral en los tipos de empleos y las formas de trabajo que generan ingresos laborales en estos países que los organismos internacionales han denominado como “en desarrollo”, distintos a los países industrializados.

Según la CEPAL (2014), el índice de pobreza en la región latinoamericana para el año 2013 era del 28%: 163 millones de personas, de las cuales el 23% se encontraba en la ruralidad. En un nuevo informe anual sobre el panorama social (2021), la CEPAL estima que el total de personas pobres ascendió a 209 millones para finales de 2020, 22 millones de personas más que el año anterior. También manifiesta que el 46,7% de los latinoamericanos trabajadores se encontraban en el sector informal, por lo que cuantos más trabajadores informales hay en un país, mayor su porcentaje de pobreza.

En Colombia este margen poblacional representa más del 60% de los trabajadores, teniendo cifras similares a las de Bolivia y muy distantes de países como Chile y Uruguay cuyas tasas son de menos del 15%. Por supuesto que, como se manifestaba en párrafos anteriores, los músicos de la ciudad de Bogotá

se encuentran inmersos allí, teniendo ingresos promedio de entre 15 - 20 USD por presentación (Alcaldía de Bogotá y UNESCO, 2019).

Sánchez (2020, p. 3) manifiesta que los pobres trabajan al tiempo que son pobres debido a la naturaleza de su actividad laboral y no por el desempleo, por lo que hay ocupaciones, como aquellas adscritas al sector cultural, que proporcionan bajos ingresos a una gran cantidad de trabajadores, suponiendo un mayor énfasis a las características propias del trabajo y los factores como el sistema de seguridad social y la estructura laboral para la determinación de ingresos bajos y pobreza. Tal es uno de los casos de los músicos que, como se desplegó en el rizoma del campo de acción más frecuente para los músicos que es la música en vivo, hay una serie de elementos que interpelan la movilización profesional. Los informales entonces serán aquellos que poseen poca experiencia, poca educación formal o desarrollo de habilidades; muchos de ellos en un constante estado de discriminación laboral por género, raza, etnia, nacionalidad o religión profesada, factores que están relacionados, pero no explican la brecha que, según el autor, se da por los tipos, calidad y condición de los trabajos.

¡En Latinoamérica esto impregna incluso al profesional! A aquél que ha pasado por uno de los aparatos de verificación estatal como la Universidad o el Colegio. Esto no implica negar que para la primera década del siglo XXI en Latinoamérica hubo una reducción constante de la pobreza, explicada por el crecimiento económico que se desarrolló con la apertura a los mercados internacionales por parte de las naciones insertas en una lógica gubernamental neoliberal a finales del siglo XX: sus mercados gestantes e instituciones y la expansión de las transferencias en efectivo. Maurizio (2019) muestra a la informalidad como un factor determinante en la reducción de la pobreza: en Colombia el 57,7% de los trabajadores urbanos se encuentran en el sector informal, mostrando esa drástica reducción de la tasa de pobreza del 46,3% en 2003, al 27,2% en 2013, siendo parte de esa tendencia generalizada en Latinoamérica, cuyos niveles se redujeron en un 40% antes de la pandemia (CEPAL, 2014; en Sánchez, 2020; p.05).

Los músicos, una gran parte de ellos, tal como se evidenció en el Censo de la música en vivo en Bogotá (2019), se encuentran dentro de este alto porcentaje de informales, siendo arrojados a una incertidumbre generalizada con respecto a la generación de ingresos que les permita subsistir en medio de esa biopolítica que toma como principal instrumento de coacción a la economía, sumergiendo el ejercicio profesional en un mercado vital de subsistencia. Con tal, se puede decir que en los países periféricos existe un desempleo estructural, que es el resultado de un desbalance entre los

requerimientos de la demanda y la disponibilidad de la oferta, sumado a otros factores como el capital humano o la economía política. Hablando de Colombia, se tiene como resultado diferencias notorias en la distribución de los ingresos, por lo que este desempleo surge por la falta de flexibilidad de pasar de un empleo a otro y los costos de la movilidad laboral.

En este marco de crisis, los desempleados no son rápidamente absorbidos por otro sector, por lo que los salarios de reserva están en constante fricción teniendo fenómenos socioeconómicos como el subempleo, donde los ingresos laborales son diferentes a los industrializados, como a muchos de los músicos a quienes se les ha pagado con empanadas y ron, en lugares donde los costos promedio de un plato de comida oscilan entre los 20 y los 30 USD. Ejemplo de ello se puede ver en los profesionales inmersos en procesos más cercanos a la informalidad con el uso de aplicaciones como Uber, donde los ingresos están más cercanos al sector de los servicios que de la misma industria, dadas las fricciones en el mercado laboral y las constantes brechas legales que se visualizan con el avance de la tecnología y la transformación de las culturas.

Con todo y lo anterior, en medio del desbalance, las cicatrices en el desempleo de los colombianos se ven reflejada en el sector informal, donde impera una fuerza excesiva de trabajo en una economía de subsistencia. La proliferación de la informalidad en Colombia se ve tal como ese resultado de la falta de oportunidades y del desaliento en la búsqueda de empleo. También es cierto que del lado de la demanda no existe un aparato productivo que absorba toda la fuerza de trabajo, pero en realidad todas estas observaciones apuntan a que casi todo el desempleo es voluntario, la gente siempre quiere hacer cosas y, como se ve en este mercado vital, la verdad es que no tienen alternativa entre trabajar o no. Como condición de esta razón gubernamental imperante, la gente necesita generar ingresos para sobrevivir.

A continuación, se presentará a los lectores cómo este afluente conceptual derivó en el sendero de las conversaciones y respuestas de cerca de 200 músicos en la ciudad de Bogotá, que buscaron manifestar su experiencia vital con la música, la sociedad, el mercado, la digitalidad y la acción profesional. Se verá la importancia de comprender el oleaje de los mercados para los músicos de la ciudad y cómo se ha relacionado la ESM con estas necesidades manifestadas por los autores en la literatura.

4 ¡Ahora sí!: Los datos que emergen en la ESM de Bogotá.

Para el levantamiento de los datos de investigación, se realizó una aproximación a las 12 entidades que ofrecen los 12 programas de pregrado en la Educación Superior en Música (ESM) de Bogotá. Se realizaron acercamientos durante los meses de octubre de 2020 a mayo de 2021, entre correos, teleconferencias y llamadas, para la aplicación de una encuesta saturada con 80 preguntas a un grupo de 153 músicos en formación de la ciudad. A su vez, también se manifestó en los acercamientos la intención para poder concretar un grupo focal que fuese sustancialmente sensible a los elementos que se han nombrado en la problemática de esta investigación situada en la ciudad.

Este capítulo está conformado por 2 secciones que están compuestas de 3 subcapítulos cada una. En la primera sección se evidenciarán los resultados de la encuesta saturada, mostrando la organización, los participantes y las percepciones que salen de la aplicación. En la segunda sección, se manifestarán los resultados de la aplicación del anillo focal, mostrando la organización, los reportes de cada uno de los grupos y los elementos emergentes después de su organización y categorización con el apoyo de *Nvivo* y *STATA*, softwares que fueron muy útiles a la hora de organizar la información.

4.1 Percepciones de los estudiantes de la ESM: Resultados de una encuesta saturada.

4.1.1 Organización

Se realizaron aproximaciones con los 12 programas de ESM en Bogotá, DC. Sin embargo, a la encuesta dieron respuesta positivamente 7 instituciones, evidenciando un nivel de participación de más de la mitad de los programas en la ciudad en el estudio. Con tal, la UPN tuvo un nivel de participación dominante, dadas las facilidades para el acceso. Al respecto, para el estudio se ha realizado en paralelo el rastreo y organización de los micro datos estadísticos depositados en las bases consolidadas del Sistema Nacional de Información de la Educación Superior, de allí se recopiló la información sobre el flujo poblacional de los estudiantes de la ESM en Bogotá, desde el año 2000, hasta el año 2021. En el presente informe, se detallarán las relaciones entre el promedio ponderado de los aspirantes, admitidos, matriculados en primer semestre, egresados y la concentración de matrículas por semestre, como

también las respuestas que 7 de estos programas han brindado con sus estudiantes, a la encuesta saturada.

Porcentaje de participación en la encuesta según institución

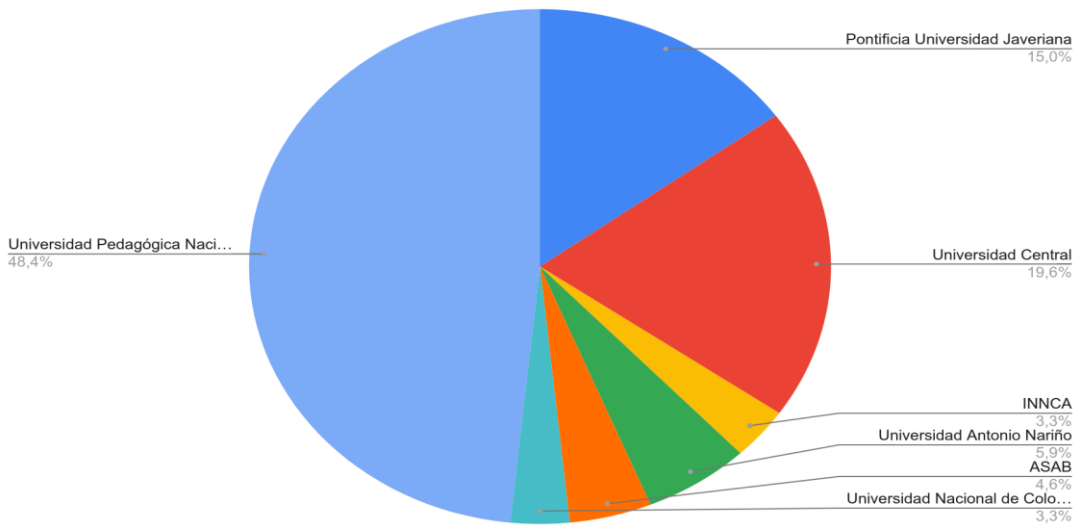


Ilustración 1. Porcentaje de participación en la encuesta saturada a los estudiantes de la ESM en Bogotá, según institución.

CONCENTRACIÓN DE MATRÍCULAS PROMEDIO SEMESTRAL

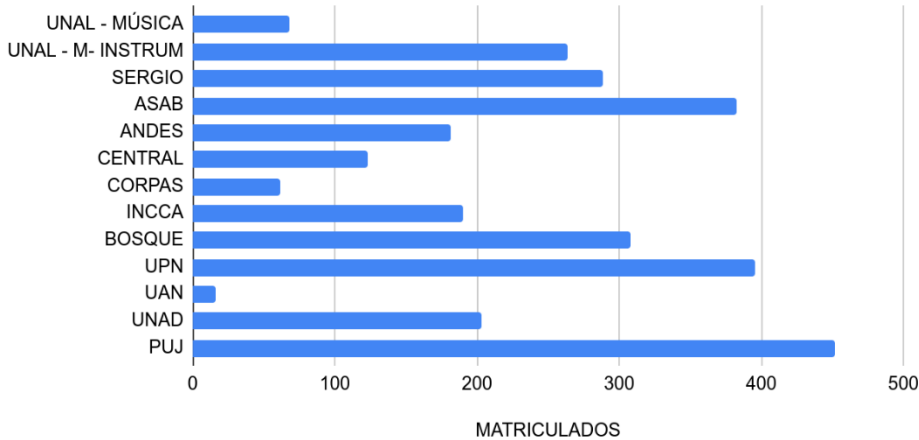


Ilustración 2. Concentración promedio ponderada semestral de la ESM en Bogotá.

Como se ve, según la concentración de matrículas, son la PUJ, la UPN, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas con la ASAB, la Universidad del Bosque, la Universidad Sergio Arboleda y la Universidad Nacional de Colombia, las universidades que manejan entre 300 y 480 estudiantes en un semestre de clases. Así mismo, hay asimetrías en la concentración, dada la relación con instituciones como la Universidad Antonio Nariño, la Universidad INCCA, la Fundación Universitaria Juan Corpas y la Universidad Central que llevan también el mismo tiempo promedio que las demás, salvo por la UNAL. En ellas, el promedio oscila entre 15 y 180 estudiantes. Un caso para remarcar es el de la Universidad Abierta y a Distancia (UNAD), que lleva desde el 2016 en acción, concentrando un promedio de 200 personas matriculadas en el país por semestre, mostrando así el poder de la cobertura con la virtualidad.

Con los datos presentados, se buscó indagar en 3 momentos específicos de la formación profesional: Al principio, en el medio y al final de la carrera. Con tal, hubo una necesidad de indagar más en los primeros semestres, que es donde se encuentra la mayor masa de estudiantes, dada la necesidad de proyectar las percepciones en caliente de aquellos que recién empiezan su formación. Para el caso de los últimos semestres, fue notorio ver el resultado de un gran embudo curricular en el que pocos llegan al final. Las proporciones fueron estas:

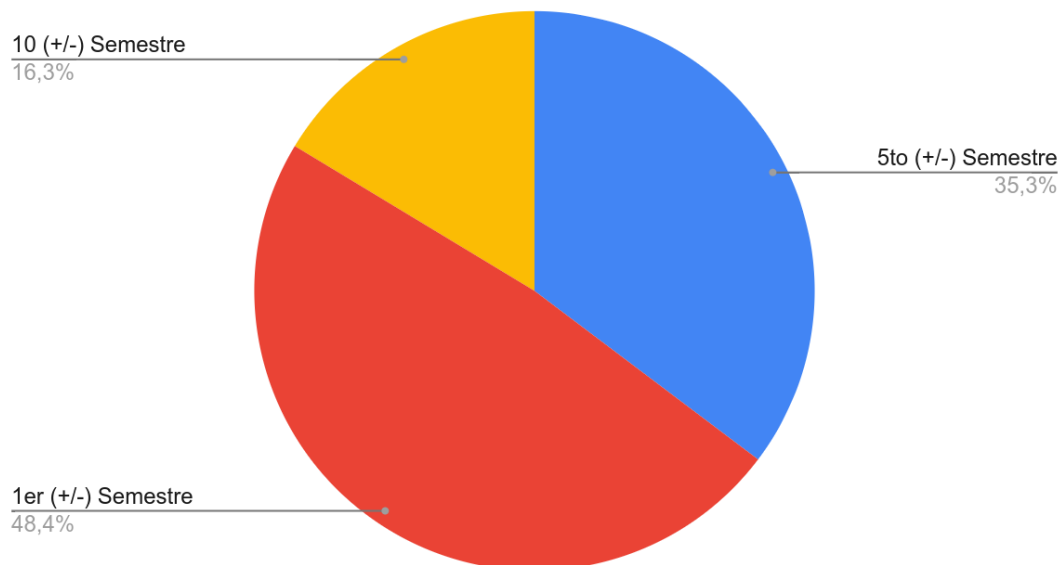


Ilustración 3. Porcentaje de participación en la encuesta según semestre de estudios de los estudiantes de la ESM en Bogotá.

RELACIÓN PROMEDIO ADMITIDOS Y MATRICULADOS EN PRIMER SEMESTRE ESM EN BOGOTÁ

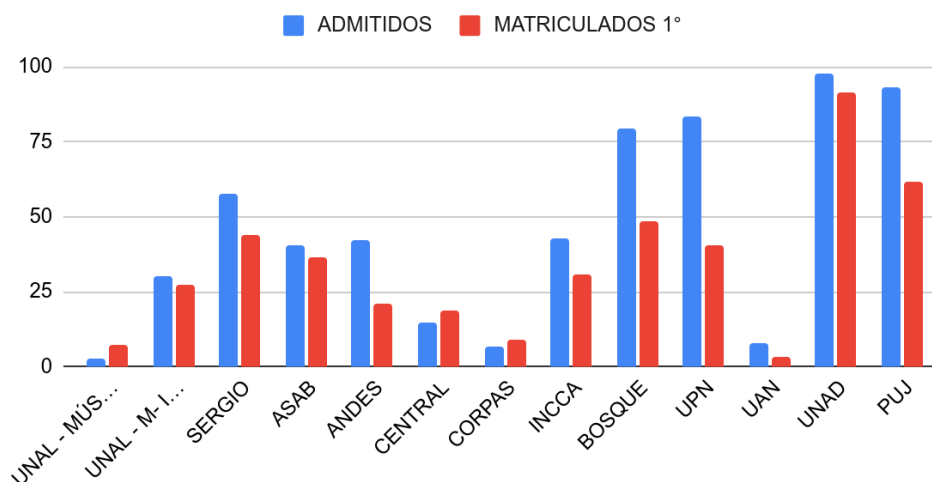


Ilustración 4. Relación promedio admitidos y matriculados en primer semestre según el promedio ponderado desde el año 2000 al año 2020

Con esta última relación, se evidencia entonces que la PUJ, la Universidad del Bosque, la Sergio Arboleda, la UPN y la ASAB son decisivas a la hora de elegir una opción para la formación profesional en música, recibiendo en sus primeros semestres entre 30 y 60 estudiantes. Sin embargo, esto se confronta con la cantidad de egresados en cada programa:

PROMEDIO EGRESADOS SEMESTRAL ESM EN BOGOTÁ

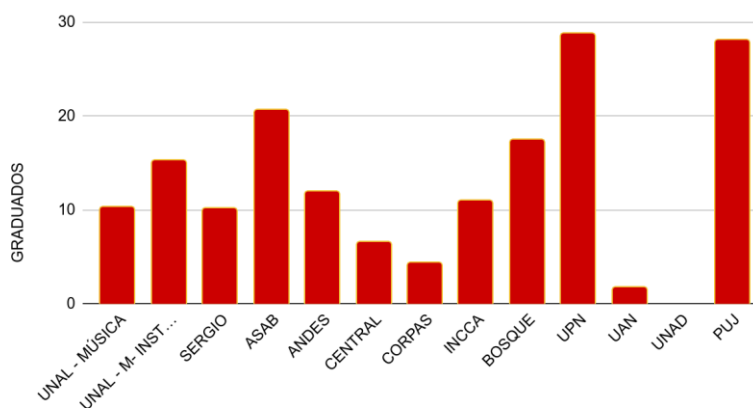


Ilustración 5. Promedio de egresados semestrales de la ESM según el promedio ponderado desde el año 2000 hasta el 2020.

Se ve que las instituciones donde más músicos obtienen su titulación son en la UNAL, la UPN, la PUJ y la ASAB, quienes logran titular a entre 20 y 30 profesionales. Instituciones que fueron fundamentales a la hora de pensar en su articulación con la encuesta saturada.

4.1.2 *Los participantes de la encuesta saturada*

Los participantes fueron mayoritariamente mujeres, en una relación de un 53% frente a un 45,8% de los estudiantes hombres y un 0,7% identificado como no-binario. El promedio de edad en los participantes fue de 22 años, teniendo el menor de ellos 16 y, el mayor, 40 años de edad.

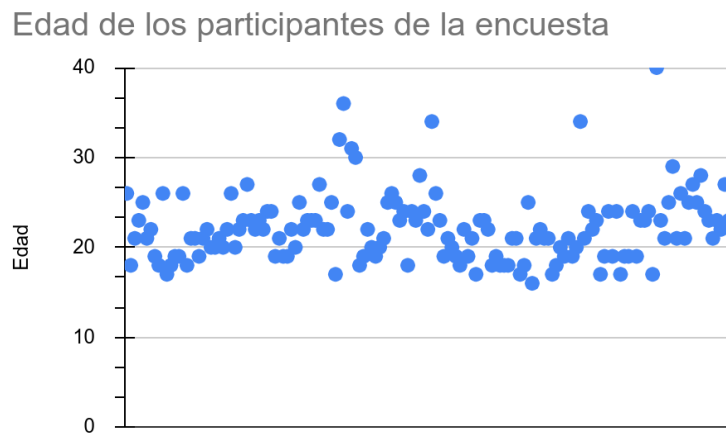


Ilustración 6. Edad de los participantes de la encuesta a estudiantes de la ESM en Bogotá.

Por otra parte, se evidenciaron algunos nichos de origen de los estudiantes de la ESM, mostrando que un 66,5% de los participantes provenían de Bogotá. El restante 33,5% proviene de diferentes rincones del país e incluso fuera de él, distribuido este porcentaje de la siguiente manera:

Recuento de Departamento de procedencia

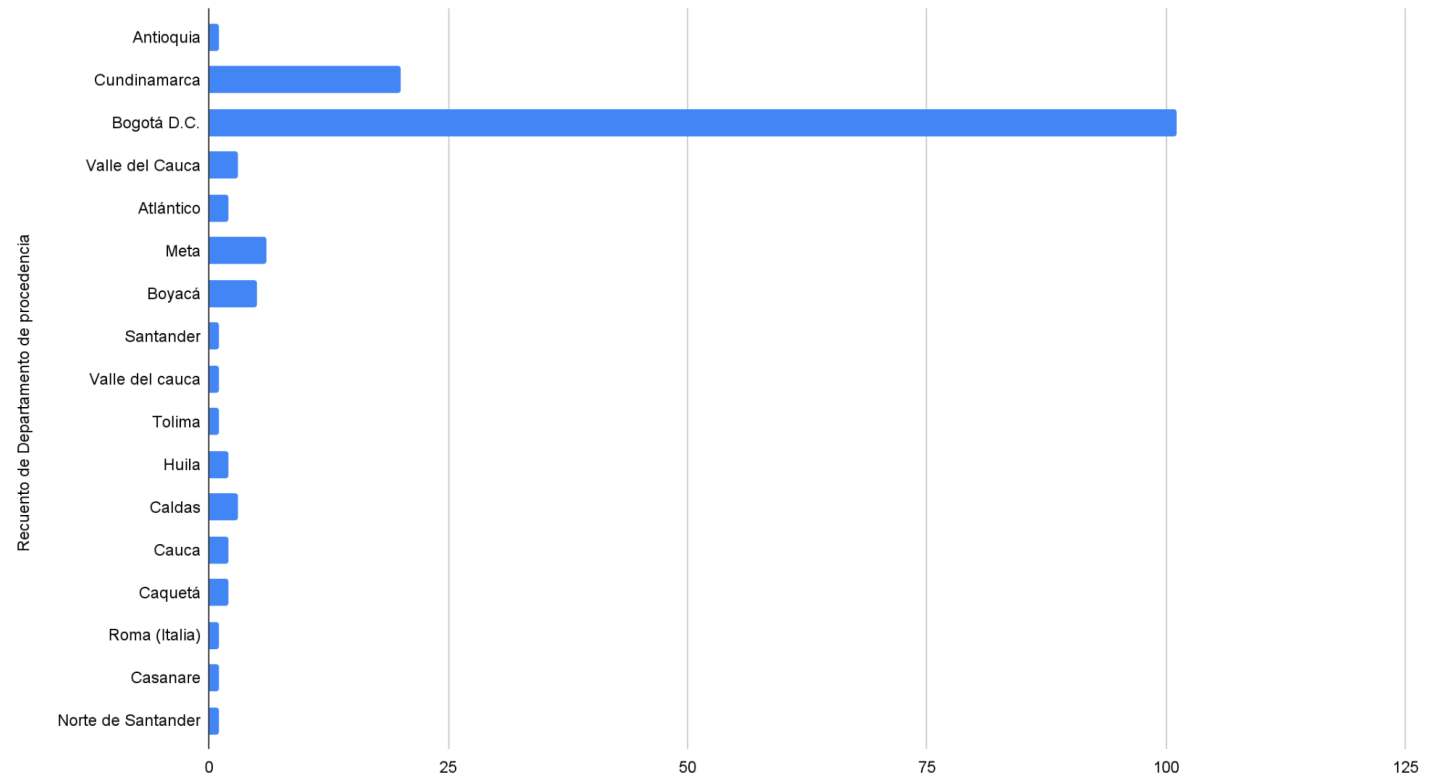


Ilustración 7. Departamento de procedencia de los estudiantes participantes de la encuesta sobre la ESM en Bogotá.

Recuento de ¿Cuál es su instrumento principal de formación?

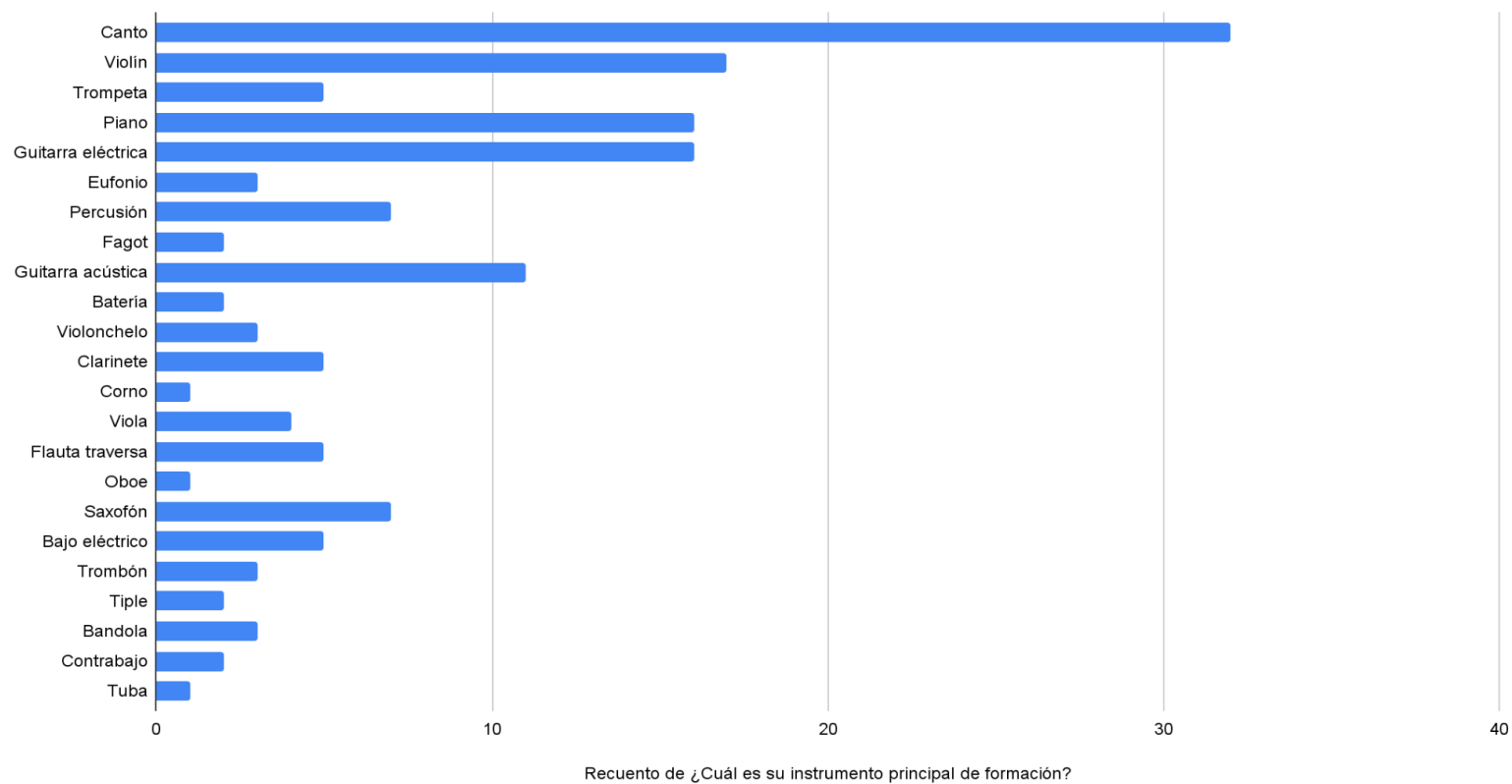


Ilustración 8. Recuento de participación por instrumento musical principal de formación en la ESM en Bogotá.

Como se ve y se ha insistido, es en Bogotá donde muchos llegan desde diferentes lugares del país a formarse profesionalmente como músicos. Los participantes, heterogéneos, también dieron cuenta de sus instrumentos musicales de formación principal (como sucede en todos los programas curriculares de música de la ciudad que exigen la elección de un instrumento para profundizar): El canto, el violín, la guitarra eléctrica, la guitarra acústica y el piano son las preferencias de los encuestados.

4.1.3 Percepciones de los estudiantes en la encuesta

La herramienta de recolección de datos buscó, sobre todo, abstraer el nivel de percepción en una escala que osciló entre un cero (0) y un cuatro (4), siendo el primero un “Para nada” y el último un “Completamente”. En la escala de valor, el uno (1), el dos (2) y el (3), buscaron evidenciar un “Muy poco”, un “En algo” y un “Lo suficiente”. Con ello los participantes dieron respuesta a una serie de preguntas cerradas, a las que también hubo algunas de tipo “Sí” o “No” y de selección múltiple para la caracterización poblacional.

Las preguntas fueron diseñadas desde donde se entiende la educación artística, conceptualizada en el capítulo 2.2.1, sobre la educación del artista como *animal laborans* y *homo faber*, en tanto ese conjunto de lenguajes y sentidos que dan cuenta de la experiencia humana y de su relación histórica, social y cultural con el mundo, generando posibilidades para que el ser humano se enfrente a distintos riesgos, nuevas situaciones y se llene de experiencias estéticas, teniendo como escenario para el aprendizaje a la vida misma. Es en ese horizonte donde las preguntas ahondaron en lo que respecta a los pilares de Delors (1994) aprender a hacer música, aprender a vivir en el campo musical, aprender a ser músico y aprender a conocer el campo de la música.

Bajo ese marco, el objeto de trabajar con los estudiantes de la ESM, tuvo que ver con la importancia de su voz para evidenciar la percepción sobre los procesos educativos de formación profesional en la actualidad y en prospectiva, desde los currículos.

4.1.3.1 Sobre el horizonte profesional:

Para esta primera parte, la idea fue vislumbrar esos caminos que la educación superior en música -desde la visión de los futuros músicos profesionales y/o profesores e investigadores del campo musical-, debería considerar para la formación de sus estudiantes. Con esta idea, se indaga sobre las áreas que los estudiantes desean orientar u orientan su profesión dentro del campo laboral de la música, como también

su nivel de experiencia en esas áreas. Al respecto, es notable la orientación hacia la interpretación instrumental, seguido de la educación formal superior e informal tipo clases particulares, la investigación y la composición junto a los arreglos musicales, la definición de política pública y la gestión cultural. Así mismo, es evidente el poco interés en oficios como los negocios musicales, la dirección coral, la luthería, el periodismo, la logística y la musicoterapia.

Con tal, los participantes manifestaron tener algo de experiencia dentro de estos horizontes profesionales del campo, con una tendencia ligeramente inclinada hacia la muy poca vivencia de estos horizontes a nivel laboral.

¿Hacia qué área(s) desea orientar u orienta su profesión dentro del campo laboral de la música?

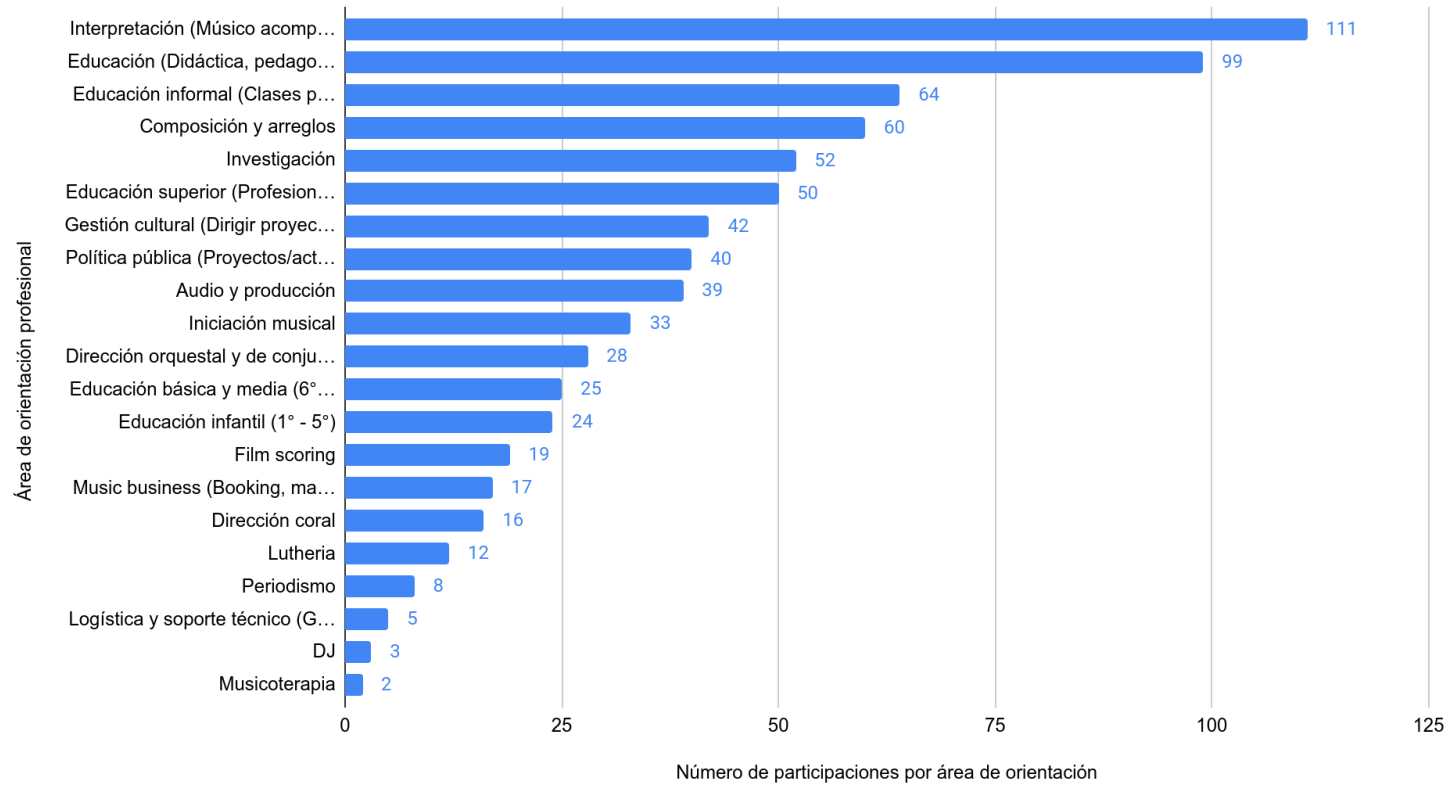


Ilustración 9. Áreas de orientación profesional de los estudiantes participantes de la encuesta sobre la ESM en Bogotá.

¿Qué grado experiencia ha tenido en ese horizonte profesional dentro del campo laboral de la música?

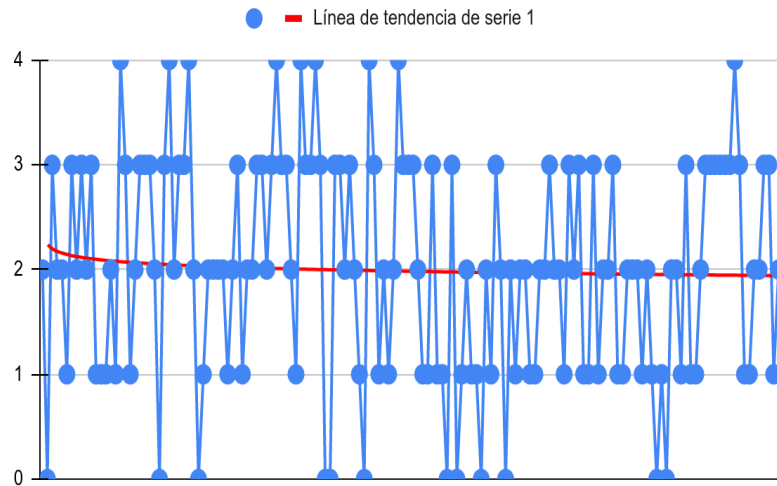


Ilustración 10. Nivel de experiencia de los estudiantes encuestados en el área de orientación laboral.

Así mismo, se indagó sobre su aspiración salarial, a lo que los participantes manifestaron aspirar a entre 2,5 y más de 5 Salarios Mínimos Mensuales Legales Vigentes a 2021 (SMMLV), según la curva de tendencia polinómica, teniendo menor representación en la aspiración salarial entre 1 y 3,5 SMMLV. Los datos se evidenciaron así:

Recuento de ¿Cuál es su aspiración salarial mensual como profesional de la música? (Salario mínimo legal vigente [SMLV])

● ¿Cuál es su aspiración salarial mensual como profesional de la música? (Salario mínimo legal vigente)
 — Línea de tendencia de ¿Cuál es su aspiración salarial mensual como profesional de la música?

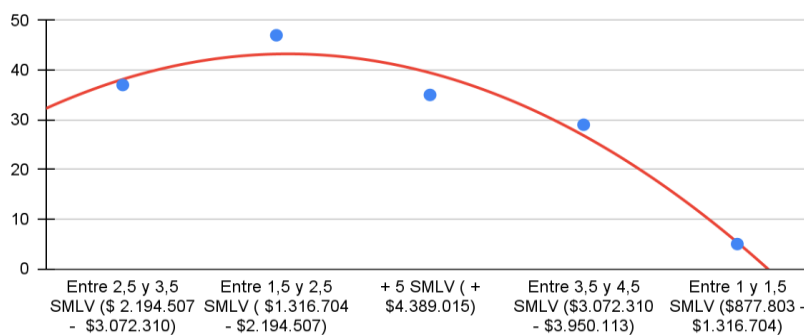


Ilustración 11. Aspiración salarial mensual promedio de los estudiantes de la ESM entrevistados.

Como se ve, hay algunas asimetrías en la información, puesto que hay una aspiración salarial muy alta, frente al promedio ponderado de los ingresos tanto de intérpretes en la ciudad, evidenciado por las cifras de la Alcaldía Mayor de Bogotá y la UNESCO (2019), como de los docentes a nivel formal e informal a manera de hipótesis, que necesitaría una investigación exhaustiva para que se pueda determinar el promedio del ingreso de los docentes de música a nivel informal. No obstante, las cifras de menor representación, serían en ese sentido el estado real de los ingresos promedio de un músico profesional en Bogotá.

4.1.3.2 Sobre los currículos:

Al respecto, se preguntó el nivel de percepción sobre las posibilidades que el currículo ofrece en términos de desarrollo de capacidades creativas, de comprensión de contextos económicos, laborales, sociales, culturales e históricos locales y globales. Al respecto, los estudiantes muestran un alto nivel de confianza frente a estos frentes, mostrando en la generalidad más de 60% de participantes con una percepción lo suficiente o completamente afín a la dirección curricular en estos criterios. Sin embargo, al indagar sobre el acercamiento a las cadenas de valor de la música dentro de las ICC, hubo notorias dificultades.

Por ejemplo, al indagar sobre si el currículo permitía acercar a los estudiantes a las cadenas de producción de la música en las industrias creativas y culturales, los estudiantes manifestaron tener la mayoría el suficiente acercamiento, teniendo una tendencia positiva. Sin embargo, una proporción gruesa mostró tener muy poco acercamiento. Así, por supuesto que los currículos en su heterogeneidad mostrarán las particularidades de cada institución, según las capacidades contextuales de infraestructura y capacidad económica. Sin embargo, pensar en un horizonte colectivo que permita estos acercamientos, no implica una homogeneización curricular, sino una posibilidad para que los estudiantes puedan conocer otras opciones de cara a una condición de mercados.

¿El currículo de su programa le permite acercarse a las cadenas de producción de la música en las industrias crea...

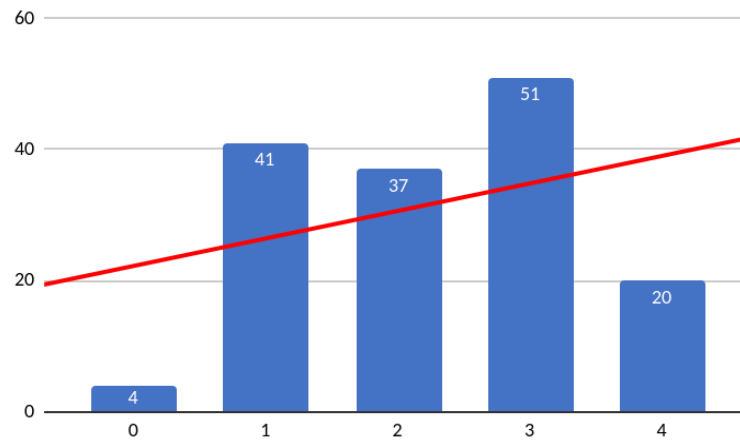


Ilustración 12. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al acercamiento a las cadenas de producción de la música en las ICC.

Por otra parte, respecto a la pregunta sobre si ¿el currículo del programa les permite acercarse a las cadenas de distribución de la música en las industrias creativas y culturales?, los estudiantes manifestaron que había un acercamiento hacia lo suficiente para movilizarse en el frente de la distribución de los productos o servicios musicales dentro del sector.

¿El currículo de su programa le permite acercarse a las cadenas de distribución de la música en las industrias cre...

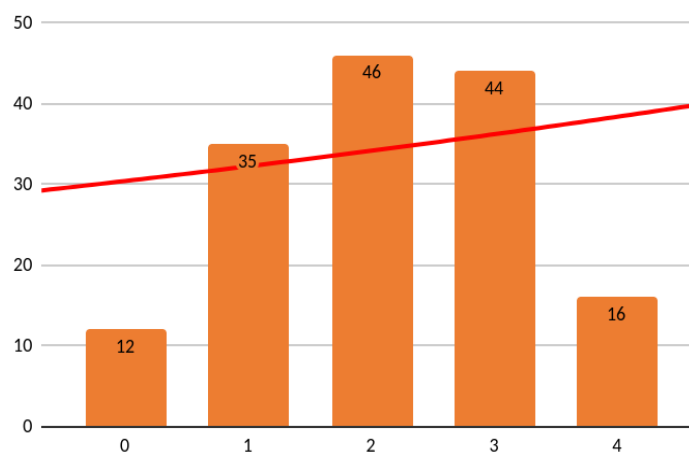


Ilustración 13. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al acercamiento a las cadenas de distribución de la música en las ICC.

En ese mismo marco de las ICC, respecto a la pregunta si ¿el currículum del programa le permitía comprender las cadenas de consumo de la música dentro del marco de las industrias creativas y culturales?, los estudiantes, en un 71,2% respondieron que percibían en algo estas intenciones en los currículos, pero 52 individuos se mostraron completamente lejanos en su percepción de esto. De ahí la línea de tendencia ligeramente negativa en estas comprensiones de la cadena de consumo.

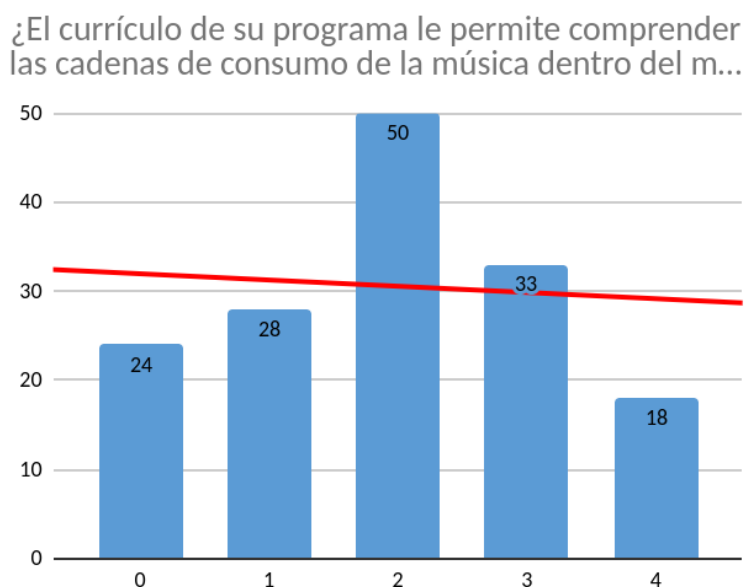


Ilustración 14. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto a la comprensión de las cadenas de consumo de la música en las ICC.

Por otra parte, llama la atención que, a pesar de los cerca de 100 años de discusión y luchas por la inclusión de las músicas tradicionales, los currículos no sean objetivamente contundentes con ello en la ciudad. 76 estudiantes se muestran alejados de la posibilidad de acercarse a los músicos de tradición oral y ancestral de los territorios de Colombia. Los datos evidencian ese vacío, pero también una proporción gruesa de la muestra, cerca de 77 personas, manifiestan sentirse lo suficiente o completamente cercanos a esa posibilidad. Se ve en ese sentido que hay una tendencia exponencial positiva frente a que en Bogotá se permitan desde el currículum comprender los marcos de sentido de la tradición, desde la exposición y valoración de los saberes de los músicos populares de los territorios.

¿El currículo de su programa le permite acercarse a los músicos de tradición oral y ancestral de los terri...

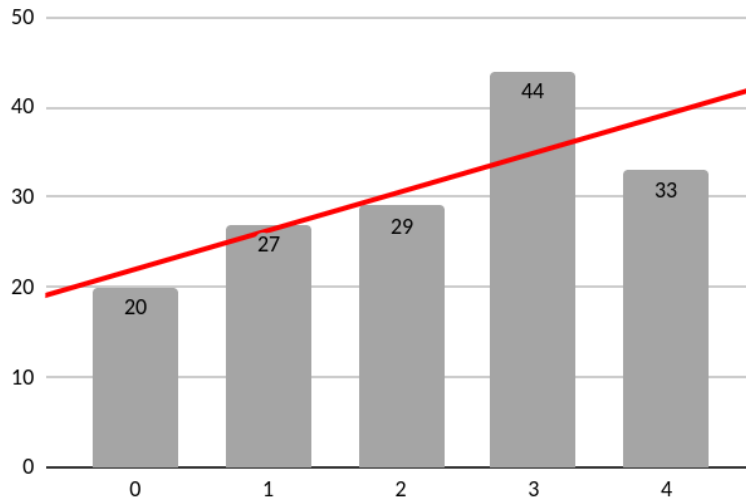


Ilustración 15. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al acercamiento a los músicos de tradición oral y ancestral de los territorios de Colombia.

En otro respecto, se indaga si ¿el currículo del programa le permite desarrollar capacidades en el marco de la tecnología y las herramientas digitales de la música? (Software de grabación y procesamiento de sonido, software educativo, interfaces, pedales, efectos, consolas, servicios de streaming, recursos eLearning, etc....), a lo que el 70,6% de los encuestados manifestó que los currículos en algo y muy poco encuentran una exploración y desarrollo de estas capacidades en sus estudiantes. Tan solo 45 personas perciben que el currículo ahonda en esto lo suficiente o completamente para poder desenvolverse en el margen de la tecnología y las herramientas digitales de la música, una tendencia negativa para observar con detenimiento al hablar del siglo XXI.

¿El currículo de su programa le permite desarrollar capacidades en el marco de la tecnología y las herram...

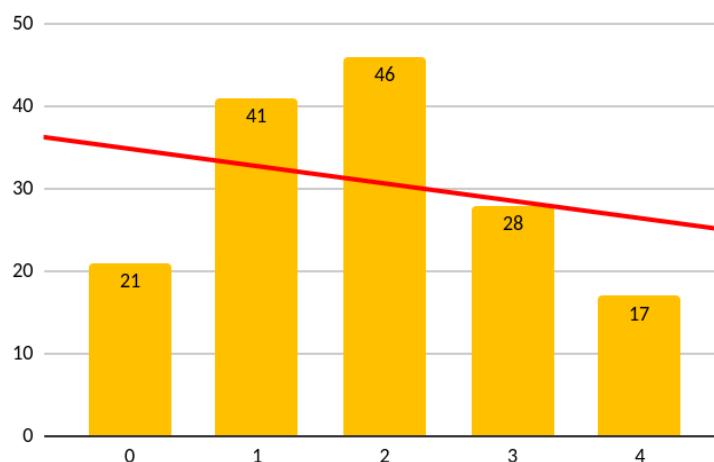


Ilustración 16. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades en el marco de la tecnología y las herramientas digitales de la música.

Con esto, el papel de la tecnología como se ha mostrado a lo largo de la historia, ha sido intrínseco al desarrollo de la música como campo profesional. Es notorio que, con los avances digitales y las posibilidades de acceso a la información y a productos para la creación de la música, el papel de la producción musical ha jugado un papel importante en la vida de los profesionales del mundo. En ese sentido, al indagar sobre si el currículo del programa le permitía desarrollar capacidades en la producción, grabación y postproducción de sonido, los estudiantes en un 69% manifestaron tener una percepción con tendencia negativa sobre ello, teniendo cerca de 78 estudiantes con algo o muy poco acercamiento al desarrollo de estas capacidades. Los datos fueron evidenciados así:

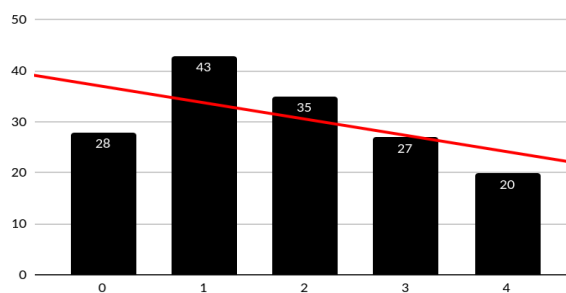


Ilustración 17. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades en la preproducción, producción, postproducción y promoción de la música.

Hablando del siglo XXI, con todo y los llamados al trabajo en red y con múltiples opciones de trabajo multidisciplinar, se hizo la pregunta sobre si ¿el currículo del programa le permite establecer redes colaborativas con otras artes (danza, teatro, cine, pintura, fotografía, plásticas, diseño, demás...)? Al respecto, se muestra una línea de tendencia positiva, pues cerca del 79,73% de los entrevistados manifestó que los currículos abordaban esto lo suficiente o completamente.

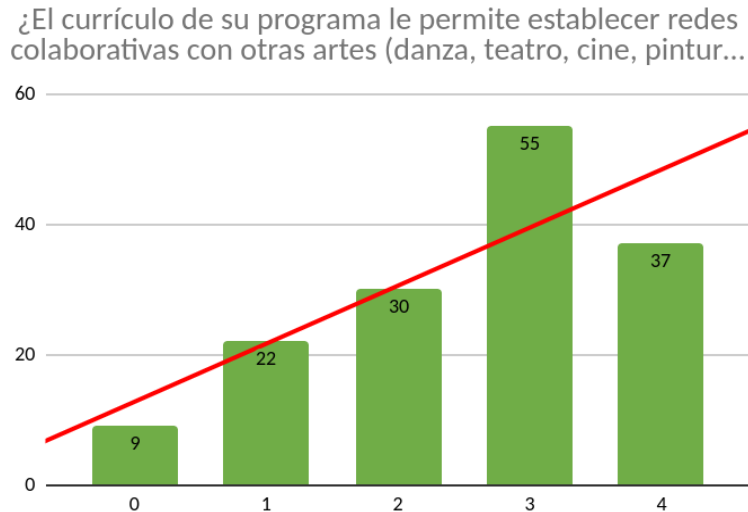


Ilustración 18. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto a la posibilidad de establecer redes colaborativas con otras áreas artísticas.

Con este valor agregado del campo, se podría suponer un alto nivel de posibilidades para la constitución de colectivos, sin embargo, al indagar sobre si ¿el currículo del programa les permitía desarrollar capacidades de emprendimiento dentro de la música?, los estudiantes se mostraron más bien ligeramente inclinados hacia una tendencia negativa, pues el 64% de los encuestados sintió no tener el respaldo desde el currículo en el desarrollo de estas capacidades, mientras que el 36% restante se ubicó en una percepción lo suficiente o completamente cercana desde el currículo, al desarrollo de capacidades de emprendimiento.

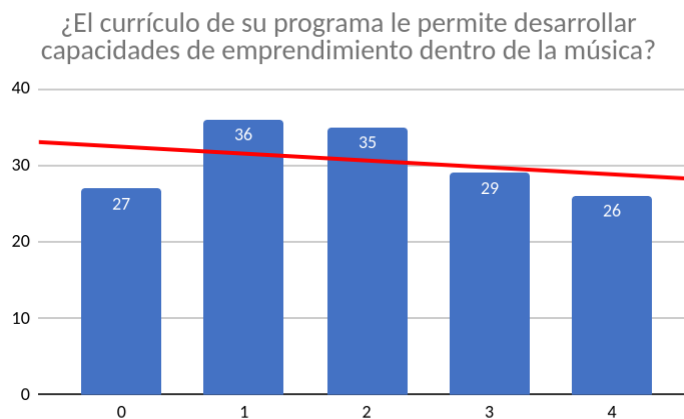


Ilustración 19. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades de emprendimiento dentro de la música.

En ese mismo orden de ideas, se lanzó la pregunta sobre si ¿el currículo de los programas les permitía desarrollar capacidades de negociación dentro de las industrias culturales y creativas?, siendo este el escenario de acción en el que se enmarcan los horizontes profesionales de los estudiantes, a lo que hubo una notoria tendencia de percepción negativa. De hecho, el 38,5% de los encuestados percibe que el currículo no toca para nada estos desarrollos en sus estudiantes. Tan solo el 9,1% de los participantes tienen una percepción positiva en tanto el currículo se acerca lo suficiente como para poder emprender en el campo profesional. De esta manera el 90,84% de los estudiantes supondría no saber cómo negociar productos o servicios musicales.

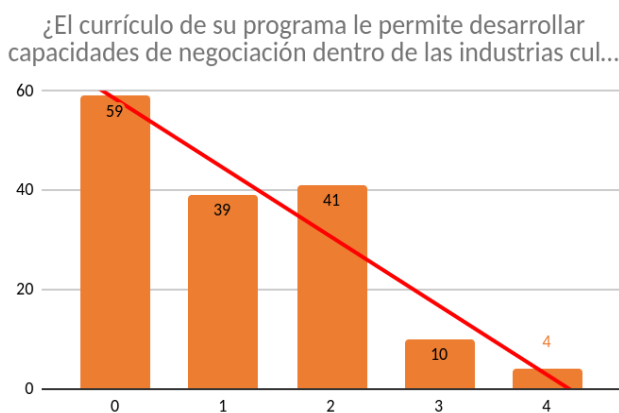


Ilustración 20. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades de negociación dentro de las ICC.

Otro de los elementos más importantes que arroja la encuesta, tiene que ver con la pregunta sobre si ¿el currículo de los programas les permitían desarrollar capacidades de análisis de riesgos financieros y sociales de cara al ejercicio profesional de la música?, algo que es fundamental a la hora de hablar del mundo contemporáneo, donde el sueldo mínimo sube un 10%, mientras la canasta básica un 101%⁵⁵. Al respecto, los estudiantes muestran una tendencia profundamente negativa en la percepción, puesto que el 36,6% de los encuestados manifestó que el currículo para nada se acerca a desarrollar estas capacidades. De esa manera, el 83,66% de los participantes sintió no sentir preparación lo suficiente, para enfrentarse al escenario financiero de la profesión.

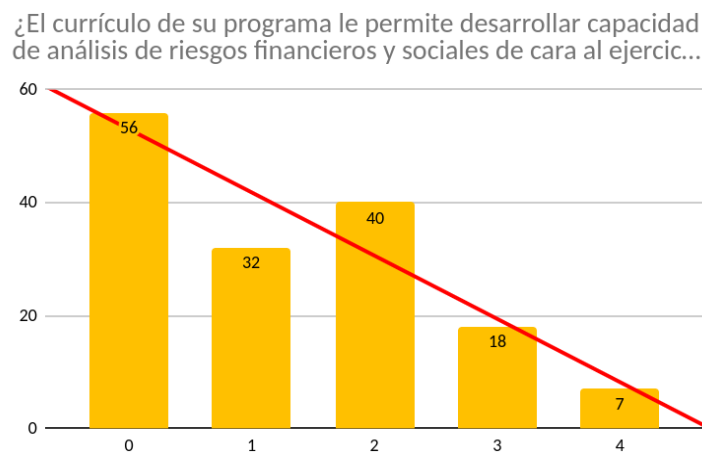


Ilustración 21. Percepción de los estudiantes encuestados de la ESM en Bogotá. Respecto al desarrollo de capacidades para analizar riesgos financieros y sociales de cara al ejercicio laboral de la música.

En síntesis, se ve una notoria dificultad desde la percepción de los estudiantes, por la articulación curricular con los desafíos que implica el ejercicio profesional en el siglo XXI. La falta de comprensión sobre el poder económico que irriga la vida de los estudiantes de la ESM y los seres humanos sumergidos en una razón neoliberal, en este caso de un músico profesional. Tal es la muestra de la desconexión con el mundo tecnológico y económico del campo musical, es el punto de quiebre para evidenciar las oportunidades de mejora, dado que las fortalezas en términos de recursos y mediación para la formación profesional son altísimas, al igual que la movilidad y la investigación dentro de los programas de formación en ESM en Bogotá.

⁵⁵ Datos a febrero de 2022, según reporte de economía de La Silla Vacía (2022), medio independiente de Colombia.

4.2 Percepciones del campo musical en Bogotá: Resultados del anillo focal

4.2.1 Organización

Se contactaron cerca de 55 candidatos para la muestra de un anillo focal⁵⁶ del campo musical en la ciudad, de los cuales accedieron 36 y participaron 33 individuos entre músicos estudiantes de la ESM, egresados y no egresados profesionales, docentes de la ESM, investigadores, agentes, gestores, mediadores y promotores de las ICC.

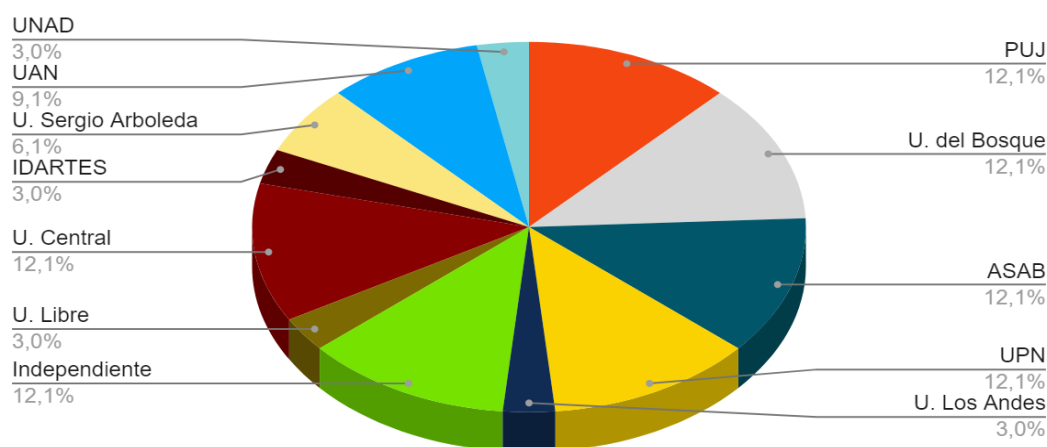


Ilustración 22. Filiaciones de los participantes del anillo focal.

Como se ve, en la ruta para poder tener la participación de todas las universidades que brindan el servicio de ESM, no fue posible contar con tres programas diferentes de educación musical, uno es el más longevo del país, el de música instrumental del conservatorio y, otro, corresponde al programa de pregrado música, que se ha consolidado en el siglo XXI dentro de la oferta de ESM pública en la Universidad Nacional de Colombia, como también el pregrado en música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas. También es importante decir que para noviembre de 2021 en la Universidad del Rosario aparece en el radar de programas de pregrado relacionados con la música, denominado Teatro musical.

⁵⁶ Una abstracción a modo de ejemplo referida al álgebra, donde hay conmutatividad, simetría entre grupos, neutralidad sobre la investigación y asociatividad entre grupos heterogéneos del campo musical, que sería un tipo de cuerpo algebraico.

También, se amplía la oferta posgradual, con la creación de la Maestría en arte, educación y cultura de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

En esa misma línea, respecto a la distribución de los participantes, los músicos profesionales/egresados fueron mayoría en la representación del anillo focal, con 12 participantes, más los gestores, promotores, mediadores y agentes de las ICC fueron el grupo que menor representación tuvo, con 5 participantes. Así mismo, hubo 7 participantes para el grupo de los estudiantes y 9 para el grupo de docentes e investigadores de la ESM en Bogotá.

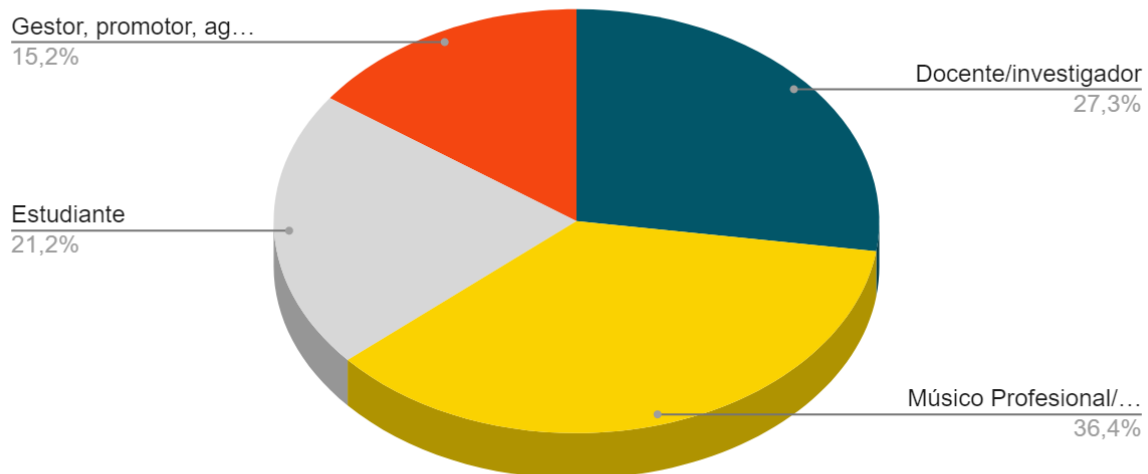


Ilustración 23. Distribución del anillo focal según roles de los participantes.

Una vez se confirmaron los participantes (Anexo A), se dio paso a la organización de cuatro encuentros, expuestos como una serie de conversatorios organizados desde la Maestría en Educación de la UNAL, con el apoyo de los grupos de investigación Ágora Latinoamericana del Centro de Investigaciones Latinoamericanas (CEILAT) de la Universidad de Nariño y la Universidad Libre, y del grupo Territorios, aprendizajes y ciberespacios (TAC) de la UNAL. Estos encuentros se prepararon durante el mes de mayo

de 2021 y fueron llevados a cabo los días 1,2,3 y 4 de junio de 2021, como también transmitidos vía streaming por los canales de *YouTube*, *Facebook* y *Twitch* del Instituto de Investigación en Educación.

El primer día se conversó con los estudiantes durante 2 horas y media, el segundo día con los profesionales/egresados durante 3 horas, el tercer día con los docentes de la ESM en Bogotá, finalizó al pasar de 2 horas y 50 minutos; y el último encuentro fue con los gestores, promotores, mediadores y agentes de las ICC, con una duración de 2 horas y 59 minutos. Para un total de 11 horas y 19 minutos de encuentros y conversaciones.⁵⁷



Ilustración 24. Participantes de la mesa de estudiantes de la ESM en Bogotá.

⁵⁷ Para ver los eventos, puede dirigirse al canal de *Youtube* del Instituto de Investigación en Educación https://www.youtube.com/channel/UCbUPB1gDUrrQOOqYilt_nzw/videos y ver la serie de 4 videos con el título de “Música, profesión y trabajo: Apuntes para la Educación superior en Bogotá”.



Ilustración 25. Docentes participantes de la mesa de docentes de la ESM en Bogotá.



Ilustración 26. Participantes de la mesa de los agentes, mediadores y gestores de las ICC en Bogotá.

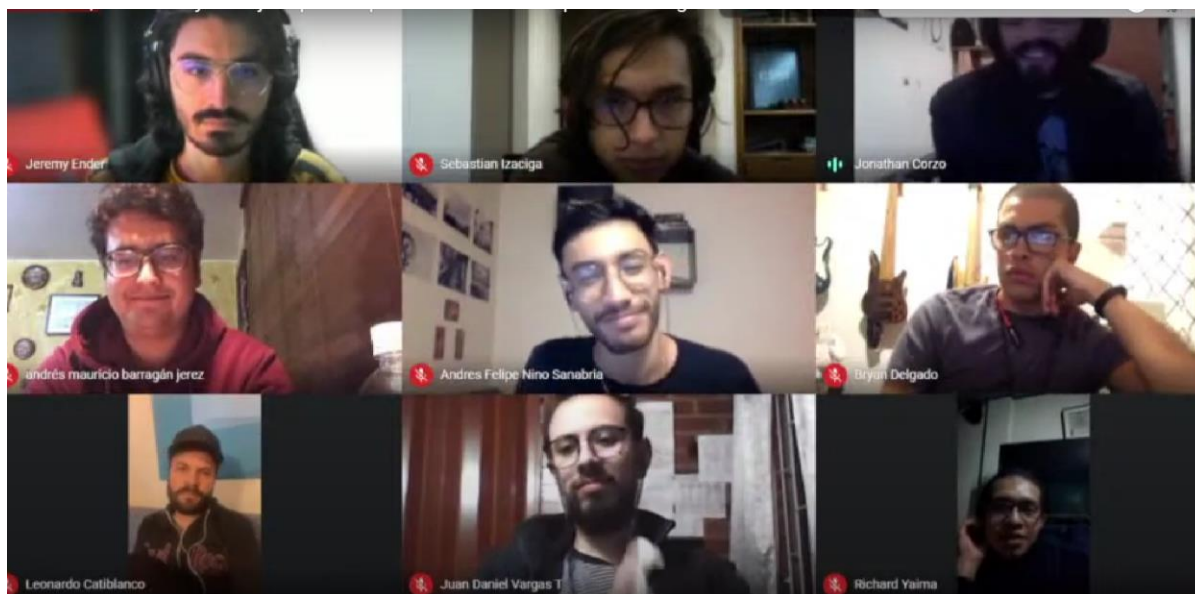


Ilustración 27. Participantes de la mesa de músicos egresados/profesionales en Bogotá.

En promedio, la edad de los participantes fue de 31,4 años, los menores con 21 y los mayores con 47 y 44 respectivamente. Al final del encuentro, se certificó a cada uno de los participantes, entre los que predominó la presencia de hombres en las mesas con un total de 25 personas, frente a 6 mujeres, algo importante frente a lo mencionado en sobre avanzar hacia el horizonte de una carrera sostenible en la música y la necesidad de disminuir esta brecha de género.

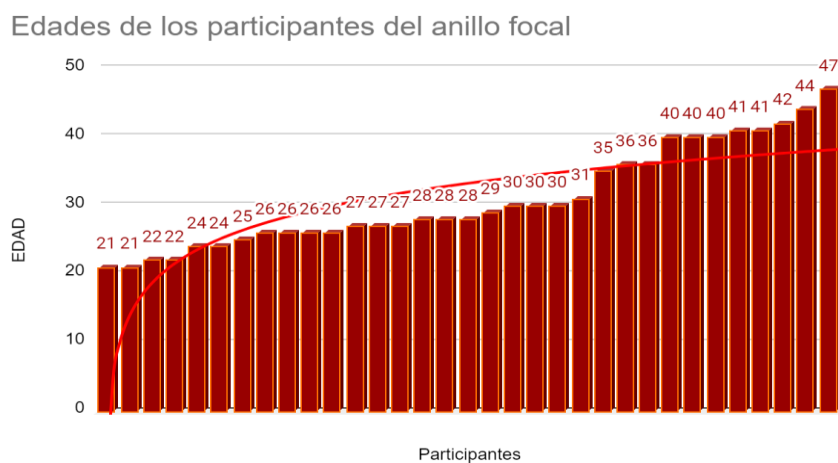


Ilustración 28. Edad de los participantes del anillo focal.

4.2.2 Reportes por cada eje y según cada grupo focal⁵⁸

Posteriormente a cada encuentro, se realizó un reporte de cada sesión, tomando elementos en caliente sobre las percepciones generales de los grupos focales. Luego, se realizó la transcripción de las 11 horas y 19 minutos del material audiovisual, lo que duró alrededor de 4 semanas, dando como resultado un documento machote de 184 páginas, que sirvió para organizar los resultados por cada eje en cada reporte, como también será la referencia del análisis (Anexo B). Así, cada mesa brindó un documento que sintetizaba los datos levantados en cada grupo de manera literal, sumado a las percepciones del investigador, que tuvo una observación activa en todo el proceso. Esto será lo que se presentará en este aparte.

Estos datos sirvieron de referencia para el contexto del análisis. A continuación, se presenta la información descrita en los reportes, que han tomado elementos dichos literalmente en cada sesión por los participantes y las notas del investigador. Al respecto, las sesiones fueron divididas en 3 momentos de alrededor de 50 minutos cada uno⁵⁹. Así, los grupos tocaron 3 temas:

- Sobre la condición de mercados, el ejercicio profesional y la ESM
- Sobre el ejercicio profesional y las necesidades de formación
- Sobre la digitalidad y el ejercicio profesional

4.2.2.1 Sobre la condición de mercados

Al anillo se le realizaron 3 preguntas específicas distribuidas entre los participantes, estas fueron:

- ¿Qué aspectos considera que un músico profesional debe cultivar para enfrentarse a una vida profesional en la música?
- ¿Cuáles son esas debilidades y fortalezas de cara al ejercicio profesional de los músicos en el escenario laboral?

⁵⁸ Estudiantes, Músicos profesionales/egresados, Docentes, Agentes, promotores y gestores de las ICC.

⁵⁹ Para ver las tablas de participación por ejes y los tiempos de cada intervención de los participantes, en el anexo C podrá ver esta información al detalle.

- ¿Cuál es el papel de la ESM respecto a la formación de músicos profesionales, en un escenario de mercados, con un estado que está generando política pública en materia de economías e industrias culturales y creativas?

4.2.2.1.1 Elementos del reporte de los estudiantes de la ESM en Bogotá⁶⁰.

En general los participantes manifestaron que hay que fortalecer este rol crítico en la comunidad de la ESM, para que el músico pueda enfrentarse a este escenario de mercados que -recalcan- ha sido invisibilizado en la formación. Con esto, también que hay una falta de contacto de la educación con este escenario. Se alzó la voz para la renovación curricular, que promueva esa interdisciplinariedad que tanto promulga. Invitaron a la reflexión política, para pensar cómo es que los músicos se van a organizar y ver de qué manera gestan posibilidades para ellos mismos, de cara a una vida laboral.

Así mismo, en el espacio de reflexión se mostraron una serie de quiebres entre las tradiciones, la academia, las aspiraciones pasionales y lo que la formación piensa sobre el profesional, involucrada en discursos entrecruzados que no dan cuenta realmente de los contextos de acción del músico en la ciudad, porque hay una falta de contacto con los campos laborales.

Inevitablemente los participantes mostraban palabras reflexionadas, con distintos lapsos para el encadenamiento de las ideas, muchos desde su propia vivencia replicada en sentires de los demás, lo que da un indicio de interés en la conversación. A lo largo de este eje no hubo objeciones ni contrariedades, por el contrario, hubo una serie de afirmaciones que alegaban estar de acuerdo con lo dicho por todos en la mesa, a pesar de ser estudiantes de instituciones heterogéneas en la ciudad.

4.2.2.1.2 Elementos del reporte de los profesionales/egresados en Bogotá.

En general los participantes evidenciaron en este eje asuntos de mayúscula importancia. Muchos de ellos basándose en su propia experiencia, rastreando incluso el inicio de todo su proceso con el estudio de la música. Inevitablemente surgió de nuevo esa confrontación para aquellos que llegan de otras ciudades con la intención de desarrollar su actividad profesional en la música. Así mismo, se recalcó que existían algunas garantías para sobrevivir al campo de mercados, especialmente si se viene de un hogar de músicos dadas las facilidades para establecer relaciones interpersonales profesionales.

⁶⁰ En la grabación original, se verá del min 00:22:15 - 01:00:20.

Por otra parte, se manifestó que no todos los músicos buscan ser *popstars*, aunando la voz en la necesidad de deconstruir esa noción de éxito que se erige desde el pedestal del dinero. Surgió nuevamente que los programas se encuentran anquilosados, llamando la atención sobre la falta de practicidad a la hora de formar músicos en un escenario contemporáneo. En ese sentido, se encuentra gran relevancia en las redes de contactos, que son, para muchos, las que educan realmente al músico profesional para enfrentarse a ese escenario de mercados. Con esto quedó claro que la ESM está descontextualizada, llevando al músico hacia un lugar en el que actúa como tal, generando una serie de reacciones en cadena, sin saber de qué es lo que va a vivir el resto de su vida, porque no sabe cómo manejar ni siquiera un presupuesto.

En general, expresiones de desaliento y manifestaciones de preocupación comenzaron a inundar la mesa, luego de presentarse con ímpetu al inicio. Para muchos el panorama era desolador en el sentido en que no encontraban relaciones entre los contenidos de su formación y lo que sucede en la vida laboral bajo la condición de mercados. Por otra parte, la chisga, la educación informal y la producción musical, se evidenciaron como las principales posibilidades de acción y de generación de ingresos para los músicos de la mesa, siendo asuntos que no son absorbidos en términos curriculares por la educación.

En general, los esfuerzos de reflexión de los músicos profesionales fueron dirigidos hacia la ESM. Manifestando -como generalidad- que se encuentra en una seria crisis, pues hoy la gente no quiere saber de la universidad al tratarse de música, incluso la tildan de mentirosa y malvada por obedecer a las lógicas de los ingresos y los egresos en un escenario altamente mercantilizado como la Educación Superior. Un llamado colectivo a que la ESM mire con detenimiento qué tan realista está siendo con la formación de profesionales, y qué tanto reconocen los lugares de acción profesional condicionados a un espacio impregnado por los negocios, la precariedad, las mentiras y los grandes egos.

4.2.2.1.3 Elementos del reporte de los docentes de la ESM en Bogotá.

Se manifestó ese aspecto diferenciador en términos laborales del músico, que requiere otras cosas más cercanas a lo legal, lo organizacional y la dirección de empresas, un reto para la ESM que, en la actualidad, debe reconocer esos aspectos cambiantes de los contextos. De hecho, algunos le nombraron como una responsabilidad que implica renovar y reestructurar los programas, a la vez que orienta el proceso de aprendizaje, facilitando habilidades y herramientas para la asertiva actividad laboral profesional.

A su vez, se reconoció que se vive en un momento histórico en el que la carrera profesional se ve desbordada, en la medida que está requiriendo demasiadas cosas para apuntar en los procesos de enseñanza y aprendizaje. En sincronía, emergió la multiactividad como ese rasgo preponderante para los ingresos del músico, teniendo a la docencia como la posibilidad más estable y, en esa medida, se recalcó la necesidad de formar para la gestión de proyectos, en pedagogía y didáctica. Una tensión evidenciada entre la versatilidad, la sobre especialización y unas intensiones de hacer más cortos los programas de formación profesional desde lo gubernamental.

En paralelo, se manifestó que la universidad no podría ofrecer todas las necesidades que se deben cubrir en el Campo Laboral de la Música (CLM), por lo que apuntaron hacia un fortalecimiento en los escalones previos a la ESM, donde se pueda dar valor y lugar a todas las formas de ESM y no sólo a la universidad, como también mirar con detenimiento las adaptaciones, herencias y construcciones del modelo de educación general nacional.

Otros argumentaron que dados los vertiginosos movimientos de la historia contemporánea ¿cómo formar para un mundo musical que no se tiene certeza de cómo será? Entonces, en esa medida, se mantienen en una proclama de transversalizar habilidades por medio de un tipo de destreza investigativa, en la que hay una búsqueda, una filtración y una reflexión de la información. Algunos le llamaron a esto un pensamiento crítico, a lo que otros le hallaban su origen en la interdisciplinariedad. Congruentemente, algunos mostraron una postura más indiferente al respecto. De hecho, algunos manifestaron que le huían a cómo un artista podría vender su obra en el margen de la educación, a pesar de tener un horizonte interdisciplinar.

Así mismo, se reconocieron los avances de cobertura en relación al siglo XX, en los que algunos programas han ido encontrando y consolidando su propio nicho de mercado, por lo que pensar en un currículo generalizable, podría ser contraproducente. De hecho, algunos en la defensa de ese avance, manifestaron que se paga un precio: La homogeneización de la educación musical. Por lo tanto, hubo un llamado de atención a los aspirantes para que tuviesen mayor tacto a la hora de indagar sobre las instituciones en las que quieren ingresar y, también, para las instituciones por no saber qué es lo que quiere el estudiante.

Por otra parte, se manifestó que ese desbordar de la información es lo que justifica que no quepa en un currículo, más aún cuando el tiempo es un factor determinante, y mucho más al hablar de Colombia, que busca en las reformas curriculares disminuir la duración de los programas.

Son condiciones en forma de realidades, que impulsan a que las universidades propendan por el impulso de las cualidades de los individuos, que dialoguen con los contextos para poder interpretarlo, poder entenderlo y guiar a los estudiantes para desenvolverse en términos laborales, dentro de la sociedad, del mercado y el ámbito musical. Algunos se sumaron a esta visión, manifestando que lo que debería estar en el centro es una formación de artistas y no sólo músicos, por lo que más que la pregunta sobre el qué, podría estar es en el cómo, dado que las universidades son cada vez más centros de formación profesionalizante en donde las artes se podrían encontrar en un limbo con respecto al modelo general de educación nacional, por lo que -también- se requiere mayor participación en la investigación.

4.2.2.1.4 Elementos del reporte de los agentes, gestores, promotores y mediadores de las ICC en Bogotá.

Amplias acotaciones dirigidas hacia el músico profesional, en su mayoría partiendo de su experiencia se manifestó la urgencia de que el músico se conciba como un emprendedor en un contexto donde las audiencias tienen poca disposición para pagar por algún tipo de producto o servicio artístico, esto para que sus esfuerzos no queden al final de la cadena de remuneración y así se puedan articular campos de conocimiento que usualmente se piensan aislados dentro de la universidad como el del mercado y el arte. En ese sentido, se hizo hincapié en la gran liquidez del escenario de la industria musical y la perspectiva de crecimiento favorable a nivel mundial, con el reto fundamental de desescalar las asimetrías en la concentración de los ingresos. De esa manera, surgió un llamado a la formalización, que lleve al músico profesional a moverse con conocimiento en un campo de mercados.

Esta formalización es entendida a múltiples escalas, pero en síntesis se abordó como las formas en las que se dejan claros los términos a la hora de dar un servicio o producto musical, como también a la hora de consolidar proyectos de carácter artístico. Así mismo, se manifestó la importancia de desarrollar habilidades y competencias para toda la vida, siendo una de ellas la de cultivar la flexibilidad a partir de la lectura de contextos en un escenario de mercados, para potenciar cada espacio de la multidimensionalidad del músico profesional dentro del ecosistema, más allá del ejercicio musical. Y esto tiene que ver con otras observaciones que apuntaron a que el músico pudiese consolidar su perspectiva de crecimiento dentro del ecosistema, comprendiendo que el aprendizaje es algo que se da en cada momento de la vida y, por lo mismo, se hace un llamado en este momento histórico a no ser tímidos ante la asesoría y la mentoría.

Sin embargo, se reconoció que la formación musical ha tenido mucho que ver con generar las habilidades para poder hacer música, procesos que toman mucho tiempo con los estudiantes para que, por una parte, adquieran la destreza y por otra comprendan el ejercicio artístico y así puedan crear. Un paradigma que es complejo de romper, porque cuando se sale al ecosistema se divisa un horizonte radicalmente diferente a aquél con el que se comienza el camino de la música. Entonces, con esto, se alzó una paradoja y es que, si el músico necesita tener todas esas habilidades, no hay certeza del tiempo para interpretar o crear música, que es algo muy importante para el quehacer profesional.

Aún con lo anterior, hubo llamados a que la ESM mirara con detenimiento qué tanto está explorando la potencia creativa en sus estudiantes, al dedicarle el tiempo del aprendizaje a la interpretación; porque en el ecosistema es algo que está limitando la movilización socioeconómica del músico profesional. Así surgió la necesidad de direccionar al estudiante que ingresa a la ESM, hacia la parte de la cadena de valor de la música en la que quiere estar y, de esa manera, hacer una resignificación de la expectativa de éxito dentro del campo. Esto tiene que ver con que el tocar bien un instrumento no es garantía de ingresos en un mercado musical globalizado, que responde a una sociedad expectante de una experiencia sonora en general, por lo que se evidenció el ejercicio musical colonizado de nichos de consumo diferentes a los locales, obligando a una audiencia a estar en otras realidades y a que consuman de esa misma manera. Entonces, el llamado realizado hace especial énfasis en que la creatividad es necesaria tanto para el ejercicio artístico, como para el emprendimiento.

Con esto último, se alzó la voz en tanto hay una necesidad de impregnar al músico profesional de otros discursos disciplinares como puedan ser finanzas, administración y gestión, puesto que no todos los músicos poseen el capital para tercerizar el trabajo, una situación que ha pervertido los ingresos y la cadena de valor en un contexto que está exigiendo que el músico asuma múltiples roles en el campo de mercados. En ese camino hubo un llamado a transformar los inputs con los que se abordan a los estudiantes, la forma en la que se construye el conocimiento musical, en términos de actitudes y metodologías, para así dejar de reproducir el silenciamiento de la creatividad, una necesidad de tener más lúdica en la ESM.

En síntesis, la mesa cerró con el llamado a la interdisciplinariedad, a observar con detenimiento la inserción al mercado laboral de manera que la ESM pueda mostrar el abanico de posibilidades que hay en el campo, como también tener mucha claridad en los derechos de autor y del artista, para poder sacar provecho de ellos -algo contundentemente reafirmado por todos los participantes-.

4.2.2.2 Sobre el ejercicio profesional y las necesidades de formación

En este segundo eje de las mesas, se abordaron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo interpelan el ejercicio profesional las relaciones entre clientes, agentes e intermediarios de la música?
- ¿Qué es ser un músico profesional y qué lo distingue de aquél que no lo es en el país / la ciudad?
- ¿Cómo puede la ESM potenciar las capacidades de movilización socioeconómica de los músicos en formación, de cara a una carrera profesional en la música?

4.2.2.2.1 Elementos del reporte de los estudiantes de la ESM en Bogotá.

Se reafirmó la importancia de la profesionalización del músico, en la que asume que puede comprender el hecho sonoro desde múltiples perspectivas. Sin embargo, se alzó la voz sobre la importancia de contextualizar las habilidades más allá del concierto o el salón de clases, porque surge de modo sostenido una frontera inexistente entre el enfoque curricular de la universidad y de una institución técnica, porque se especializan en la generación de “ejecutantes”, intérpretes en masa, al punto en que no se sabe con certeza qué es un músico profesional y qué lo diferencia de aquél que no.

Sucintamente, se afirma que el título hoy en día es más un requisito que otra cosa, como el bachillerato (anunciaron algunos); argumentado esto desde la posible remuneración que se pueda generar con ello. Sin embargo, hacen falta escenarios de participación que permitan articular la movilización sonora de la ciudad, porque además es un campo en el que también existe un serio problema con el consumo de la música en vivo, ligado con la pasión por el hacer música: la gente no va a los conciertos, pero también los músicos no saben cómo comunicarse, no entienden las bondades de establecer estrategias para comercializar sus servicios o productos. Un asunto de falta de experiencia colectiva, a pesar de estar sumergidos en el margen de la informalidad, con una desprotección social notoria en la pandemia.

Este eje no tuvo espacios con contrariedades, salvo una interpelación de JE respecto a la consideración de MG. JE afirma que, a pesar de que el músico profesional se supone es el que puede ver de manera global el ejercicio de la música, resulta siendo muchas veces el que encuentra una sola forma de entender su decisión de vida, priorizando al músico que al artista y a la persona detrás del artista.

4.2.2.2 Elementos del reporte de los profesionales/egresados en Bogotá

Durante el transcurso de la sesión, hubo un asunto remarcable al que se refirieron los participantes. Según la conversación, lo último que tiene que ver con la música, es la música misma. Y sobre esta base se despliegan sentires generalizados sobre el ejercicio profesional, en las que la educación informal y formal, en clases particulares, escuelas de música, colegios e instituciones de educación superior, configuran el escenario más sólido para devengar ingresos, aun cuando es el lugar menos pensado en su formación profesional.

En esta misma vía, hay manifestaciones que solicitan a la ESM que sea clara con la comunicación sobre el ejercicio profesional, en tanto la multidimensionalidad del músico y ese juego de roles dentro de la práctica y la construcción de una carrera sostenible en la música. Muchas veces supeditada a una razón económica y cultural, como consecuencia de colonialismos.

Por otra parte, el llamado sobre la comunicación asertiva y el valor del ejercicio profesional, han sido asuntos que en Colombia han sido menoscabados por los músicos. Y como esto es así, existen personas que asumen estos asuntos y llegan a aportar valor en el ecosistema. Y a pesar de que sean importantes, lo más importante para el músico es reconocer modelos de gestión que le permitan analizar los riesgos de un contrato o de un presupuesto y buscar la articulación con los colegas para retener *feedbacks* y evitar penas económicas y anímicas.

En ese sentido, lo más apremiante puede ser la desarticulación entre el mismo sector: no existe una comunidad, a pesar de padecer dolores como tal. Por ejemplo, los cambios contractuales y los modelos de negociación, relacionados con esa potencia del músico como emprendedor, puesto que en la constante de su ejercicio laboral está la gestión de productos sonoros y de servicios educativos o recreativos. La cooperación para fortalecer los ejercicios laborales de la música debe comenzar a tornarse en algo relevante.

4.2.2.3 Elementos del reporte de los docentes de la ESM en Bogotá

Se entró a este segundo eje de la mesa de docentes de la ESM, comentando que los circuitos son heterogéneos en el ejercicio profesional que, también, tiene un cariz multidimensional. Por lo que las estrategias y competencias necesarias para hacer gestión o emprendimiento en estos circuitos, no son necesariamente las mismas. Sin embargo, a modo de réplica, se afirmó que el reto al que la ESM debe enfrentarse, es el empate de estos campos, puesto que ha entrado -luego de 30 años- en una etapa de

madurez, por lo que la experimentación debe ser un lugar para encontrar posibilidades. En ese sentido, se alzó el llamado a los docentes que no buscan herramientas para adecuar la disciplina o entenderla mejor en relación al contexto, puesto que esto se convierte también en un limitante para el desarrollo en los procesos de los estudiantes.

Así mismo, con respecto a lo profesional del músico, hubo posiciones heterogéneas, desde reconocer que aquellos que no han pasado por la ESM y ejercen en el campo laboral también hacen parte de este grupo profesional, pasando por esa discusión sobre ¿dónde el músico deja o empieza a ser músico?, con algunas posiciones en las que prefirieron no “enredarse” con esa diferenciación y quedarse con que quien dedica su vida a ello y vive de ello total o parcialmente es un profesional. Una de ellas recalcó la diferenciación epistémica de la profesionalidad, en la que se relaciona con una configuración de sí, en contacto con distintas disciplinas y panoramas transitados por más regiones de conocimiento, sin tener nada que ver con el nivel; así mismo invitó a la reflexión sobre el oficio, el trabajo y la profesión.

Por otra parte, se manifestó que la situación problemática en la que se encuentra el ejercicio profesional responde también a una coyuntura socioeconómica y política de Colombia, como Estado, puesto que la desocupación y el desempleo que afecta a los jóvenes, son una consecuencia de un país pensado por discursos anticuados de unos pocos faltos de altruismo. Algo que afecta no sólo al músico, sino a todos los campos laborales. Sin embargo, para la música, la desconexión entre política pública en materia de educación superior artística tiene que ver con el recibir muchos estudiantes, sin reflexionar sobre las posibilidades de acción profesional. Aun así, se celebró la intención de que hubiera tantas personas interesadas en la música, porque da visos de una sociedad más creativa y de generaciones que se revelan ante los convencionalismos de las profesiones.

De hecho, los cuestionamientos como docentes seguían siendo los mismos de hace 30 años. La ESM ha ido graduando sin una organización para generar futuro. Se le cuestionó ese acercamiento fútil con la política pública y, con esto, se planteó sentar una asamblea trimestral que reuniera a todas las facultades del país, delegados departamentales, municipales y gubernamentales de distintos ministerios que permita tomar el pulso del campo musical, para generar conocimiento situado que articule al sector en los eslabones de la educación superior y el campo laboral. A esto se unió el llamado al acuerdo para generar la ley de música e involucrar más el ejercicio profesional al campo político, puesto que en vez de generar política se está haciendo una ejecución de ella sin haber sido conversada con el campo de la ESM.

Así mismo, se planteó la necesidad de ahondar en la ESM en el reconocimiento personal, interno, subjetivo, que permita encontrar una relación diferente con la música a los estudiantes, algunos la propusieron en términos meditativos desde la holística y otros más allá de métricas abstractas o rigurosas de valoración técnica, priorizando la vocación, la gestación de posibilidades y el entendimiento del marco legal de la profesión. Allí se manifestó que los programas curriculares de música están demasiado centrados en lo disciplinar, lo técnico propio de la disciplina, mostrando que hay un llamado a responder ante las demandas sociales y, así, a actualizar los currículos, que comprendan las necesidades contextuales. Poder cumplir con la adecuación de ese mercado laboral del músico en Colombia.

En esa misma vía, se recalcó que los programas de ESM en Bogotá se nutren es de los estudiantes que llegan de los municipios y demás ciudades del país, de un escenario desconocido para la educación, lo que es en síntesis una muestra de lo aislada que está de las realidades individuales. Se puso como ejemplo el programa de la OFB o del PNMC, que han generado un tipo de procesos en las regiones y la ciudad en los últimos años, que han venido dando frutos y llevando a muchas personas a decidirse por la música. Se alzó la voz en la desarticulación con las regiones y sus programas.

Otras voces manifestaron que no hay una certeza sobre el funcionamiento de la industria en el país. Así, la percepción de algunos estuvo en que la ESM debe poner en situación a los estudiantes y contextualizarlos en las posibilidades, algo que un currículum demasiado rígido no podría realizar, porque ese sería el tipo de perfil del profesional, en un campo laboral que exige versatilidad. De esa manera, al poner diferentes contextos al servicio de la experiencia, habrá un margen de posibilidades para que el estudiante se conecte con un sector del campo, identifique los agentes de la cadena de valor y pueda empezar a vincularse, ayudando a abrir las visiones no solo de los estudiantes, sino que también de los docentes y los procesos educativos.

Continuando el hilo conductor, en el ejercicio profesional del músico se exaltó la paleta de formación posgradual que se ha ido configurando en los últimos años, algo que los pregrados tienen que comenzar a ver con detenimiento para abrir los panoramas y brindar las posibilidades para que se consoliden más las otras alternativas a nivel posgradual.

4.2.2.2.4 Elementos del reporte de los agentes, gestores, promotores y mediadores de las ICC en Bogotá.

Desde el principio de la sesión, se comentó que la tercerización del trabajo ha pervertido los ingresos en la industria de la música. Con tal, se reforzó esta idea, manifestando la necesidad de eliminar muchos de los intermediarios y profesionalizar a aquellos que son necesarios para la cadena de valor de la música y que se pueda reforzar el ejercicio colaborativo y práctico a su alrededor. Aun así, se manifestó la necesidad de reforzar los tratos justos, puesto que uno de los elementos más notorios del campo profesional, es el aprovechamiento del desconocimiento de los músicos, haciendo un llamado a observar con detenimiento el fenómeno de la corrupción que pareciera impregnar distintos ámbitos del campo y van más allá de la ley hacia lo cultural.

Por otra parte, se manifestó la necesidad de tener un ABC que brinde algunas luces sobre las realidades del campo profesional en materia de finanzas, derechos, contabilidad, gestión y promoción. Con esto, el ímpetu del músico se afirmó como lo que lleva a asumir riesgos, siendo justamente la potencia que debería movilizar la ESM, pues el estudiante está buscando las herramientas para poder abordar el mundo así, pero no tiene el ABC para no fracasar en el intento, ni ser víctima de estafas y oportunistas.

4.2.2.3 Sobre la digitalidad y el ejercicio profesional

En este último eje de las mesas, se trabajaron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo el músico ha acogido el escenario digital en su ejercicio profesional?
- ¿Qué implicaciones ha traído el desarrollo tecnológico y digital para el contexto de la economía de la música?
- ¿Cuáles consideraciones debería tener la ESM con respecto al universo digital profesional de la música?

4.2.2.3.1 Elementos del reporte de los estudiantes de la ESM en Bogotá.

En síntesis, la mesa manifestó que el músico no tenía que ver ya solamente con que pudiese crear y montar su contenido a las plataformas, sino que -además de eso- debe conocer cómo puede hacer una promoción de sus materiales fonográficos, como entender analíticamente la data que circula en las

plataformas... Que también comprenda cómo puede, de pronto, relacionar su música con un material audiovisual que sea coherente con estas ciudadanías cada vez más artísticas.

Por otra parte, la tecnología venía acercándose a los músicos de la ciudad, pero definitivamente con la pandemia hubo una necesidad de sumergirse en ella para encontrarse con los otros. Y en esa medida, muchos músicos tuvieron por primera vez un acercamiento a la grabación, la edición y el streaming, casi todos afirman haber montado su *home studio* en pandemia, porque era un imperativo de contexto profesional. Sin embargo, se recalcó la profundización de las brechas para el acceso a la formación musical, puesto que 6 de cada 10 colombianos tienen una computadora y, además, los equipos como interfaces, programas, cables, micrófonos y demás, resulta no ser nada económico.

Es importante decir, sobre todo, que este último eje resultó ser el más complicado para los participantes. De hecho, reflexionarlo les trajo más dudas que respuestas, lo que en efecto también resulta ser algo relevante, porque...a lo mejor, esto es algo que la ESM debe comenzar a considerar, mucho más allá de subir o bajar contenido o de tener una clase virtual.

4.2.2.3.2 Elementos del reporte de los profesionales/egresados en Bogotá.

En síntesis, las conclusiones levantadas en este último aparte de la mesa, evidencian una mixtura de conceptos que circulan en su comprensión sobre lo digital. Desde una ventana de exposición para la construcción de comunidades virtuales vía redes sociales, hasta un *marketplace* con servicios de entretenimiento o educación. Sin embargo, sobresalió que no toda música o músico es susceptible de participar en ese circuito de mercados creativos, allí la decisión es “navegar contra la corriente o con la corriente (...)”, como diría uno de los participantes que, por ejemplo, decide delegar eso a un equipo de trabajo con quienes se supone hay agregación de valor a la constitución de esas comunidades. Esto es: mayor alcance, en una razón gubernamental neoliberal, donde en “los últimos hits musicales yo conozco 30 segundos de un hit musical y no tengo ni idea del resto de la canción”, como afirma uno de los participantes.

Como también lo muestran como un campo con flujos de capitales sobre los cuales muchos de los músicos compositores y con emprendimientos musicales, no tienen claridad sobre cómo son los movimientos en términos de regalías y regulaciones gubernamentales nacionales e internacionales. Un asunto mayúsculo que levanta la mesa para la reflexión, puesto que no hay certeza sobre las formas en

que desde el poder gubernamental se realiza el recaudo y la distribución de los recursos. Es un terreno desconocido.

Por otra parte, se manifestaron las grandes posibilidades que hoy hacen parte del día a día de muchas personas que acceden de manera profesional al trabajo, sin tener un título de universidad, gracias al auge de los contenidos educativos en distintos medios y con diferentes tecnologías, como puedan ser las correspondientes a algoritmos e inteligencia artificial acompañando el autoaprendizaje como *YouTube*, *Spotify*, *Deezer* y más como *Platzi*, *Crehana*, *Coursera* y otras que poseen valores agregados como estar al alcance de los celulares, las computadoras y que se centran en la experiencia como usuario, que tiene tendencias y gustos específicos.

Por otra parte, 5 participantes manifestaron haber comenzado a incursionar en el sector de la producción, como otro campo de acción constante en su actividad profesional. Sin embargo, varios de ellos manifestaron aprender esto fuera de la ESM, que no le prestó atención a este detalle en la formación de músicos profesionales. Algo similar a lo evidenciado con los estudiantes, al tratarse del SARS-CoV 2, que obligó a muchos a tener que invertir en estos equipos que, definitivamente, no son fáciles de acceder.

4.2.2.3.3 Elementos del reporte de los docentes de la ESM en Bogotá.

Para este cierre de mesa, hubo más preguntas que respuestas. Para poder dar inicio a la mesa, fue necesario reiterar la pregunta sobre qué implicaciones ha traído el escenario digital para el ejercicio profesional de la música, más de tres veces durante 20 minutos. A las 02:26:01 alguien da luces sobre el eje, sin embargo, fue evidente ser el segmento más tedioso para desarrollar. Esto último podría resumirse en una falta de referencias y de comprensión respecto al concepto de “digitalidad”, incluso llevó al silencio de algunos y la no participación de otros que vieron un cruce conceptual entre tecnología y digitalidad. Algunos lo asocian con tener un portafolio digital, con videos en alta calidad, en determinado tipo de resolución, fotografías, reseñas en inglés, en español, tener una página web, otros como estar en un cuadro en *Meet*, *Zoom* y todas estas cosas y, por otro lado, los cambios de los modelos de negocio de la música con la llegada del avance con el streaming y las redes de datos, junto a las dificultades que están en eso. En la música, lo digital puede estar más relacionado con el consumo y la distribución.

Los llamados de este eje, hicieron mención sobre el para qué del uso profesional de las redes y plataformas digitales, como también alzaron la voz respecto a la necesidad de abrir más espacios para

conversaciones que permitan aclarar la gama de grises que no permiten reconocer o reflexionar colectivamente en el país estos fenómenos socioculturales dentro de la revolución tecnológica. En vista de la ausencia de participación, en una ronda caliente de pregunta cerrada sobre sí hoy en día la ESM ve lo digital del escenario profesional de la música, algunos prefirieron no contestar con “sí” o “no”, sino quedarse en los matices grises del tema, mientras que otros manifestaron que no, pero afirman que hacia allá está dirigiéndose.

4.2.2.3.4 Elementos del reporte de los agentes, gestores, promotores y mediadores de las ICC en Bogotá.

Inicialmente la pregunta arrojó una primera comprensión desde el escenario virtual, es decir: como el campo al que la pandemia del SARS-CoV 2 hizo sumergir el mundo. Con tal, se habló de una saturación del espacio virtual, con una sobreoferta de contenidos vía streaming, reclamando nuevamente esa necesidad de entender la transformación tecnológica gracias a los adelantos en temas digitales, más allá de apropiarlos como una vitrina. En esa misma vía se manifestó que la virtualidad abrió posibilidades para quienes tienen el acceso, no sólo a los dispositivos, sino que también a internet o planes de datos, entre otras cosas, puesto que esto abrió también otro tipo de brechas (más aún en las zonas rurales, donde incluso hubo uso de la formación musical remota vía radio por parte de Batuta, por ejemplo); de manejar sus tiempos y espacios, por lo cual hay una muestra fehaciente de los beneficios de la alternancia.

Con esto último, se mencionó que los programas de ESM han respondido al escenario virtual, pero no ha sido pensado o reflexionado en contexto. Así mismo, para los docentes ha sido un escenario complejo que trajo retos para combinar lo lúdico, la tecnología y el conocimiento, llevando incluso al profesional que ejerce la docencia a tener que aprender sobre edición de vídeo y trabajar horas extras. En ese sentido, se manifestó que existen partes de la experiencia que no son virtualizables.

Sucintamente, se afirmó que el mundo ha cambiado la forma del consumo cultural, por lo que un nuevo escenario de acción está en desarrollo y construcción: el espacio digital; incluso tecnologías como el *Blockchain* y otro tipo de desarrollos digitales han comenzado a utilizar inteligencia artificial para movilizar artistas o catálogos en plataformas. Unido a lo anterior, la ESM necesita reconocer las implicaciones de la tecnología en el mercado y la profesión musical, aún más en términos digitales. Sin embargo, se llamó la atención sobre el avance vertiginoso de la humanidad en los últimos 20 años, por lo que en perspectiva es difícil vislumbrar el horizonte futuro en el que todo pareciera ser nuevo; aun así, se afirmó que la tecnología es un elemento que será permanente, por lo que, para los demás cambios, habrá

que preparar a un profesional flexible, mientras transita el campo de la mano con el conocimiento de las implicaciones digitales.

En ese sentido, con la pandemia, según la mesa, se evidenció que la audiencia juega un rol fundamental a la hora de configurar ese escenario digital y es lo que apalanca el posicionamiento de los artistas y se ve reflejado en sus ingresos. Con tal, se afirmó que la ampliación de las brechas digitales ha sido también en términos de conocimientos, puesto que quienes han ido avanzando con la mano de los procesos digitales, han tenido una ventaja competitiva frente a aquellos que no. De hecho, se alzó la voz respecto al desconocimiento del músico profesional en la ciudad sobre los procesos de los propios contenidos digitales dentro del campo profesional, como modelos de conversión, pautas, segmentación de mercados y data.

Con esta última observación desplegada en la mesa, se manifestó la juventud de los servicios de streaming, cuyos inicios datan de finales del siglo XX y su potenciación en la última década del siglo XXI. En ese sentido, se comienzan a abrir nuevos campos de exploración para la distribución de los ingresos, dado el monopolio de consumo en las plataformas. Se trajo a colación el ejemplo de Francia, donde se paga a los artistas por *streams* reproducidos y no sobre la media (Que es lo usual), lo que ha implicado un asunto importante para los ojos de la mesa, puesto que puede implicar un vuelco para la maximización de las retribuciones en el campo profesional digital.

4.2.3 Elementos emergentes según los reportes del anillo focal

Para esta instancia, se recurrió a la herramienta de NVivo, como se ha comentado, para realizar un ejercicio minucioso de segmentación de la información. Al respecto, es importante considerar lo condensado en forma de nodos y las relaciones entre estos. Los nodos son contenedores para su codificación que representan temas, tópicos u otros conceptos y permiten recopilar material relacionado, de modo que se pueden buscar patrones e ideas emergentes (NVivo, 2021). Algunos elementos que dejan los resultados de las mesas. Surgen así elementos fundamentales para tener en cuenta en el análisis a modo general, estos son:

4.2.3.1 Sobre la formación profesional y la condición de mercados

- Hay un estado de maduración de los programas de ESM en la ciudad, una madurez que ha privilegiado el desarrollo de una techné y que celebra el auge de una amplia gama de posgrados, pero que hoy se encuentra con necesidades imperantes como reconocer su falta de conexión con lo que sucede en el campo rural y las otras ciudades y municipios del país, puesto que hay una evidente migración a la ciudad de Bogotá como parte del itinerario de muchos músicos que quieren profesionalizarse y no encuentran diferencias entre lo que podrían recibir técnicamente y universitariamente.
- Existe una desconfianza sobre la ESM dadas sus invisibilizaciones, pero también esas relaciones entre las pasiones que movilizan laboralmente al aspirante a músico profesional y los discursos y prácticas que se difunden en la universidad, versus aquellos que transcurren en la cotidianidad laboral del siglo XXI.
- Hay un posible estado de saturación de necesidades, con unas ausencias tanto de voluntades como de perspectivas, sumado a esos engranajes oxidados de la comunicación, como también a sus canales previos, durante y posteriores a los procesos formativos en la ESM.
- Hay una incertidumbre sobre el futuro del campo musical, que parte de una sensación generalizada de pesimismo frente a un escenario altamente mercantilizado y con altos flujos de capitales como el de los shows en vivo o la industria del *streaming*, al tiempo que se enfrentan a un contexto con audiencias sin disposición para el consumo de música local y con una sensación de que los conocimientos como profesionales no se muestran suficientes para los requerimientos del escenario musical contemporáneo.
- Se tiene un elemento clave: la paradoja de la ausencia de cooperatividad, relacionada con las necesidades de orden global, como el des escalamiento en la concentración de los ingresos, la falta de participación en la definición de política pública y la austera búsqueda de articulación entre colegas, que no van más allá de los *featurings*, para compartir *streams* y comunidades.

Por otra parte, respecto a la multiactividad, se encuentran 4 elementos que responden a la lógica de la creatividad: la producción musical, la docencia musical, el performance musical y el emprendimiento. Al respecto, es importante decir que todos se ven sumergidos en la necesidad de encontrar nuevos canales de creación y difusión de productos y servicios musicales. Por su parte, también se ha de contrastar esto con la gran actividad de la docencia musical informal. De esa forma, se puede ver

cómo la maraña discursiva que se despliega en el anillo focal, apunta principalmente a la renovación curricular, la economía de la música, la multiactividad y la multidimensionalidad. Por lo que sigue, es una síntesis a modo de mapa jerárquico de nodos, para la evidencia del tejido en NVivo.

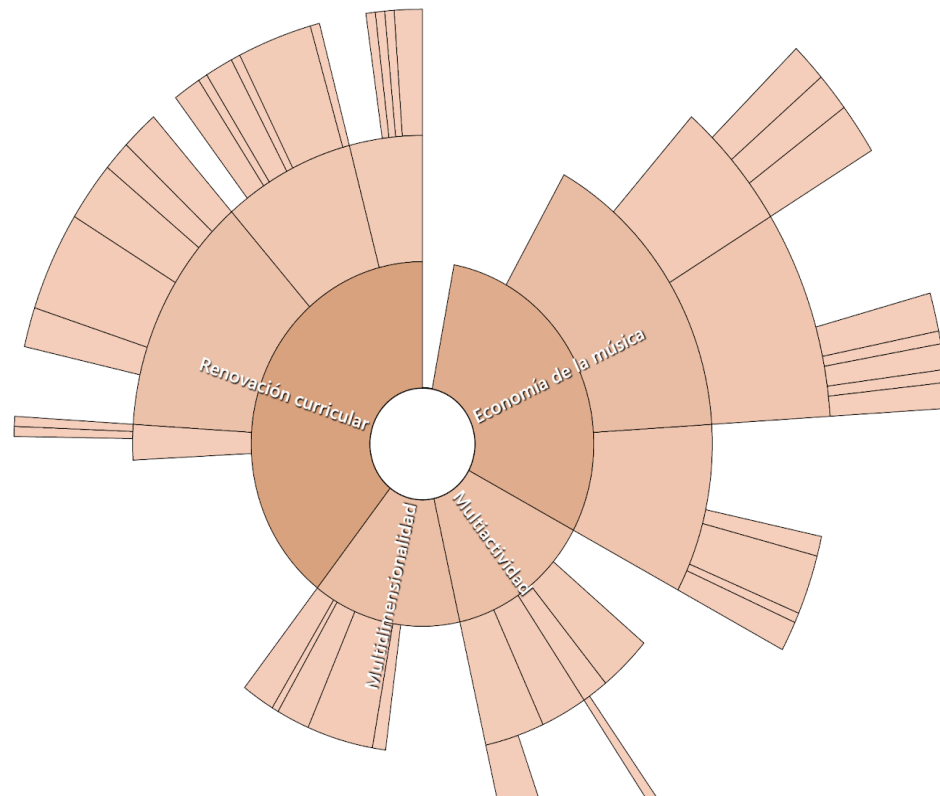


Ilustración 29. Mapeo de la categorización de los datos emergentes en el anillo focal, desde los nodos en NVivo.

4.2.3.2 Sobre la digitalidad y la profesión

Surgieron 4 elementos emergentes clave para el análisis: la reconfiguración del consumo cultural, la necesidad de nuevos canales de comunicación, el protagonismo de las audiencias y, por último, el imaginario de la digitalidad.

- Respecto a la reconfiguración del consumo cultural, surgen 2 elementos:

- Se debe reconocer al *streaming* como el elemento emergente más importante de consumo masivo en el escenario contemporáneo, su relación con la reconfiguración al acceso educativo y del entretenimiento, como también la condición de poder que ejerce en el intento de desescalar la concentración de los ingresos, con tracción tecnológica que hoy incluso tiene alcances en la inteligencia artificial. Temas por completo desarticulados con los conocimientos de los participantes. También se ha de analizar cómo con ello llegan nuevas formas y canales para la distribución de los ingresos, con la creación de NFTs.
- El escenario contemporáneo del músico es sensible a la vertiginosidad de las transformaciones, pues luego de la llegada de una digitalidad más evidente con la pandemia del SARS CoV 2, debido a la virtualidad y la interacción constante vía redes sociales e internet, se puede evidenciar cómo el músico también necesitaba anclar su hacer con el apalancamiento de la tecnología y los medios digitales de comunicación.

Por otra parte, existe una necesidad de comprender los nuevos canales de comunicación, lo que se relaciona con 2 elementos emergentes: La promoción de productos o servicios musicales y la presencia en el contexto digital. Esta relación entre las necesidades y dolores de las audiencias y el conocimiento del músico profesional, es lo que está evidentemente vinculado a esa interdisciplinariedad que se necesita para corresponder a un escenario de mercados, partiendo de la premisa de una audiencia artística, en búsqueda de una experiencia estética inolvidable. Es posiblemente un punto de inflexión para la precarización laboral que supone el ejercicio profesional de la música en un país como Colombia, para los altos índices de desocupación, desempleo y deserción de las profesiones. Y sí se suma una política pública que pareciera no mostrarse suficiente ante la gran horda de creadores que durante ya casi 100 años han transitado por un aparato de verdad como lo es la educación formal, esa misma que hoy se ve doblegada ante los dominios de la digitalidad con el *streaming*, el autodidactismo y la virtualidad, donde me encuentro con los conocimientos desde la comodidad de mi hogar, ese preciado lugar que se muestra seguro para la cruenta y sanginaria historia de la ciudad contemporánea.

Hoy las audiencias del contexto de la ciudad se doblegan ante lo que los algoritmos de sus proveedores de servicios de streaming les ofrecen, condicionando las formas en las que el músico dirige sus contenidos. Así mismo, el imaginario de la digitalidad en los músicos, se muestra parcial. Con tal, si bien hay una exploración amateur del espacio, la tercerización del trabajo, el desconocimiento en materia de regalías y el pronunciamiento de las brechas en el acceso a insumos tecnológicos con la pandemia, se

convierten en elementos fundamentales para analizar esa imagen parcializada de las implicaciones en el ejercicio profesional. Así, se evidencian las implicaciones que el anillo reconoce en términos de la profesión, la digitalidad y la condición de mercados.

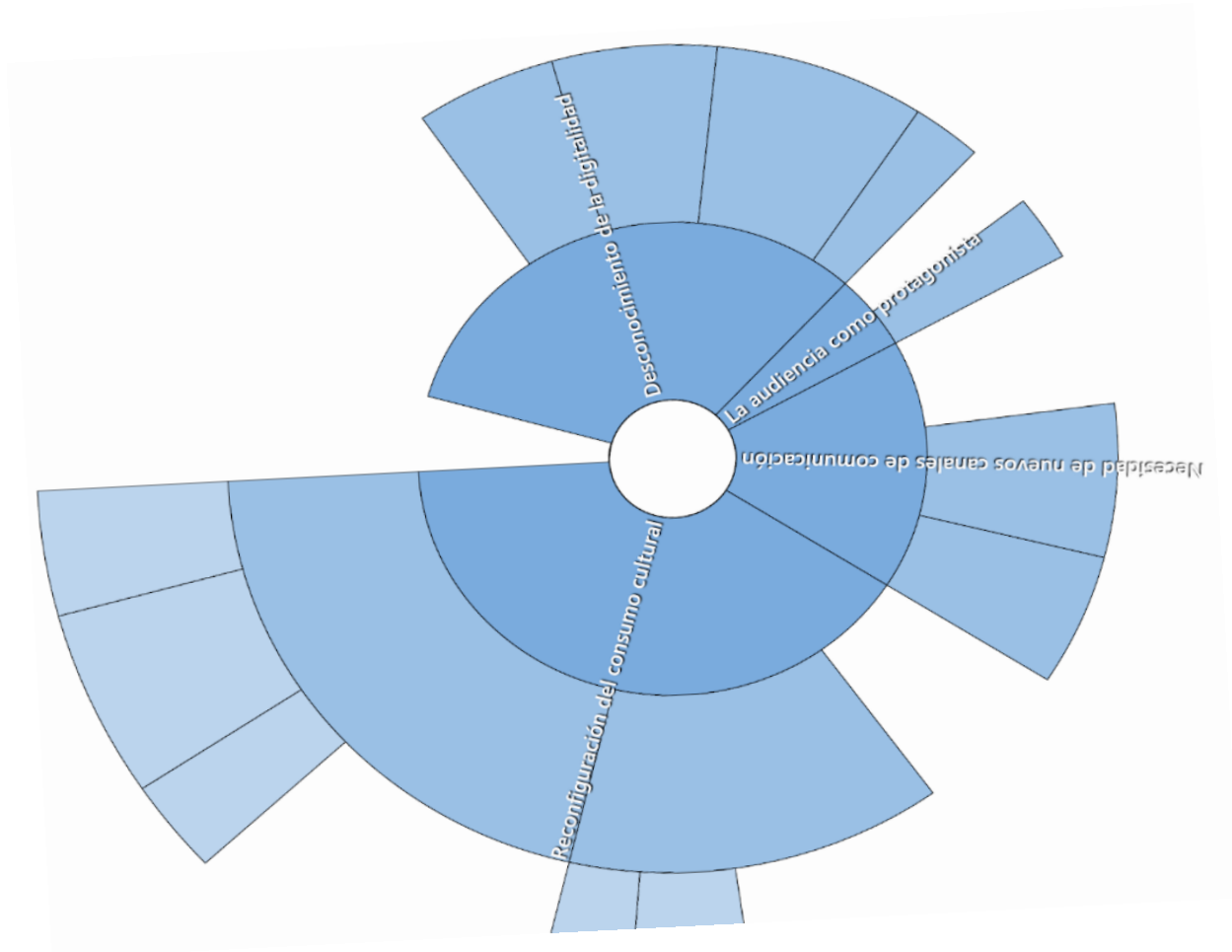


Ilustración 30. Mapeo de los datos emergentes en el anillo focal, en términos de la profesión, la digitalidad y la condición de mercados desde los nodos en NVivo.

4.2.3.3 Sobre el ejercicio profesional

Al respecto, el despliegue de los nodos evidencia que el ejercicio profesional fue transversal en la discusión. Sin embargo, aparecen dos elementos importantes para el análisis en medio del contexto situado en Colombia, que se encuentra en un punto de ebullición socioeconómica relevante, algo que los participantes reconocieron contundentemente y que puso de primeras a los jóvenes como los más

afectados por el desempleo, la corrupción y los altos niveles de desocupación. En ese sentido hay dos elementos para remarcar: A) El estado de precarización del ejercicio profesional, visto desde un desconocimiento histórico del campo laboral de la música en materia de derechos de autor, de regalías, en síntesis: de su industria; lo que ha creado la necesidad de que lleguen muchos intermediarios para aportar valor al campo, dada la miopía del músico por el desarrollo de la interpretación (algo cultivado por la ESM). Así, la tercerización del trabajo, los riesgos poco calculados en términos financieros, la desarticulación con la definición de política pública y los colonialismos, se convierten en la maraña discursiva para analizar; y B) Las relaciones entre trabajo, labor y profesión, donde el músico parece tener dificultades en términos de comprensión. Allí emergen dos elementos para el análisis:

- La relación entre la praxis profesional y la identidad del músico
- Relación entre la docencia, los ingresos y los deseos del músico

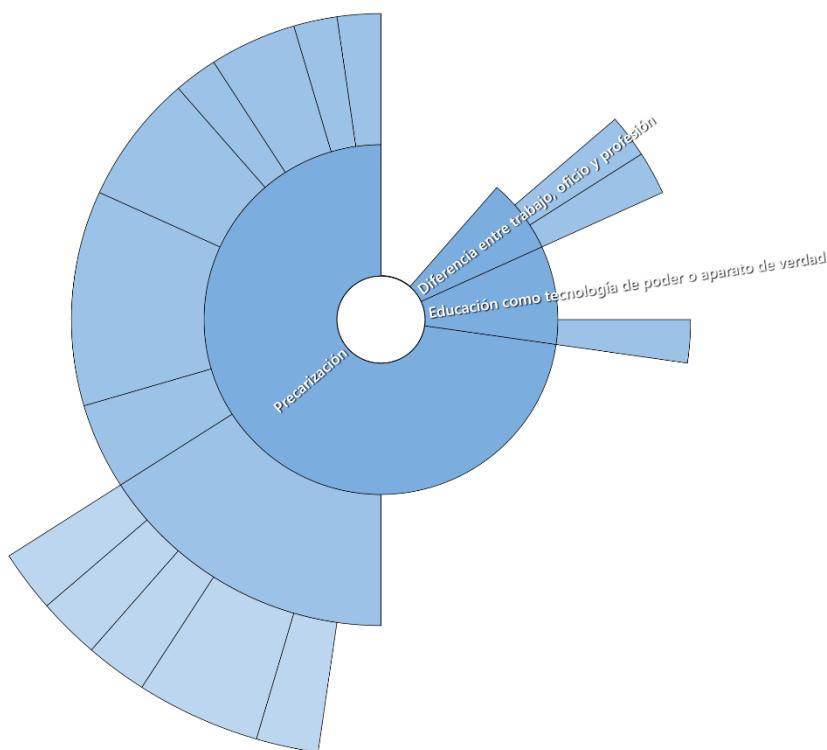


Ilustración 31. Mapeo de los datos emergentes en el anillo focal, en términos del ejercicio profesional desde los nodos en NVivo.

De esa manera, se evidenciaron en las percepciones de los participantes, elementos relevantes y todos relacionados, con el fin de delimitar el campo laboral del músico profesional en la ciudad de Bogotá y evidenciar las limitaciones y los aciertos de la ESM, en cuanto a la formación de profesionales y su articulación con el campo laboral del siglo XXI.

5 Análisis de elementos emergentes

Este espacio toma como pretexto los resultados evidenciados en el capítulo anterior, para tratar de enmarañarlos en una suerte de análisis crítico. Tiene dos secciones: se empezará con el estado de precarización de la profesión en la ciudad de Bogotá, para luego dar paso a algunas consideraciones de la investigación sobre la formación de intérpretes, la desconfianza en la ESM y una posible saturación de necesidades, que se evidenciará en 3 subcapítulos sobre la condición de mercados, la formación profesional y la transformación digital.

5.1 Sobre el estado de precarización de la profesión en la ciudad de Bogotá

A lo largo de la literatura revisada y paralelamente observando lo evidenciado por las mesas de trabajo y las encuestas, se evidencia en el subtexto la agonía de una profesión que está en medio de una redefinición, dados los cambios contextuales locales y globales. Hoy se ve que esta economía política que irriga la vida de los sujetos, cabalga de la mano con la actividad para poder vivir en medio de esa *vida activa del animal laborans*.

Este estado de precarización, que aparece enmarañado con las dificultades de vivir en un país como Colombia, donde los rubros públicos terminan en manos de siniestros, ese país donde ser artista puede costarle al ser humano la vida misma, aquí donde los derechos humanos son también una parte sensible de la experiencia estética de los estudiantes, los hijos y las madres; la música como aspecto activo del conocimiento no se limita a lo sonoro, sino que en la práctica musical se evidencian diferentes hilos semióticos que se entrelazan en una suerte de contrapunto que permiten comprender –a un nivel macro- todo el poder simbólico que alimenta el espectro artístico, aprehendiendo la experiencia estética como una experiencia de orden vital.

Analizar críticamente el discurso⁶¹ contextual del músico en la ciudad, se puede articular con una serie de desconocimientos que parten del profesional y que lo llevan a esos rincones donde no sabe cómo desempeñarse, más específicamente al no saber cómo manejar temas de rubros y de legislación sobre la actividad artística musical. En ese sentido, al abrirse una brecha entre lo que el profesional conoce y lo

⁶¹ Como indica Teun Van Dijk (1999: 17) el actuar político y el discurso, en consecuencia, también político, se definen en esencia contextualmente, desde el punto de vista de las prácticas o sucesos especiales donde fines, metas o funciones son quizá, no exclusivamente, pero por lo menos, primariamente políticas.

que el campo laboral de la música (CLM) exige, distintos protagonistas encuentran la oportunidad para sacar partida monetariamente de ello: los intermediarios, los bookers, los managers, los community managers y demás roles que, como se manifestó en las mesas, algunos han ido agregando valor a la industria y otros, más bien, han jugado el rol de hampas.

Son justamente estos desconocimientos, esta falta de información lo que alza una serie de inquietudes y exigencias a la educación, porque como se ha mostrado en apartes anteriores, la educación puesta al servicio del escenario contemporáneo, es una mediadora entre las realidades inmanentes y el acceso a una posición social diferente, con mejores posibilidades de sobrevivir en el margen de esta condición de mercados. Con tal, desconocer lo que sucede en la industria del campo musical, es posiblemente la causa mayor para este estado de precarización en el CLM de los músicos profesionales.

Y es que, si hablamos del siglo XXI, es innegable el papel relevante que ha tenido la información. De hecho, determina la identidad, el ser humano se produce a sí mismo en los medios sociales, se escenifica a sí mismo a partir de la percepción de la información que contiene el mundo (Byung-Chul Han, 2021, 18). De esta forma, la pregunta en realidad será qué tipo de información está administrando la educación superior en música (ESM), al poner en el pináculo del éxito la interpretación... El asunto es que hoy, 2021, vivimos en algo que mediáticamente se ha denominado la era de la posverdad: una entropía informativa, un caos que sumerge al ser humano en una sociedad post-fáctica. Se evidencia cómo la información puede oscurecer también el mundo, ese mismo en el que el músico se desliza como sombra de otro cuerpo, sin corresponder a la figura de ese músico que se ha ido moldeando con una pedagogía que privilegia el desarrollo de la *techné*, ese mismo que debe tercerizar el trabajo por no poder ir más allá de la interpretación, ese mismo que ha ido visualizando los riesgos y oportunidades financieras de cara al desarrollo de un producto o servicio musical, sin saber cómo corresponderles; ese mismo cuerpo extraño que ha sido ajeno a la producción de política cultural en el país y que carga con el malestar de no saber cómo sopesar las exigencias de un campo altamente mercantilizado.

Así, los vacíos en la información que se reflexiona en la ESM en Bogotá, sientan un precedente para el estado de precarización de la profesión. Hoy, manejar un presupuesto es parte del día a día del artista en la ciudad, saber cómo relacionarse en circuitos de negocios con el otro es fundamental para el acceso a oportunidades de valor y escalamiento profesional, comprender las cadenas de valor que están en el margen del campo musical se convierte en algo urgente. Todo esto no podría ser posible, sin tener

un conocimiento profundo en materia de derechos artísticos, que se encuentran ligados al concepto genérico de la propiedad intelectual que, a su vez, como muestra Delgado (2017, p. 244), se refiere a las creaciones producto del talento e ingenio humano y que son susceptibles de protección por normas especiales; pero se debe tener en cuenta que esta propiedad intelectual está dividida en tres grandes especies, siendo la primera los derechos de autor que recaen sobre creaciones artísticas y literarias⁶².

Reconocer qué pasa dentro del margen legal de la profesión, poder navegar seguramente en los derechos patrimoniales y morales de la acción profesional musical, resulta imperativo para este contexto de desconocimientos que llevan a la precarización. Esto es permitir que el músico pueda encontrar rutas para sobrevivir en el marco de los mercados, a partir de la gestación de contratos que se inclinen hacia los tratos justos, condiciones de trabajo favorables para las partes, distribución de los ingresos con equidad y definición de roles. Porque es que, como se vio en las mesas de trabajo, a los músicos es normal que se les pase por encima en el campo laboral, llevándolo a ser el último eslabón en la cadena de valor, cuando muchas veces es quien debería ir a la cabeza de ella (porque es quien crea, es quien invierte en el producto, es quien moviliza comunidad, quien ha desarrollado una vector artístico...).

En síntesis, esta falta de acceso a la información podría verse reflejada en la falta de experiencia sensible con el campo de la música en vivo y de la industria fonográfica por parte de los implicados en los procesos de formación profesional. Es normal entender entonces que no hay información que no pase por el aparato de verdad de la experiencia, por lo que, sin ella, sólo habría imaginarios de las cosas⁶³. En esa vía, es importante decir que no se puede traducir un campo inexplorado e históricamente desconocido como el de la industria musical en el país por parte de la ESM⁶⁴, porque está fuera de la vivencia de las tensiones, las pugnas y oportunidades que se tienen desde el campo profesional, en el marco de una sociedad de mercados.

⁶² Como segunda clase está la propiedad industrial referida a signos distintivos, nuevas creaciones, secretos industriales y competencia desleal; y en la tercera clase se encuentra a la protección que se otorga a las variedades vegetales.

⁶³ Aquí se aborda en términos Heideggerianos, desde el lugar de lo ente. Lo ente, será todo lo que existe y puede existir, aún sin saber de ello.

⁶⁴ Algo que ya se ha manifestado en los antecedentes bajo la mirada musicológica del profesor Egberto Bermúdez Cujar y lo sucedido durante el siglo XX y las luchas entre el nacionalismo y el universalismo musical.

5.2 Formación de intérpretes, desconfianza y saturación de necesidades en la ESM: Un llamado a la renovación curricular.

Frente a esta falta de información -lo que se ha comentado como un pilar fundamental de este estado de precarización-, surge un llamado generalizado por una renovación curricular, fruto de una serie de invisibilizaciones de las que la ESM ha sido partícipe ,relacionadas con esa falta de lectura y comprensión del contexto laboral del campo, con el desconocimiento en materia de derechos de autor, con esa unidireccionalidad de la interpretación instrumental como la noción del éxito en la profesión, y con esas nuevas didácticas y pedagogías que van de la mano con esos deseos heterogéneos de los estudiantes, mismos deseos que no son absorbidos por los programas.

5.2.1 Sobre el estado de maduración de la ESM

Dentro de este estado de maduración de los programas en Bogotá, se ha privilegiado el desarrollo de una *techné*. Ya platón se cuestionaba en el Sofista (2010, p.253) si ¿no era el músico quien poseía la *techné* de saber los sonidos que se pueden combinar y los que no, y el ignorante de la música el que no entiende de esto? Según Gámez Millán (2018), la *techné* posee una importancia decisiva en el desarrollo de la música instrumental, y no sólo porque esta necesita primero una fabricación técnica de los instrumentos, sino porque la música, en cuanto es tomada como ciencia que se aprende, desde Pitágoras hasta la actualidad, se ejecuta con técnicas interpretativas. “No hay arte sin técnica, ni técnica sin arte”, máxima tomada con rigor por la ESM a la hora de formar músicos profesionales. Un rezago de esa *ciencia musical* y de aquella modernidad agonizante desde el siglo pasado.

Con tal unidireccionalidad en el gesto pedagógico platónico de la ESM desde hace siglos, evidentemente con los años, en el país y la ciudad, se ha logrado posicionar a músicos en el radar que marca a intérpretes de alto valor simbólico para la cultura y la sociedad a nivel mundial. Con lo dicho, se está dejando atrás el institucionalismo cerrado para dar paso a la innovación educativa -aunque las metodologías utilizadas se mantienen sin muchos cambios-. Y es que, como bien indica Botella (2018: p. 80): la praxis educativa no es inmanente en el tiempo. Se trata de un devenir cambiante y sujeto a multitud de variables, por lo que el profesorado adapta y concretas intenciones educativas, expresadas en los diferentes elementos del currículo, hasta transformarlas en una propuesta coherente de actividades de

aula. El asunto está cuando estas intencionalidades se alejan del contexto y las didácticas que se implementan se convierten en un elemento limitante para el desarrollo profesional de los estudiantes.

Hay unas victorias al hablar de la formación de intérpretes, dado que se ha abordado con ahínco la *techné*. Se ha procurado que el lenguaje musical sea engullido a través de las obras que han marcado hitos históricos durante el trasegar humano, clamando por la exactitud en el tiempo, la afinación, la lectura del pentagrama y la memorización. Son justamente estas ideas en el margen de la pedagogía musical, las que han hecho que se haga necesario alzar la voz respecto a la necesidad de que la ESM en la ciudad centre sus esfuerzos en establecer un currículo que continúe fortaleciendo la *techné*, articulando la *poiesis* -como todo lo que atraviesa los procesos creativos-, la *askesis* -como todo lo que implica la recepción de la experiencia estética- y la *catarsis* -Como todo lo relacionado con la comunicación de una experiencia estética-.

Por supuesto que estas invisibilizaciones resuenan con esa falta de confianza en la ESM, pues el relacionarse con el silenciamiento de las propias subjetividades deseosas de generar contenidos sonoros, sumado a la falta de apropiación del CLM y de articulación con los horizontes de vida de sus estudiantes, se convierten en los insumos más llamativos para esta crisis de la madurez. Porque la educación musical es, primariamente, como cualquier otra área de experiencia educativa, orientada al uso y construcción de experiencia musical para construirse a sí mismo y saber elegir un proyecto personal de vida. Siguiendo las líneas de Silvana Longueira Matos (2013, p. 211), actualmente ya no son suficientes los contenidos básicos de enseñanza que el sistema educativo ha perpetuado, el nuevo entorno demanda nuevas competencias que van más allá de la acumulación de conocimientos y deben permitir que los próximos profesionales conviertan la información en conocimiento y este en saber, pero es que este saber debe estar puesto en el marco de una situación condicionante de la realidad vital del ser humano en la contemporaneidad: los mercados. Por lo tanto, la creación que tanto ha sido aplacada y el comunicar y recibir información, se convierten en los elementos más importantes para considerar en este estado de maduración de la ESM que clama por una renovación que les permita a los profesionales movilizarse generando oportunidades para ello.

De hecho, la desconfianza sobre la ESM, se gesta en estas invisibilizaciones, pero también en esa relación entre las pasiones que movilizan vocacionalmente al aspirante a músico profesional y los discursos y prácticas que se difunden en la universidad, que dejan de lado esa practicidad a la hora de traducir el conocimiento en situaciones concretas de la realidad del campo. Esto no es más que un estadio

de la ESM que requiere oxigenarse con la implementación de nuevas formas para desplegar información a los estudiantes de manera heterogénea, flexible y, lo más importante -desde la visión del autor-, libre. Es importante que el currículo en música logre desentronizar esa ciencia musical con la que ha venido abordando la didáctica y asuma una posición de mediación y menos de control sobre el aprendizaje. Es en la experiencia donde se puede entrar en contacto directo con el *logos*, pero antes que todo, está el deseo y la voluntad.

Con esto último, el estudiantado contemporáneo no desea un mundo de ciencia musical (solamente), sueña con movilizar pensamiento, con comunicar asertivamente sus productos o servicios musicales y, por supuesto, saber cómo vivir de su vocación. El estado de saturación de necesidades de la ESM, está directamente anclado con unas ausencias tanto de voluntades como de perspectivas, desde las mismas instituciones y algunos de sus docentes, que se niegan a reconocer que el músico profesional necesita más información que aquella estrictamente disciplinar. Justamente la causa de estas ausencias, está en esos engranajes oxidados de la comunicación entre colegas, como comunidad, porque al final de cuentas todos están en el mismo frente cultural; por no saber leer los contextos heterogéneos del país, al no generar instrumentos que articulen los canales previos, durante y posteriores a los procesos formativos en la ESM. Porque en las regiones suceden muchas cosas en términos de formación con los movimientos de bandas, orquestas y coros, que la educación superior no logra articular con sus procesos.

Y es que, políticamente hablando, este estado de madurez de la ESM debe corresponder con ese imperioso deseo social de un nuevo horizonte en el que se pueda construir colectivamente. Porque el asunto detrás de la postura crítica de estas letras, señala contundentemente que el discurso educativo y el discurso político realizan una configuración del mundo de las ideas, para transformar la realidad inmediata. Pero si no hay una voluntad que captive, que movilice a todos los implicados en el campo bajo la proclama de un horizonte en bienestar para el músico profesional -que pareciera ser lo que sucede, como una serie de individualidades deambulando por el campo-, no se articula ni la sociedad, ni la cultura, ni se pueden resolver asuntos tan importantes como el desempleo, la desocupación y la precarización laboral del músico. El músico necesita saber cómo cultivar nuevos públicos y empoderarse de la gestión del consumo de sus productos o servicios musicales.

5.2.2 Multiactividad y multidimensionalidad frente a la precarización de la profesión.

Frente a los tiempos sombríos, la creatividad es la luz. El músico profesional de la ciudad de Bogotá, tiene la certeza de que el campo laboral está en crisis y, con ello, ha canalizado su potencia creadora para convertirse en un avatar, múltiple y adaptable, un cerebro de alto rendimiento que busca entre la multitud de roles que desbordan al campo, para poder tomar y aprehender a más de uno de estos. En Bogotá, los músicos se deciden por la producción musical, la docencia y formación, la performance musical y el emprendimiento. Esta es su actividad múltiple, es el tetraedro en el que el promedio de profesionales se sumerge, la gran mayoría de manera informal.

Esta multiactividad del músico profesional en la ciudad, está atravesada por esos desconocimientos en la información sobre cómo movilizarse de manera segura en términos socioeconómicos, es decir... pareciera existir una generalidad respecto a la duda sobre cuánto se cobra por la actividad laboral profesional en música, bien sea en términos de servicios o productos. Sin embargo, el trasegar entre estos segmentos, brinda luces para que la ESM asuma con mayor ahínco estos horizontes profesionales de sus estudiantes y estas actividades de sus egresados. Con tal, es importante decir que todos se ven sumergidos en la necesidad de encontrar nuevos canales y formas de creación y difusión de productos y servicios musicales.

Para ello, reconocer que la producción hoy en día está más al alcance de las personas gracias al desarrollo tecnológico es importante. Hoy es muy usual que los aspirantes a músicos profesionales ya tengan en sus circuitos más cercanos acceso a las herramientas para producir música. Sin embargo, llama la atención que, en distintos espacios de formación superior en la ciudad, haya un tipo de desbalance para el acceso a estos equipos y herramientas. Algunos cuentan con sistemas obsoletos, otros cuentan con tecnología de punta que ni siquiera es explorada por sus estudiantes, otros tienen estudios para poder grabar, pero una gran parte no cuenta con estos ajustes de infraestructura. Estos inconvenientes son mayúsculos si se relacionan con ese devenir del músico profesional en la ciudad al ver esta tendencia hacia ese nicho del mercado laboral.

Por su parte, existe una gran actividad de la docencia musical informal. Algo que toca sensiblemente un espacio delicado en términos epistemológicos, porque no es la misma disposición el enseñar que el interpretar. En ese sentido, llama la atención que muchos de los programas pasen este

tema dentro de sus currículos como si fuera algo que se resuelve con dos semestres de pedagogía... La verdad es que el sentido didáctico, pedagógico y educativo de la música requiere una preparación diferente a la disciplinar, porque con la actividad educativa llega la responsabilidad del cuidado de un ser humano y su aprendizaje, sin descuidar sus deseos e ilusiones frente al material estético-sonoro.

Este tema debe ser tratado con pinzas, porque en realidad todos están haciendo uso de sus habilidades multidimensionales, para sobrevivir al margen de los mercados desde la multiactividad. Y definitivamente se reconoce que la educación musical, es posiblemente el espacio con menor riesgo de fluctuación laboral. Dado esto, conservar una actividad estético-musical como la interpretación, que es para lo que se forman los músicos en Bogotá, es más bien un asunto colateral dentro de la actividad laboral del músico en la ciudad. Tiende a ser esta actividad un espacio-tiempo personal compartido con colegas, sin retribución monetaria significativa (ligado a lo que se comenta dentro del campo de la precarización del profesional)⁶⁵.

Fuera de los rasgos de la multiactividad, la necesidad de tener a la creatividad y el hacer musical como eje central de una balanza de equilibrio fluctuante de formas de habitar el campo de la música, muestra un posible camino para la renovación curricular que se demanda. Un asunto que se teje con esa necesidad de integrar la poiesis ante el desarrollo de la *techné*, con conocimiento para realizar catarsis. La multidimensionalidad del músico es lo que se puede potenciar, ese músico que sabe cómo desempeñarse en cada una de estas aristas de su multiactividad.

La necesidad de profundizar el conocimiento en términos de negocios, donde el pensamiento crítico y la interdisciplinariedad emergen como un papel determinante, responde a las demandas imperantes del contexto global. Y es que, si bien el neoliberalismo con su información constituye una forma intensificada del liberalismo clásico, convierte también lo inmaterial en mercancía. Byung-Chul Han (2021, p.21) manifiesta que:

(...) la economía actual muestra rasgos lúdicos en su fase cultural. La puesta en escena y la representación adquieren cada vez más importancia. Por eso, es cada vez más frecuente que la producción cultural, es decir, la producción de información, se adapte a procesos artísticos. La creatividad es su divisa.

⁶⁵ Economía de la experiencia

Hoy la música se encuentra en medio de un enclave económico mundial, en donde juega un papel fundamental para el paso de una economía industrial, a una de servicios y experiencias. Con tal, preparar a los profesionales en estos términos resulta urgente. Tomar las referencias de esta movida educativa que se ha venido produciendo desde hace una década en el mundo. Hoy tenemos la oportunidad de llevar el material sonoro y las reflexiones estéticas de los profesionales a los oídos del mundo y, así, aumentar las posibilidades de maximizar los ingresos y los capitales simbólicos de la cultura.

En este mismo sentido, este espacio necesita brindarle a los músicos maneras de medir los impactos y las propuestas que se materializan o se idean. También requiere que se puedan realizar análisis de riesgos financieros en actividades dentro de un sector económico altamente competitivo como el cultural. También es imperativo que, bajo la excusa de la multiactividad y la precarización, el músico aprenda a gestionar sus propias posibilidades, en convocatorias, proyectos de impacto sociocultural, festivales culturales, emprendimientos y demás, pero para ello es importante que se solucione la comunicación.

Esta última observación sobre la multidimensionalidad, pone de manifiesto que el músico no tiene las herramientas al comunicar ideas con miras a adquirir beneficios por su trabajo, no hace catarsis de lo que es. Por eso es que una de las necesidades más importantes de esta amplia conversación, es solucionar las formas en las que el músico se comunica con las comunidades, para traducir su saber en posibilidades de escalamiento profesional. Es eso de materializar una idea y dirigirla hacia un horizonte.

Y es que, como se manifestaba en párrafos anteriores: la información es la que genera identidades individuales y colectivas. De hecho, hoy se puede observar que una canción no pasa sólo por ser un objeto sonoro, a su alrededor circulan datos e información extra musical que convierte el objeto en algo deseado. Es decir: hay una seducción a partir de la información. Sale el videoclip, sale el *podcast*, la entrevista de radio, el *live*, el detrás de cámaras, los bloopers de los procesos creativos... En fin: Una cantidad de elementos que cohesionan un objeto sonoro y una idea artística, que sobrepasan la comunicación musical, pero que resultan fundamentales para el ejercicio profesional.

Con estos apuntes, la multiactividad y la multidimensionalidad se han ido convirtiendo en la respuesta ante esta crisis de la precarización. Representan la síntesis de la vida del músico profesional con el transcurrir del tiempo y los espacios en el país, además del tenebroso estado en el que se encuentra.

5.2.3 Transformación digital en la música como campo: ¿qué decir del imperativo del siglo XXI?

Para el músico de Bogotá, que vive en el campo desde el ámbito de la música en vivo, la producción y la educación, es insoslayable en el escenario contemporáneo generar comunidades y públicos. Volviendo a lo dicho en el reporte de los agentes, gestores, promotores y mediadores de las ICC, el mundo ha cambiado la forma del consumo cultural, por lo que un nuevo escenario de acción está en desarrollo y construcción: el espacio digital. Incluso tecnologías como el *Blockchain* y otro tipo de desarrollos digitales han comenzado a utilizar inteligencia artificial para movilizar artistas o catálogos en plataformas. Unido a lo anterior, la ESM necesita reconocer las implicaciones de la tecnología en el mercado y la profesión musical, aún más en términos digitales.

Y esto tiene que ver con el hecho de que la gente ya no anda con 10 CD en el bolsillo. Hoy los humanos accedemos al consumo de la música desde los smartphones o en escenarios en vivo que movilizan a la sociedad y la cultura. Sin embargo, esto último con la pandemia fue evidentemente silenciado, lo que ha hecho un efecto pivote para las plataformas digitales de *streaming*. Bajo esa lupa, si bien antes de la pandemia ya había una necesidad de comprender cómo traducir un producto o servicio estético sonoro para la generación de contenidos que no eran estrictamente musicales como videoclips, fotografía, prensa, *livestreams*, entre otros que venían evidenciando el protagonismo de las audiencias a la hora de que el profesional se movilizara en el campo; hoy se ha hecho esto aún más evidente con el gran afluente de contenidos en redes sociales y plataformas digitales, que se han convertido en objeto de observación de los profesionales, porque allí también hay capitales moviéndose: simbólicos, económicos, culturales y humanos.

Con tal, ese imaginario de la digitalidad de los músicos en la ciudad ha girado alrededor de la promoción y circulación de contenidos, acogiéndose a ella como un nuevo canal de comunicación. Sin embargo, es muy importante considerar en la ESM que esta es sólo una arista del escenario digital. Al respecto, otros elementos como los conocimientos fundamentales en materia de regalías digitales, el apalancamiento con tecnologías blockchain tanto en las obras artísticas, como en los contratos y la gestación de tokens criptográficos no fungibles (NFT) y para la prestación de servicios o la venta de productos musicales en estos nuevos caminos por donde fluyen las posibilidades. Transformar

digitalmente el campo de la música, implica entonces integrar un lenguaje que no es común en la ESM, pues es propio de las tecnologías.

Esto último corresponderá entonces a la gran confusión que genera el campo digital de la música en los participantes de esta investigación. Puesto que, con los vertiginosos avances de las tecnologías digitales, para los músicos que se han enfocado tanto en el desarrollo técnico de la música y la interpretación instrumental, resulta un desafío titánico. Es por ello la urgencia de que la ESM observe más allá del presente y pueda comprender que cualquier cosa que atraviese la experiencia humana en la contemporaneidad, tiene un vínculo con el escenario digital. Es para el futuro también.

Por consiguiente, el músico debe contextualizarse en el marco de las nuevas formas para comunicar, pero también para relacionarse en las cadenas de valor que están detrás de las nuevas formas de distribución, producción y consumo de bienes y servicios musicales, comprendiendo esa triangulación entre el artista, el educador y el emprendedor, aún con el poco interés en oficios como los negocios musicales desde los datos arrojados por los estudiantes encuestados. Algo que se confronta con los elementos emergentes del anillo focal, en donde la mayoría reafirmaba haberse sentido engañado por una ESM que desplegó un currículo poco sentado a las realidades que se viven como músicos profesionales sumergidos en esa condición de mercados. Un paradigma que es complejo de romper, porque cuando se sale al ecosistema del animal laborans, se divisa un horizonte radicalmente diferente a aquél con el que se comienza el camino de la música desde la ESM.

En síntesis, hay que tomar en serio el estado de precarización de la profesión en la ciudad, para comprender el estado de saturación de necesidades que se le ha manifestado en esta investigación a la ESM, casi que a manera de clamor por la reinención de la formación musical profesional en Bogotá: Una que sea contextualizada en las urgencias de movilización socioeconómica, que implique los procesos de transformación tecnológica y los posibles impactos desde el universo digital, que se permita explorar las posibilidades de abrir un currículo heterogéneo, que implique las decisiones de los estudiantes en el delineamiento de su proyecto de vida, que les permita explorar los campos de acción profesional, guiándonos para la gestión de las oportunidades y los riesgos financieros, legales, profesionales y creativos.

6 Conclusiones, recomendaciones y futuras investigaciones

6.1 Conclusiones

Al analizar el estado de la educación superior en música en Bogotá DC y su relación con la articulación del músico profesional con el campo laboral y la condición de mercados en una razón gubernamental neoliberal, se sentaron las percepciones de un grupo heterogéneo de músicos de la ciudad para comprender aquellas oportunidades de mejora que se pueden gestar en el escenario de la educación superior, se caracterizó el horizonte profesional de una proporción gruesa de estudiantes de música de la ciudad, en aras de evidenciar esas áreas en donde el mercado laboral busca configurarse según los próximos egresados de esta década del 2020. Al respecto, lo más importante que se reafirma en la investigación, es que la razón gubernamental neoliberal, en su sentido más amplio, no es ajena al enmarañamiento de los campos de acción profesional, ni mucho menos a la forma en la que la educación superior se articula con la sociedad del siglo XXI, movida en una condición de mercados, en una cultura digital y, para el caso del músico en la ciudad, en una multiactividad laboral.

Otro elemento conclusivo importante fue haber establecido la relación entre la experiencia del campo laboral por parte de diversos actores involucrados y las necesidades para la formación profesional y la revitalización del ecosistema de la música en Colombia. Al respecto se manifiestan oportunidades de mejora en la reflexión por parte de la ESM sobre una renovación estructural, epistemológica, por un lado, pero también situada en un contexto globalizado, con condiciones locales que exigen una respuesta coherente ante los deseos de aquellos que se asumen como futuros músicos profesionales.

Sin embargo, es importante aplaudir todos los esfuerzos que se han realizado desde la década de 1990 por la revitalización del escenario educativo en música a nivel superior. Los aciertos son mostrados a la luz, con profesionales que traducen su creatividad para responder ante las dinámicas del *animal laborans* desde la multiactividad. También con esa gran masa de intérpretes que brindan vitalidad a los espacios culturales de la ciudad, del país y muchos del mundo. Aun así, las limitaciones son evidenciadas desde las encuestas y los encuentros, con esa relación y falta de contacto con el campo de la industria y la economía de la música, campos que son imperativos para el desempeño de los egresados.

Hoy, el músico *hombre-empresa*, ese *homo faber/animal laborans*, requiere el auxilio de la universidad como institución que puede acceder al capital humano coherente, contextualizado, que aporta valor en la configuración de un escenario laboral contemporáneo, que piensa situacionalmente y entiende la importancia de articularse con los dolores y sentires de una sociedad profesionalizada, pero impávida ante las fluctuaciones de los mercados y el movimiento de rubros, la gestión de proyectos artísticos y el marco legal de la profesión. En ese sentido, el papel de la ESM en Bogotá, debería ser comprender los deseos en la música como proyecto de vida de los estudiantes, al tiempo que se articula y experimenta las posibilidades de una educación más práctica para el escalamiento profesional.

En síntesis, esa proyección laboral resulta importante para ver cómo la educación podría aumentar las posibilidades de éxito de sus egresados, puesto que resulta un material útil para, principalmente, las instituciones de ESM de Bogotá, para que se miren a sí mismas en relación con la formación de profesionales para el campo laboral. La ESM en la ciudad tiene ahora un marco actual de referencia, como si fuese un espejo, sobre sí misma, para generar reflexiones y cambios en la apuesta educativa que se despliega en sus currículums de cara a una condición de mercados en una razón gubernamental neoliberal. El propósito de esta investigación es informar, explorar y tratar de explicar algunos elementos, pero no pretende bajo ninguna manera instruir u ordenar acciones para la ESM.

Finalmente, esa relación entre los currículos de la ESM con las realidades del campo laboral y la condición de mercados en una razón gubernamental neoliberal en Bogotá, se muestra profundamente desarticulada desde las experiencias del anillo focal, como también en las percepciones de las industrias culturales y creativas y los 153 estudiantes que participaron en las encuestas. Lo que este trabajo logró contribuir al campo de conocimiento de la música, es la evidencia de aquellos elementos que orbitan alrededor de un estado de precarización en la profesión dentro de la ciudad, teniendo en cuenta aquellos “vacíos” que se erigen desde la educación superior.

6.2 Recomendaciones

Lo anterior es un llamado a reconocer lo construido fuera de la universidad, como una parte fundamental para que el músico pueda vivir y conocer las cadenas de valor de la música desde esa articulación con los escenarios de movilización cultural de la ciudad, de apropiación social del conocimiento cultural, de organización y gestión de eventos artísticos. En suma, un llamamiento hacia la apertura de una mayor cantidad de posibilidades de práctica profesional, que permitan reconocer los

riesgos y oportunidades para tejer una vida con menos riesgos en la movilización socioeconómica de los estudiantes. Esto es reforzado por las mesas de conversación que afirmaron observar cómo en el campo laboral, el músico es el último en la cadena de valor.

Para comprender mejor las implicaciones de estos resultados, los estudios futuros podrían observar con detenimiento la multiactividad de los músicos en la ciudad y determinar el nivel de incidencia de ello en la movilización socioeconómica. Otro elemento importante, sería analizar las implicaciones del marco normativo y legal de los músicos, para su interpretación didáctica en la educación superior en música. Así mismo, surge la necesidad de más investigaciones que permitan determinar los efectos del mercado en el desarrollo profesional de los músicos, como también indagar sobre el índice de músicos que desertan de la profesión en la ciudad, para identificar retos de la formación profesional.

Las universidades pueden tomar como recomendación gestionar un currículo que integre las finanzas de la música, las tecnologías de la música y su economía digital, el derecho de autor, la gestión de proyectos artísticos y también que permita escenarios de aproximación real a ese universo de la calle, como le dicen los músicos en Bogotá a esa jungla de cemento en la que despliegan noche tras noche su conocimiento estético-sonoro del mundo. Es importante reconocer que no se trata de un currículo homogenizante, sino más bien de una oportunidad de abrir el campo de comprensión de lo que implica una vida profesional en la música, desde el currículo y más allá del conocimiento técnico disciplinar. Esto es brindar posibilidades para que haya una versatilidad curricular, respondiendo a ese profesional de la música multidimensional que remarca el siglo XXI.

A las instituciones gubernamentales se les sugiere acercarse a tener una mesa de conversación más amplia con los músicos del país, para que puedan percibir las necesidades más apremiantes y generar oportunidades de mejora en estas percepciones, como lo puedan ser la formalización del trabajo del músico, más allá de su oficio como intérprete del mundo. También que, en ese escenario, pueda vincular las prácticas de cohesión social y reconstrucción del tejido social que han sido afectadas con la guerra, la pandemia y las hostilidades políticas en las que frecuentemente se encuentran en el país. También se recomienda ampliar la oferta pública de formación continua en materia de música e industrias culturales y creativas, como también en su aproximación a sus tecnologías.

También se recomienda a los músicos profesionales que orbitan ese triángulo entre el creador, el educador y el emprendedor, que se apalanquen más de los relatos de aquellas experiencias que han sido

continuadas en el tiempo dentro del universo de la música, de aquellos personajes que viven la profesión con la convicción de brindar un servicio a la sociedad, un bien común ypreciado en el que se filtra la vitalidad de la humanidad. Observar con un ojo crítico que permita escudriñar entre las verdades y mentiras que rodean la profesión, para no separarse de una realidad que puede llevar a los individuos a lugares tan fríos como la pobreza monetaria extrema. En ello, también vale la pena recomendarle al músico cuidar de su mente, pues hay condiciones que se erigen como construcciones socio-históricas y que se escapan del control de cualquier mortal, y mientras siga existiendo un sistema tan absolutamente asimétrico y con efectos de apertura en términos de equidad como lo es el neoliberalismo, valdría la pena cultivar buenos hábitos de bienestar para no dejar que el mercado vital de subsistencia los transforme en mercancía.

A los docentes de la educación superior en música se le recomienda alimentar los discursos que lleven a una mayor comprensión de la vida profesional en la música. Es una invitación a que tengan mayor protagonismo y cercanía con las políticas públicas, con las mesas de representación de los músicos, con los escenarios de participación de los artistas y la cadena de valor de la industria. Tal vez hay un andamiaje de oportunidades para mejorar, en el que los docentes juegan un papel fundamental al hablar de su cercanía con la formación de los futuros músicos del país. Se recomienda llevar las ideas a la gestión de posibilidades concretas para la comunidad.

A la industria de la música, se le recomienda ser más consciente de estas instancias de poder que recaen sobre el cuerpo del músico, valorar más el ejercicio artístico y reconocer que hay una desarticulación entre lo que el artista sabe que puede hacer y lo que sabe que sabe hacer. Un asunto que lo ha dejado al final de la cadena de remuneración de manera frecuente, y que ha llevado a que en muchas ocasiones deserte de la profesión. Su conciencia sobre ello, podría equilibrar el desbalance en la concentración de los ingresos y mediará para que haya mayores oportunidades equitativas para los músicos.

6.3 Futuras investigaciones

Se considera importante abordar próximas indagaciones dentro de cuatro grupos:

- **Mujeres, música, mercados, trabajo y educación:** Es imperativo analizar estas relaciones en el contexto colombiano, para poder comprender el desarrollo de un sector de la población que ha sido históricamente vulnerado. En música, las posiciones de poder fluctúan en una balanza de

equilibrio inestable, lo que podría agudizar las condiciones de la precarización laboral a la hora de hablar de mujeres. En esa vía, hacen falta investigaciones que reúnan esfuerzos para comprender holísticamente el cuerpo de mujer dentro del margen profesional de la música, sus retos, sus necesidades, sus luchas y resistencias, sus vulneraciones constantes en medio de la actividad laboral, sus remuneraciones y también sus condiciones de empleabilidad en el campo de la música, que permitan a la educación abstraer recursos que sean valiosos a la hora de pensar en la formación de mujeres para una vida en la música, como también para así bajar el índice de discriminación. Hay con certeza un foco de información valiosa para que haya transformaciones profundas dentro de la economía de la música, observando con detenimiento los elementos que orbitan a los músicos intérpretes, compositoras, artistas y demás roles como luthieres, técnicas, ingenieras o docentes que han depositado su vida al universo sonoro.

- ***Estudios comparativos interdisciplinarios:*** Resulta un ejercicio académico con mucha potencia, pues puede brindar luces a múltiples eventos que tienen lugar en el mundo del músico profesional. Estos estudios podrían orientarse a comprender los ingresos del músico a nivel regional dentro del país, para identificar, segmentar, focalizar y analizar los espacios territoriales en su relación con el desarrollo del músico, las dificultades, necesidades y oportunidades que presentan en contextos específicos, para que se puedan plantear soluciones que fortalezcan o, en algunos casos, generen una posibilidad de establecer un andamiaje económico que también se acerque a los conocimientos y el ejercicio cultural.

También es importante avanzar en identificar puntos comunes con la región de sur-américa, pues las implicaciones de la condición neoliberal avanzan paralelamente en otros contextos vecinos. Con los resultados de estos estudios, se podrían orientar decisiones de carácter político sobre música dentro de las economías culturales y creativas, pues habrá información analizada de base que podrá delimitar los aciertos y las oportunidades de mejora de aquellos modelos que han sido ejecutados y no residen solamente en el margen de los imaginarios.

Otro tipo de estudios que pueden resultar significativos en este segmento, corresponden a aquellos que comparen sistemas de formación informal de la música en Colombia y Sur-América, pues en los últimos 40 años las escuelas de música han crecido de manera exponencial y han ido configurando un escenario para la construcción de un nuevo tipo de sujeto profesional. También los músicos profesionales se han abocado a la educación, por lo que también puede existir información de valor que no se ha

observado con detenimiento y que puede marcar diferencias a la hora de pensar en reformar los currículos de formación profesional.

- **Marco legal de la música:** Es indiscutible que para todos los actores del ecosistema de la música es una necesidad que podría abrir nuevos campos de discusión, sobre elementos que afectan críticamente el desempeño profesional de los músicos. En este eje, se necesitan estudios que muestren con certeza cuál es el margen al que debe someterse un músico que espera vivir en ese triángulo como artista, docente y emprendedor en Colombia. Delimitar con certeza qué existe en defensa del patrimonio y derechos de los músicos en el país, podría ser el punto de partida para que nuevas propuestas puedan ser incorporadas en los planes de estudio de la educación superior en música y así haya una masa de músicos que comprendan qué se ha logrado como sociedad en favor de la política cultural y la defensa de sus actores.

También es importante reconocer que en este eje valdría la pena indagar aquellos puntos de encuentro y desencuentro con otros marcos legales de otras latitudes, pues en ellos se pueden hallar oportunidades y caminos para poder innovar jurídica y judicialmente la cultura, la música y el trabajo que está detrás del campo. Se habla acá de leyes, estatutos y fondos de recaudo y distribución de recursos de la economía de la música, instituciones y demandas gubernamentales que pueden permitir des escalar los efectos de la precarización y las causas que llevan a ella.

- **Experiencias curriculares alternativas:** Por último, es importante que surjan nuevas indagaciones que reflexionen el poder del acercamiento a la música por caminos alternos a aquellos fundados en discursos eurocéntricos y cientificistas de ella. Se requieren más propuestas reflexionadas de innovación educativa musical, que recuperen el sentido y la validez de la experiencia estética, que observen al concepto laboral de la música dentro de una economía de servicios, como también que fomenten en los estudiantes una gran capacidad resolutive, teniendo como base a la creatividad. Estas investigaciones son irremediamente necesarias en el contexto colombiano, para poder comprender cómo tejer el currículo con la cultura y la sociedad de una manera *otra*.

En suma, estos cuatro campos son los que se consideran deben estar como prioridad, a la hora de hablar de la formación de músicos profesionales en Colombia.

Bibliografía

Abadía Morales, G. (1973). *La música folclórica colombiana*. Universidad Nacional de Colombia.

Abadía Morales, G. (1977). *Compendio general de folclore colombiano*. Instituto Caro y Cuervo.
https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_003_154_0.pdf

Aglietta, Mi. (1979). *Regulación y crisis del capitalismo: La experiencia de los Estados Unidos*. Siglo XXI. <https://es.scribd.com/doc/57460300/AGLIETTA-Regulacion-y-crisis-del-capitalismo>

Alcaldía de Bogotá. (s. f.). *Guía práctica para la creación de áreas de desarrollo naranja*. (Política Pública Distrital de Economía Cultural y Creativa). Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/guia_practica_para_la_creacion_de_areas_de_desarrollo_naranja.pdf

Antelo, E. (2005). *Notas sobre la (incalculable) experiencia de educar*. Revista Linhas, Florianópolis.

Arango Archila, F. (2016). El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica. *Dixit*, 24(1).
http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-36912016000100003

Arbeláez, A. S. (2011). Educación Musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El artista*, 8(1794-8614), 297-316.

Areal, S., & Terzibachian, M. F. (2012). La experiencia de los bachilleratos populares en la Argentina: Exigiendo educación, redefiniendo lo público. *Revista mexicana de investigación educativa*, 17(53), 513-532.

Arenas, E. (2009). El precio de la pureza de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos mestizos. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y *Obra.*, 1, 20-35.

Arenas, E. (2018). *Sonidos Musicales*.

Arenas Monsalve, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *Acontratiempo*, 13, 1-15.

Arendt, H. (2005). *La condición Humana*. Paidós.

- Barajas Beltrán, E. L., & López Vélez, P. A. (2017). Economía naranja. Industrias creativas, emprendimiento cultural e innovación social. *Parque Científico de Innovación Social*, 9, 14.
- Barile, N., & Sugiyama, S. (s. f.). The Automation of Taste: A theoretical exploration of mobile ICTs and social robots in the context of music consumption. *International Journal of Social Robotics*, 7(3), 407-416.
- Barnett, R. (2001). *Los límites de la competencia. El conocimiento, la educación superior y la sociedad*. Gedisa.
- Bartleet, B. L., Ballico, C., Bennett, D., Bridgstock, R., Draper, P., Tomlinson, V., & Harrison, S. (2019). Building sustainable portfolio careers in music: Insights and implications for higher education. *Music Education Research*, 21(3), 282-294. <https://doi.org/10.1080/14613808.2019.1598348>
- Baumol, W., & Throsby, D. (2012). Psychic Payoffs, Overpriced Assets, and Underpaid Superstars. *Kyklos*, 65(3), 313-326.
- Baxter, M. (2004). Evolution of a Constructivist Conceptualization of epistemological Reflection. *Educational Psychologist*, 39(1), 31-42.
- Beeching, A. (2010). *Beyond Talent: Creating a Successful Career in Music* (2.^a ed.).
- Benjamin, W. (1985). Kapitalismus als Religion. *Gesammelte Schriften*, VI, 100-103.
- Bennett, D. (Ed.). (2012a). *Life in the Real World: How to make Music Graduates Employable*. Common Ground Publishing.
- Bennett, D. (2012b). Staying afloat: Skills, attributes and passion. En *Life in the real world: How to make music graduates employable* (1.^a ed., pp. 3-10). Common Ground.
- Bennett, D. (2016). Developing employability in higher education music. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 386-395. <https://doi.org/10.1177/1474022216647388>
- Bennett, D., & Ghazih, G. (2017). Employability for music graduates: Malaysian educational reform and the focus on generic skills. *International Journal of Music Education*, 35(4), 588-600. <https://doi.org/10.1177/0255761416689844>.
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Credencial Historia*, 7-10.

- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial.
- Booth, E. (2009). *The Music Teaching Artist's Bible: Becoming a Virtuoso Educator*. Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. *Intelectuales, política y poder*, 65-73.
- Bridgstock, R. (2005). Australian Artists, Starving and Well-Nourished: What Can we Learn from the Prototypical Protean Career? *Australian Journal of Career Development*, 14(3), 40-48.
- Bridgstock, R. (2012). Not a dirty word: Arts entrepreneurship and higher education. En *Making music work: Sustainable portfolio careers for Australian musicians* (Arts and Humanities in Higher Education, p. 122). Queensland Conservatorium Research Centre, Griffith University.
- Busenitz, L. (1999). Entrepreneurial Risk and Strategic Decision Making: It's a Matter of Perspective. *The Journal of Applied Behavioral Science*, 35(3), 325-340.
- Byung-Chul, H. (2021). *No cosas: Quiebras del mundo de hoy* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Taurus.
- Cabana-Villca, R., Cortes-Castillo, I., Plaza-Pasten, D., Castillo-Vergara, M., & Alvarez-Marin, A. (2013). Análisis de Las Capacidades Emprendedoras Potenciales y Efectivas en Alumnos de Centros de Educación Superior. *Journal of Technology Management & Innovation*, 8(1).
- Cano, C. J., Garcia, J., & Gea Segura, A. B. (2003). *Actitudes emprendedoras y creación de empresas en estudiantes universitarios*. Universidad de Almería. https://indaga.ual.es/permalink/34CBUA_UAL/1fi96lk/alma991000857269704991
- Carbonell, J. A. (Ed.). (2009). *Cuentas satélites de cultura. Manual metodológico para su implementación en Latinoamérica*. Convenio Andrés Bello. https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2019/05/Cuentas_Satelites_Cultura_Latinoamerica.pdf
- Casas Figueroa, M. V. (2021). Formación de músicos y estándares de calidad en programas de pregrado en Colombia. En *Educación superior en música en Colombia* (Vol. 23). Editorial Aula de Humanidades.

Casas Figueroa, M. V., & Burbano, R. M. (2015, abril 24). *Música y educación superior en Colombia: Antecedentes y transformaciones en Santiago de Cali*. Coloquio: La música como profesión – Diálogos interdisciplinarios, Cali, Colombia.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7529330.pdf>

Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/pensar-puj/20180102042534/hybris.pdf>

Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). El giro decolonial. En *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (p. 46).

Castro-Gómez, S., & Restrepo, E. (Eds.). (2008). *Genealogías de la Colombianidad: Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.

Cayer, N. (2014). Músicos, movilidad y músicas del Pacífico colombiano en Bogotá D.C. *A contratiempo*, 24.

CEPAL. (2014). *Panorama Social de América Latina 2014*. CEPAL.

CEPAL. (2022). *Panorama Social de América Latina 2021*. CEPAL.

Chaves Salas, A. L. (2001). Implicaciones educativas de la teoría sociocultural de Vygotsky. *Revista Educación*, 25(2), 56-65.

Cochran-Smith, M. (1991). Reinventing Student Teaching. *Journal of Teacher Education*, 42(2), 104-118.

Corradini, M. (2021). Biomúsica. <https://mariocorradini.com/biomusica/>. Accedido el 12/06/2020.

Por la cual se dictan disposiciones para el fomento de la investigación científica y el desarrollo tecnológico y se otorgan facultades extraordinarias, Pub. L. No. 29 de 1990, 27 39205.

Por la cual se expide la ley general de educación, Pub. L. No. 115 de 1994, 8 41214, 1994.

Por la cual se modifica la Ley 29 de 1990, se transforma a Colciencias en Departamento Administrativo, se fortalece el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación en Colombia y se dictan otras disposiciones., Pub. L. No. 1286 de 2009, 23 47241.

Por la cual se regula el registro calificado de programas de educación superior y se dictan otras disposiciones., Pub. L. No. 1188 de 2008, 25 46971.

Ley 30 de diciembre 28 de 1992 por el cual se organiza el servicio público de la Educación Superior., Pub. L. No. 30, 29 40700 (1992), diciembre 28. https://www.cna.gov.co/1741/articles-186370_ley_3092.pdf

Por medio de la cual se fomenta la economía creativa Ley Naranja El Congreso de Colombia, Pub. L. No. 1834, 50.242 (2017).

Consejo Nacional de Acreditación. (2021). *Lineamientos y aspectos por evaluar para la acreditación en alta calidad de programas académicos*. CNA. www.cna.gov.co/1779/articles-404750_norma.pdf

Corradini, M. (1996). *Biomúsica. La musicoterapia evolutiva*. Ediciones Suárez.

Cross, B., & Travaglione, A. (2003). The untold story: Is the entrepreneur of the 21st century defined by emotional intelligence? *International Journal of Organizational Analysis*, 11(3), 221-228.

DANE. (2019a). *Reporte de Economía Naranja* (Estadístico N.º 1; p. 60). DANE. <https://www.economianaranja.gov.co/media/fwtmjdm/1er-reporte-economia-naranja-2014-2018.pdf>

DANE. (2019b). *Reporte de Economía Naranja* (Estadístico N.º 2; p. 84). Ministerio de Cultura. https://economianaranja.gov.co/media/a3nk3cig/reportenaranja_dic11.pdf

DANE. (2020a). *Reporte de Economía Naranja* (N.º 3; Reporte Naranja DANE Mincultura, p. 36). DANE.

DANE. (2020b). *Reporte de Economía Naranja* (N.º 4; Reporte Naranja DANE Mincultura, p. 53). DANE.

de Soto, H. (1987). *El otro sendero: La revolución informal*. La oveja negra.

de Sousa Santos, B. (2013). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. (J. L. Exeni, J. Gandarilla, & C. Morales, Trad.). Trilce. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%C3%B3pia.pdf

- Deleuze, G. (1976). Post-scriptum sobre las sociedades de control. En J. L. Pardo (Trad.), *Conversaciones*. Pretextos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vásquez & U. Larraceleta, Trads.; 7.^a, reimpresión ed.). Pre-textos.
- Delgado, P. (2017d. C.). Derechos de autor en Colombia: Especial referencia a su transferencia y disposición jurídica en el ámbito universitario. *Revista CES Derecho*, 8, 242-265.
- Delors, J. (1996a). *La Educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI* (96.^a ed.). UNESCO.
- Delors, J. (1996b). Los cuatro pilares de la educación. En *La Educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI* (pp. 91-103). UNESCO.
- Dussel, E. (1995). *Introducción a la filosofía de la liberación* (5.^a ed.). Editorial Nueva América.
https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/28.Introduccion_filosofia_liberacion.pdf
- Dussel, E. (2015a). Agenda para un diálogo inter-filosófico Sur-sur. En *Filosofías del Sur: Decolonización y transmodernidad* (Grosfoguel, pp. 81-103). Akal.
- Dussel, E. (2015b). *Filosofías del Sur: Decolonización y transmodernidad*. Akal.
- Feige, E. (1990). Defining and Estimating Underground and Informal Economies: The New Institutional Economics Approach. *World Development*, 18(7), 989-1002.
[https://doi.org/10.1016/0305-750X\(90\)90081-8](https://doi.org/10.1016/0305-750X(90)90081-8)
- Feld, S. (1995). *From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat*. University of California Press.
- Fonseca, R., & Pereira Cardoso, A. M. (2018). Las mediaciones culturales y políticas hacia la experiencia musical en línea: La curaduría en los servicios streaming y las redes sociales. En *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-digital* (pp. 113-128). Ediciones Egregius.
- Formichella, M. M., & Massigoge, J. I. (2004). El concepto de emprendimiento y su relación con el empleo, la educación y el desarrollo local. *La recuperación de la Competitividad, el Crecimiento*

y el Trabajo. VII Congreso Nacional e internacional de Administración, y XI CONAMerco (Congreso de Administración del MERCOSUR), Buenos Aires.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar* (p. 188).

Foucault, M. (1977). *Seguridad Territorio Y Poblacion*. 242-242.

Foucault, M. (1997). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)* (François Ewald y Alessandro Fontana). Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2003). *Historia de la Sexualidad Tomo II- El uso de los placeres*. 161-161.

Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Mi. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (2da ed.). Siglo XXI.

Gámez Millán, S. (2018). Techné, música y humanidad. *Techné celebrado en Ronda durante los días 3, 4 y 4 de Julio de 2018*. XVII Encuentro Música-Filosofía, Madrid - España. <https://www.homonosapiens.es/techne-musica-y-humanidad/>

Galindo, L. (2015). Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia. *Folios*, 42.

Giraldo Serna, D. F. (2006). *Caracterización ocupacional del sector de la Música en Medellín*. SENA.

Goubert, B. (2009). La Chizga Musical: Avatares de una práctica social en Bogotá. En M. Pardo, *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (p. 372). Universidad del Rosario.

Goubert, B., Arenas, E., & Niño, S. (2009). *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* Alcaldía Mayor de Bogotá.

Green, L. (2001). *Música, Género, Educación*. Morata.

Green, L. (2013). Music education, cultural capital and social group identity. En H. Clayton, *The cultural study of music: A critical introduction* (p. 376). Routledge.

Guadarrama, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7-36.

- Guadarrama, R., Hualde, A., & López, S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: Una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2), 213-243.
- Haase, H., & Lautenschläger, A. (2011). Career Choice Motivations of University Students. *International Journal of Business Administration*.
- Hernández Acosta, J., Redondo Méndez, A. C., & Ospina, O. (Eds.). (2018). *Industrias culturales y economía creativa en Latinoamérica: Desarrollo económico y social en la región* (Libros de investigación). UNIAGUSTINIANA.
- Hernández, O. (2004). El sonido de lo otro: Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas.*, 1(4), 22.
- Hernández, O. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0030>
- Howkins, J. (2021). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. Allen Lane.
- Huhtanen, K. (2010). Towards creative entrepreneurship. En M. Hannan, *CEPROM XVIII: The musician in Creative and Educational Spaces of the 21st Century [electronic resource]: Proceedings from the International Society for Music Education (ISME) 18th International seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician*.
- Jiménez López, M., López de Mesa, L., Torres Umaña, C., Bejarano, J., Araújo, S., Caballero, L., & Escallón, R. (1920). *Los problemas de la raza en Colombia* (University of Connecticut, Vol. 2). Biblioteca de «Cultura».
- Juslin, P., Lundqvist, L., Carlsson, F., & Hilmersson, P. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music*, 37(1), 61-90.
- Kalio, A. A. (2020). Decolonizing music education research and the (im)possibility of methodological responsibility. *Research Studies in Music Education*, 42(2), 177-191. <https://doi.org/10.1177/1321103X19845690>
- Keeley, B. (2012). *From Aid to Development the Global Fight against Poverty*. OCDE.
- Keynes, J. M. (2006). *Teoría general del empleo, el interés y el dinero*. Fondo de Cultura Económica.

- Klein, B., Meier, L., & Powers, D. (2017). Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age. *Popular Music and Society*, 40(2), 222-238. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1120101>
- Krauss, S., & Frese, M. (2005). Entrepreneurial orientation: A psychological model of success among southern African small business owners. *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 14.
- Laing, D. (2013). Music and the market: The economics of music in the modern world. En M. Clayton (Ed.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge.
- Lawder, H., & Mayhew, K. (2020). Higher education and the labour market: An introduction. *Oxford Review of Education*, 46(1), 1-9. <https://doi.org/10.1080/03054985.2019.1699714>
- Leresche, F., & Perrenoud, M. (2015). Les para-doxes du travail musical: Travail visible et invisible chez les musiciens ordinaires en Suisse et en France. *Les mondes du travail*, 16(17), 85-86.
- Lindström, M. (2017). *Small data: Las pequeñas pistas que nos advierten de las grandes tendencias*. Deusto Ediciones.
- Lingo, E., & Tepper, S. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 40(4), 337-363.
- Locke, J. (2000). *Segundo tratado sobre el gobierno civil: Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del Gobierno Civil*. (1689.^a ed.). Alianza.
- Longueira Matos, S. (2013). Los Retos educativos en la sociedad del conocimiento. Aproximación a las aportaciones desde el ámbito de la educación musical. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 14(3), 211-240.
- López Domínguez, L. H., Bedoya Sánchez, S., Lambuley Alferéz, N., & Sossa Santos, J. E. (2008). *Músicas regionales colombianas: Dinámicas, prácticas y perspectivas* (Vol. 4). Fundación Nueva Cultura.
- Lopez, M.F. (2015). Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- Loroño, A. (2011, agosto 15). Biomúsica [Blog]. *Espacio Logopedico*.
http://www.espaciologopedico.com/articulos/articulos2.php?Id_articulo=2275
- Machillot, D. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición. *Revista Mexicana de Sociología*, 33(95), 257-289.
- Márquez, I. (2010). Hiper música: La música en la era digital. . . *Revista Transcultural de Música*, 14, 1-8.
- Márquez, I. (2012). La influencia de los videojuegos en la música popular. En *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.
- Martel, F. (2016). Smart: Uma pesquisa sobre as internetes. *Rumores*, 20(10), 7-25.
- Mauger, G. (2006). Les arts du spectacle. En G. Mauger, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques* (Bellecombe-en-Bauges, pp. 561-563). Éditions du Croquant.
- Maurizio, R. (2019). Rotación ocupacional e informalidad laboral: El caso de los trabajadores independientes en América Latina. *Informes técnicos OIT Cono Sur*, 10.
- McCarthy, B. (2003). The Impact of the Entrepreneur's Personality on the Strategy-Formation and Planning Process in SMEs. *Irish Journal of Management*, 24(1), 154-172.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailler: Métamorphoses du capitalisme*. (Éditions du Seuil/La République des Idées).
- Menger, P.-M., & Gurgand, M. (1996). Work and compensated unemployment in the performing arts. Exogenous and endogenous uncertainty in artistic labour markets. En *Economics of the Arts: Selected Essays. Contributions to Economic Analysis*.
- Mesa, L. G. (2014). *Hacia una reconstrucción del concepto " Músico Profesional " en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* [Doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29968>
- Mettler, J., Carsley, D., & Joly, M. (2019). Dispositional Mindfulness and Adjustment to University. *Journal of College Student Retention: Research, Theory & Practice*, 21(1), 38-52.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (S. Jawerbaum, Trad.). Gedisa.

- Mills, J. (2004). Working in music: The conservatoire professor. *British Journal of Music Education*, 21(2), 179-198.
- Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2021). *Economía Naranja*. Economía Naranja | Ministerio de Cultura. <https://economianaranja.gov.co/>
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia. (2021). *Microdatos de la Educación Superior en Música en Colombia*. Sistema Nacional de Información sobre la Educación Superior. <https://snies.mineduccion.gov.co/portal/>
- Mosquera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones: Una breve revisión. *Realitas: revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34-38.
- Neck, C., Neck, H., Manz, C., & Godwin, J. (1999). "I think I can; I think I can": A self-leadership perspective toward enhancing entrepreneur thought patterns, self-efficacy, and performance. *Journal of Managerial Psychology*, 14(6), 477-501.
- Negri, A. (2019). Spinoza: Otra potencia de la acción. *Círculo Spinoziano*. 2(1), 3-14.
- Negroponte, N. (1995). *Ser digital*. Editorial Atlántida.
- Nieves Loja, G. M. (2017). Hannah Arendt y el problema de la educación. *Sophia*, 23(Fundamentos filosóficos de la sociología de la educación). <https://sophia.ups.edu.ec/index.php/sophia/article/view/23.2017.08>
- Niño Sanabria, A. F. (2017). *Música como práctica discursiva de poder: Un análisis crítico del texto de las alabaoras de Bojayá en la firma del Acuerdo de Paz (2016)* [Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1594/TE-20064.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Nogueira, A. (s. f.). *Como hacer Youtube SEO y atraer la visibilidad de tus videos*. Recuperado 10 de diciembre de 2020, de <https://blog.hotmart.com/es/youtubeseo/>
- O'Brien, M. (2010). *Disciplining the Popular: New Institutions for Argentine Music Education as Cultural Systems*. The University of Texas.

- Observatorio de la Economía de la Música. (2019). *Economía de la música en Colombia y en Bogotá. Documento de análisis: Gestión, procesamiento y actualización del observatorio de la economía de la música de Bogotá*. Lado B.
- Ochoa Gautier, A. M. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024853/19ochoa.pdf>
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas Locales en Tiempos de Globalización* (Vol. 26). Norma.
- Ochoa Gautier, A. M., & Cragolini, A. (2002). *Cuadernos De Nación. Músicas En Transición*. Min. Cultura.
- Ochoa, J. S. (2011a). Geopolíticas del conocimiento en la educación musical universitaria en Colombia. *A contratiempo*, 16.
- Ochoa, J. S. (2011b). Geopolíticas del conocimiento en la educación musical universitaria en Colombia. *A contratiempo*, 16.
- Olmos Aguilera, M. (2012). Antropología de la migración musical. En *Músicas Migrantes: Las músicas y las artes en movimiento en el contexto global* (pp. 125-142). El Colegio de la Frontera Norte.
- Palacio Puerta, M. (2017). Los artistas colombianos y las plataformas de música digitales: Algunas dificultades. *Revista de Derecho Privado*, 33, 111-133.
- Pearson, E., & Gilbert, J. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum n bass y garage* (Vol. 147). Grupo Planeta.
- Perkins, R. (2012). *The construction of «learning cultures»: An ethnographically-informed case study of a UK conservatoire* [PhD.]. University of Cambridge.
- Perkins, R. (2014). Learning cultures, creativities and higher music education institutions. En *Developing creativities in higher music education. International perspectives and practices*. Routledge.
- Platón. (2001). *Alcibiades*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
- Platón. (2010). *El sofista* (F. Casadesús Bordoy, Trad.). Alianza Editorial.

Poole, D. (2001). Moving towards professionalism: The strategic management of international education activities at Australian universities and their Faculties of Business. *Higher Education*, 42, 395-435. <https://doi.org/10.1023/A:1012226930654>

Portes, A., Castells, M., & Benton, L. (1990). The informal economy. Studies in advanced and less developed countries. *Estudios Sociológicos*, 8(22), 191-197.

Portes, A., & Haller, W. (2009). La economía informal. *CEPAL*.

Posselt, J., & Grodsky, E. (2017). Graduate Education and Social Stratification. *Annual Review of Sociology*, 43, 353-378.

Presidencia de la República de Colombia. (10 de septiembre de 2003). Por el cual se establecen las condiciones mínimas de calidad y demás requisitos para el ofrecimiento y desarrollo de programas académicos de educación superior y se dictan otras disposiciones. [2566]. Recuperado de: <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1771011>

Presidencia de la República de Colombia. (18 de octubre de 2018). Por el cual se crea y reglamenta el funcionamiento del Consejo Nacional de la Economía Naranja. [1935]. Recuperado de: <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/30035891>

Puentes Melo, E. L. (2020). *Arte, cultura y conocimiento: Propuestas del foco de industrias creativas y culturales* (1.^a ed., Vol. 8). Editorial Pontificia Universidad Javeriana. https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/paginas/arte-cultura-y-conocimiento_interactivo_3jul20.pdf

Pugh, P., & Garratt, C. (2014). *KEYNES Para Principiantes*. Longseller.

Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.

Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música, introducción crítica*. Narcea.

Ravet, H. (2006). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. Vrin.

Por la cual se organiza el servicio público de la Educación Superior, Pub. L. No. 30, 29 40700 (1992).

- Restrepo, E., & Ramallo, F. (2016). El “giro decolonial” y la educación en América Latina: Conversaciones con Eduardo Restrepo. *Revista De Educacion*, 371-379.
- Riera Díaz, P. (2011). El pensamiento de Hannah Arendt, una visión global. *Revista Electrónica d'Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, 2(2), 75-94.
- Rivas Caicedo, L. D., & Castellanos Camacho, N. (2021). *Educación superior en música en Colombia* (23.ª ed.). Editorial Aula de Humanidades.
- Rivas, L. D. (2009). Una nueva perspectiva para pensar el papel de la educación artística en Colombia. *Cuadernos De Psicopedagogia*, 6, 149-158.
- Rivas, L. D. (2015). Educación superior en música y formación docente. *a contratiempo*, 25, 1-9.
- Rivas, L. D. (2017). The multidimensionality of teaching and training. En G. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran, & P. Kirkman, *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (p. 490). Routledge.
- Robinson, P., Stimpson, D., Huefner, J., & Hunt, K. (1991). An Attitude Approach to the Prediction of Entrepreneurship. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 15(4), 13-32.
- Salinas, A. (2010). El hombre empresa como proyecto ético político. Lecturas de Michel Foucault. *REVISTA DE FILOSOFÍA*, 18(19), 95-139.
- Samper, A. (2021). La enseñanza de la música tradicional en educación superior. Hacia una pedagogía mestiza en América Latina. En *La educación Superior en Música en Colombia: Problemáticas, retos y perspectivas* (23.ª ed., pp. 171-200). Editorial Aula de Humanidades.
- Sánchez, R. (2020). Poverty and labor informality in Colombia. *IZA Journal of Labor Policy*, 10, 1-06.
- Sandulescu Budea, A. (2017). Pérdida de la memoria histórica digital: Evolución del perfil musical digital en plataformas específicas. En *Uso y aplicaciones de las redes sociales en el mundo audiovisual y publicitario* (pp. 165-174). McGraw-Hill.
- Sandulescu Budea, A., & Juan de Dios, M. A. (2018). *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-digital*. Ediciones Egrerius.
<https://www.researchgate.net/publication/334635352> LOS NUEVOS METODOS DE PRODUCCION Y DIFUSION MUSICAL DE LA ERA POST-DIGITAL

- Santamaría, C., Cardona, B., Tobón Restrepo, A., & Valencia Hernández, E. (2021). *Aventurando más allá de la tradición: La experiencia de diseñar un currículo no convencional de maestría en música* (23.ª ed., pp. 121-140). Editorial Aula de Humanidades.
- Santos De Sousa, B. (2006). La universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad. *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 16, 280-286.
- Schumpeter, J. (2000). *Entrepreneurship as Innovation*. University of Illinois at Urbana-Champaign's Academy for Entrepreneurial Leadership Historical Research Reference in Entrepreneurship. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1512266
- Soler Campo, S. (2020). Mujeres, música y liderazgo. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 6(51), 111-137.
- Stewart, W., & Roth, P. (2001). Risk Propensity Differences Between Entrepreneurs and Managers: A Meta-Analytic Review. *Journal of Applied Psychology*, 86(1), 145-153.
- Stiglitz, J. (2018). *El malestar en la globalización* (C. Rodríguez Braun & M. L. Rodríguez, Trads.; 2.ª ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Tokman, V. (1982). Desarrollo desigual y absorción del empleo. América latina 1950-1980. *Revista de la CEPAL*, 129-142.
- Tregear, P., Johansen, G., Jørgensen, H., Sloboda, J., Tulve, H., & Wistreich, R. (2016). Conservatoires in society: Institutional challenges and possibilities for change. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 276-292. <https://doi.org/10.1177/1474022216647379>
- UNCTAD. (2020). *Informe sobre el comercio y el desarrollo 2020* (De la pandemia mundial, a la prosperidad para todos: Evitar otra década perdida., p. 40). Naciones Unidas. https://unctad.org/system/files/official-document/tdr2020overview_es.pdf
- UNCTAD. (2021). *Informe sobre la Economía Digital 2021* (p. 27). Naciones Unidas. https://unctad.org/system/files/official-document/der2021_overview_es_1.pdf
- UNESCO & Alcaldía Mayor de Bogotá. (2019). *Principales hallazgos del censo de música en vivo de Bogotá*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

- Velásquez, J. (2002). El encanto de las damas: Las mujeres y la práctica musical a finales de siglo XIX en Medellín, Colombia. En *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros* (pp. 193-218). Editorial Javeriana e Instituto Pensar.
- Vivas, M., Gallego, D., & González, B. (2007). *Educación de las emociones* (2.ª ed.). Producciones Editoriales.
- Walsh, C., Schiwiy, F., & Castro-Gómez, S. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- Weber, L. (2002). *Marketing en las Redes Sociales*. McGraw Hill Interamericana.
- Weller, J. (2008). Creating a life in music: Theory to praxis. En D. Bennett & M. Hannan, *Inside Outside Downside Up* (pp. 149-158). Black Swan Press.
https://www.researchgate.net/publication/259496056_Creating_a_life_in_music_Theory_to_praxis
- Weller, J. (2012). Music, musicians and careers. En *Life in the real world: How to make music graduates employable* (pp. 53-78). Common Ground.
- Wikström, P. (2014). *La industria musical en una era de distribución digital* [Blog]. OpenMind BBVA.
<https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-industria-musical-en-una-era-de-distribucion-digital/>
- Young, R., Valach, L., & Collin, A. (2002). A contextualist explanation of career. En *Career choice and development* (4.ª ed.). Duane Brown & Associates.
- Zaldivar, T. (2018). El poder de la economía naranja. *Revista Universitaria*, 155.
- Zapata, G., & Niño, S. (2018). Diversidad cultural como reto a la educación musical en Colombia: Problemas relacionales entre culturas musicales, formación e investigación de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(2), 227-236.
- Zapata, G. P., Goubert, B., & Maldonado, J. F. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Zapata Olivella, D. (2002). Manual de danzas de la Costa pacífica de Colombia. *Colegio Máximo de las Academias Colombianas*.

Zapata Olivella, D. (2003). Manual de danzas folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia. *Colegio Máximo de las Academias Colombianas*.

ANEXOS

Anexo A: Participantes del anillo focal

Participantes de la mesa de conversación de profesionales/egresados de la ESM			
Participante	Perfil	Edad	Universidad
LC	Guitarrista profesional de Chía, hoy guitarrista de los emblemáticos Aterciopelados, compositor y productor independiente, con gran actividad laboral en Bogotá, siendo conocedor de los escenarios más importantes para la exposición de la música que se gesta no solamente a nivel local, sino que también a nivel internacional	30	INDEPENDIENTE
SIV	Guitarrista, hoy líder de la agrupación colombiana Mad Tree, con la cual ha podido hacer parte del ecosistema de música emergente latinoamericana. Productor, docente y arreglista independiente de varios artistas colombianos	27	UPN
JE	Productor musical e Ingeniero electrónico de la Universidad de los Andes, colega guitarrista que hoy tiene actividad en la escena independiente de Bogotá, líder de la agrupación La Mano de Parisi.	28	ANDES
JC	Maestro en música, egresado de la Universidad el Bosque haciendo estudios como flautista y compositor. También ha sido docente de la educación superior en música. Actualmente es maestrando de la Maestría en Creación Musical, Nuevas tecnologías y artes tradicionales de la UNTREF. Ha recibido varios premios en composición otorgados por: el Ministerio de Cultura de Colombia, por el Consejo Argentino de la Música (CAMU), por el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) y el Instituto Nacional de Música (INAMU).	30	BOSQUE

BD	Bajista profesional egresado de la ASAB, hoy participante de múltiples proyectos y agrupaciones, entre ellas Alma Migrante, con quienes acaban de sacar en enero de este año su primer álbum “Estamos Vivos”.	26	ASAB
JD	Guitarrista de los Pangurbes y el Ciudeblo, líder de Siete Ríos, así como también docente e investigador. Amante del biche que circula al son de la marimba de chonta y el empuje de los cununos del pacífico, se ha acercado a la vivencia de los universos de sentido que circulan a la orilla del río y de la selva del Pacífico colombiano.	28	UPN
JP	Músico productor y compositor de la escena independiente de Bogotá, egresado de la Javeriana, guitarrista y líder Taller de Retazos, con quienes hace música latinoamericana alternativa hecha con amor para el mundo.	26	PUJ
MB	Compositor egresado de la Universidad Central con tesis Laureada en hibridación entre la música del Pacífico colombiano y el formato Big Band. Diplomado en música para cine de la Pontificia Universidad Javeriana y participación en el festival del CCMC en el 2018. Director musical de Fundación grupo CABS y Barragán Big Band, así mismo director y profesor de la banda show del colegio de la Universidad Libre.	24	CENTRAL
RM	Baterista de la Universidad Antonio Nariño.	21	UAN

Participantes de la mesa de conversación de docentes e investigadores de la ESM			
Participante	Perfil	Edad	Universidad
RD	Coordinador académico e investigador de la Licenciatura en Música de la Universidad Antonio Nariño. Ha indagado en asuntos de la Bioética para la formación musical, el arte sonoro en Colombia y la pregunta constante sobre esta nueva industria creativa.	36	UAN
LC	Docente del departamento de educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional y del Instituto Pedagógico Nacional, indagando el conocimiento de contenidos pedagógicos en la enseñanza de la música y	47	UPN

	<p>las artes, hoy candidata a doctora en educación de la UPN. Ha trabajado también en la Secretaría de Educación de Bogotá durante 12 años como profesora y directiva, también ha adelantado investigación sobre el conocimiento de contenidos profesionales en la formación inicial del profesorado.</p>		
JP	<p>Músico guitarrista gestor, compositor, productor y docente. En el escenario con Carrera Quinta, agrupación que dirige y con quienes han sido nominado a los Grammys, y que también es actualmente director de los programas de Maestría en Músicas Colombianas y el Programa de Formación Musical de la Universidad El Bosque.</p>	41	UNIVERSIDAD EL BOSQUE
LR	<p>Etnomusicóloga y doctora en Pedagogía, docente de la maestría en música de la Universidad Javeriana, como también en la Facultad de Educación de la Universidad Libre, donde también ha sido directora del centro de investigaciones educativas. Ha ahondado en la pregunta por la multidimensionalidad del músico profesional y las necesidades de traer elementos etno-musicológicos a la formación del profesorado.</p>	42	PUJ - UNIVERSIDAD LIBRE
CP	<p>Músico con énfasis en Investigación Pedagógica egresado del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor de la Carrera de Estudios Musicales de la Universidad Central y docente adscrito a la Secretaría de Educación del Distrito (SED)</p>	44	UNIVERSIDAD CENTRAL
DL	<p>Director académico y de investigación de la Escuela de Artes y Música de la Universidad Sergio Arboleda. Cuenta con una maestría en composición musical para medios audiovisuales y escénicos del Conservatori Liceu de Barcelona (España) y un MBA de PRIME Business School de la Universidad Sergio Arboleda en el que obtuvo el reconocimiento Cum Laude</p>	40	UNIVERSIDAD SERGIO ARBOLEDA
FC	<p>Músico, docente e investigador, adscrito a la Facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital y a la Universidad Javeriana. Ha sido editor académico de varios libros sobre historiografía, análisis y educación musical, su investigación se centra en la historiografía de la música occidental y la educación musical. También es intérprete de música antigua con clavecín y flauta</p>	40	ASAB

	traversa barroca. Actualmente es estudiante de Doctorado en la Universidad Nacional.		
CN	Docente del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana. Egresado del programa de estudios musicales de la misma institución. Egresado de la Maestría de Industrias Creativas de la Queensland University of Technology en Australia, y candidato a doctor en industrias creativas y educación de la misma universidad.	40	PUJ
PG	Saxofonista, compositor, arreglista y director de Big Band. Cursó estudios superiores de música en la Pontificia Universidad Javeriana y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Ha sido docente por más de doce años en las principales facultades de música del país y ha trabajado con importantes artistas en el ámbito de la música comercial y académica.	40	INDEPENDIENTE

Participantes de la mesa de conversación de estudiantes de la ESM			
Participante	Perfil	Edad	Universidad
SM	Docente de música en formación en la Pedagógica, tiene amplia experiencia en escenarios alternativos a la educación musical tales como los espacios bibliotecarios y los parques de la ciudad. Ha desarrollado una labor intensa desde el enfoque interdisciplinar, a partir de estrategias de aprendizaje mediadas por las artes, acercándose a las personas de diferentes grupos etéreos y, por supuesto, movilizándolo todo este frente cultural de la ciudad.	27	UPN
EV	Arpista profesional que se formó en la Universidad Distrital, también con una alta trayectoria profesional, ha estado en los escenarios más importantes del folclor en el país. Y está con un pie afuera de la educación superior.	26	ASAB
MG	Estudiante de composición de la Universidad Central, con experiencia como docente en academias, como profesora particular y como becaria del programa de monitorías de la universidad central. Ella está desarrollando su trabajo de grado relacionado con la formación en empleabilidad y competencias laborales del músico profesional para entornos interdisciplinarios.	22	U. Central

JE	Estudiante de música con énfasis en guitarra Jazz y Músicas Populares de la Javeriana. Tiene un fuerte interés en la música experimental, el arte sonoro, la composición y la improvisación.	22	PUJ
JC	Pertenece al consejo de Facultad de Artes desde el año 2020 como delegado estudiantil. Es guitarrista Bogotano, estudiante también de los énfasis de Jazz, músicas populares y composición desde el año 2017. JC, qué gusto tenerte en esta mesa virtual.	24	PUJ
NT	Estudiante del programa de música de la Universidad Antonio Nariño con énfasis en piano, en ese momento en noveno semestre.	21	UAN

Participantes de la mesa de conversación de los agentes, mediadores, gestores y promotores de las ICC			
Participante	Perfil	Edad	DESCRIPCIÓN
AG	Música profesional, docente, compositora, productora y artista de la ciudad de Bogotá. La hemos visto ser partícipe de grandes proyectos es eventos de alto renombre nacional e internacional.	36	INDEPENDIENTE
KP	Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, Especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad Colegio Mayor del Rosario, Máster en Gestión de Instituciones y Empresas Culturales de la Universidad de Barcelona y Magister en Responsabilidad Social y Sostenibilidad de la Universidad Externado de Colombia. Cuenta con más de 20 años de experiencia en el sector cultural, inicialmente como artista y desde hace más de 10 años liderando proyectos culturales y sociales en los sectores público y privado. Durante este tiempo su labor se ha centrado en temas sociales, educativos y de construcción de tejido comunitario en el Departamento Administrativo para la Prosperidad Social, el Ministerio de Cultura, Fundación Salvi, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Corporación Colombia Crea Talento -Cocrea-, entre otras.	41	BATUTA BOGOTÁ

JR	Músico, productor musical e ingeniero de sonido. A & R y actualmente CEO de Yaguero, compañía de marketing digital y posicionamiento de artistas. Ha trabajado con algunos de los proyectos musicales alternativos más importantes del país y de Bogotá	29	YAGUERO
JG	Abogado, CEO de ALRIGHT Abogados para la Música, que es la primera plataforma digital de servicios jurídicos para la industria musical. Cofundador de la Asociación de la Industria Musical de Colombia, y director ejecutivo de la Industria de Producción de Eventos y Espectáculos IPEE.	29	ALRIGHT
LP	Trabajadora social de la Universidad Nacional Gestora Cultural, involucrada en los escenarios móviles del distrito y quien ha participado en el apoyo de diferentes espacios comunitarios, conoce el trabajo con infancia, mujeres y colectivos artísticos. Se desenvuelve en el ámbito de la creación de espacios de formación artística autogestionados y en la logística y producción de eventos, conciertos, y promociones artísticas de diferentes géneros, prensa y el acompañamiento a artistas en la promoción	30	IDARTES
SS	CEO - Director de Booking Región Andina, Centroamérica y el Caribe de Black Agency Entertainment - Manager de diferentes proyectos independientes de la ciudad como los Petit Fellas.	31	BLACK AGENCY ENTERTAINMENT
Moderador	Maestrando/investigador	27	UNAL

Anexo B. Muestra de transcripciones de grupos focales.

Mesa de profesionales/egresados de la ESM en Bogotá

Min 00:16:18 - 00:16:54

Moderador

Bueno, sin más. Si les parece bien, podemos iniciar esta conversación que va a estar muy bonita. A mí me gustaría iniciar con este asunto de la condición de mercados y... bueno. Yo creo que algo que podríamos empezar a hablar nosotros sería ¿cuáles son esas debilidades y esas fortalezas que ustedes ven en el ejercicio profesional de los músicos en el escenario laboral?

Lanzo una flecha con fuego al aire, y ... ¿quién se anima a conversar con esta primera pregunta?

¡De una JE!

Min 00:16:54 - 00:20:13

JE

¡Bueno! Cuando diste la introducción a este conversatorio, empezaste describiendo cómo es la vida de los músicos. Yo creo que todos estábamos aquí como que no sabíamos si reír o llorar, de un montón de cosas que mencionas en las que básicamente con palabras bonitas, decías que estamos jodidos [Risas]. Porque eso es un poco la verdad de lo que es hacer música en el tercer mundo, especialmente. Entonces... cuando hablabas de la condición de mercados y que... veo además como la pregunta que está muy dirigida al papel de la ESM, lo que esto significa. Yo simplemente quiero comentar como una experiencia personal:

No sé quién de acá no es de Bogotá, o creció en otro lugar del país, yo soy de Ocaña, Norte de Santander. Las cosas son muy diferentes que en Bogotá. Recuerdo que cuando iba a salir del colegio, en ese momento tan importante y crítico que es escoger tu carrera, algunos de mis profesores ya sabían que yo tenía intereses en la música. Pero yo en lo personal no estaba pensando estudiar música en ese momento, porque tenía ese pensamiento ingenuo de que la música la podía seguir desarrollando por mi

cuenta, como venía haciéndolo todo ese tiempo, y que... podría estudiar otra cosa. Siempre me gustaron las matemáticas y escogí la ingeniería electrónica desde el principio.

Pero recuerdo a un profesor que se acercó con la preocupación. Él pensaba “¿será que él va a estudiar música?” ¡Estaba preocupado por mí! Decía “¿será que él va a estudiar...?” Él decía “¡Voy a perder una mente brillante!” [risas]. Porque yo era muy bueno en matemáticas y tuve la fortuna de ganarme una beca para estudiar Ing. Electrónica en la Universidad de los Andes. ¿no? ¡Ojo! Todo el mundo vio mi inteligencia matemática, pero nadie vio mi inteligencia musical. Si yo sólo hubiese tenido inteligencia musical, las posibilidades de ganar una beca habrían sido muy difíciles. Afortunadamente Los Andes también me dejó música, pero no fue precisamente por la inteligencia musical, sino por las matemáticas.

Recuerdo que se acercó y me dijo: “Oiga, usted ha pensado en estudiar música”. Y yo: “No. No, pues realmente voy a estudiar Ing. Electrónica”. Y el man sintió UN ALIVIO ... como “Ahh... qué bueno que usted vaya a estudiar Ing. Electrónica”. Ya de entrada un pelado de 17 años dice: “Pero ¿por qué esto es tan malo?” o sea, ¿a qué condena me estoy metiendo en la música?”. Es una anécdota que hoy, después de 10 años u 11 años después de ese momento, entiendo, un poco, su preocupación. Y a qué... o sea, cuál era su preocupación, de mis padres, de mi madre, que era muy sutil, ¿no?, pero también era como “Ush... pero... bueno, lo que usted quiera, pero... aténgase ¿no?”

Min 00:20:13 - 00:20:28

Moderador

Es que a nadie le ponen un revólver en la cabeza para que estudie música. Eso sí es cierto... no le pasa como “Usted tiene que ser abogado porque es que, si no, tales...”. ¿no? En música eso no sucede, uno solito se avienta desde el precipicio.

¿Sí BD, te volviste músico por presión?

Min 00:20:28 - 00:23:37

BD

Pues más que por presión, es por ejemplo de mi papá. Yo vengo de familia de músicos, entonces en mi caso la música era la opción más... la que yo estaba tomando en cuenta desde el principio. Básicamente yo crecí con la música y, digamos, esa experiencia que dice JE, como la preocupación por estudiar música. En mi caso era completamente todo lo contrario: por parte de mi papá y de mi familia yo

siempre vi como a la persona que se dedicaba a la música como alguien que podía tener cosas en su vida y la posibilidad de desarrollar o prosperar a nivel económico, conseguir su casa... cosas de ese tipo fueron las que yo vi en mi papá desde que era niño, y por eso en absoluto, la música no tenía ningún tinte negativo, ni ninguna cosa que yo pudiera tener desde pequeño.

Moderador

También MB, estabas reafirmando.

MB

Sí, completamente me pasó lo mismo que a BD, mi papá es músico. Y fue el mismo proceso. Aunque en el colegio me pasó un poco como lo de JE, también era muy aplicado en el colegio y la mayoría de personas eran: “¿música? ¿por qué música? Estudie otra cosa”. Sin embargo, siempre tuve desde pequeño como BD el ejemplo de mi papá, de que se pueden tener muchas cosas, muchos viajes... Es una profesión muy bonita. Y bueno aquí estamos dándole.

Moderador

Sí, es todo un asuntillo. ¡JE! Entonces... me venías comentando este asunto de cara que te metiste acá en Bogotá...

JE

Sí, pues es interesante ver los orígenes que cada uno tenemos. Bueno... las cosas son muy diferentes en Ocaña que en Bogotá, creo yo... El cambio social que yo tuve, de este mundo del que yo vengo en Ocaña, al que llegué a la Universidad de los Andes, becado, y empecé a conocer personas que vienen de familias músicos, que realmente estudiar música no parecía una condena y demás, pero... ¡Sí!, no puedo negar el hecho de que empecé a ver muchas personas que podían tomar ese riesgo -porque sigue siendo un riesgo-, gracias, también, a este mundo del que venimos, de alguna u otra forma, con muchas garantías en casa. Como... esas garantías de tener el apoyo de las familias, realmente, es un gran privilegio... un gran privilegio, y... y en Ocaña fue para mí un privilegio, pero que no todas las personas tenemos.

Quería mencionar eso y también entender un poco por qué hay tanto miedo alrededor de estudiar música. Que en el fondo viene de la descripción que ponía el moderador de nosotros como músicos, en

las que son unas condiciones muy precarias... a veces con trago porque también a veces somos solo una forma de entretenimiento, como que es muy raro, porque también somos artistas... O sea, ahí hay un montón de cosas que se conjugan.

Min 00:23:37 - 00:24:28

Moderador

Así es, JE. Bueno, yo no sé, voy a lanzar esta flechita para no ingresar directamente a esas debilidades y fortalezas del músico. Sino que... me gustaría preguntarles más bien como... ¿qué aspectos creen que debe cultivar el músico profesional para enfrentarse a todo este ámbito de mercados que hoy nos impregna como condición? Que no nos podemos escapar de él en la medida en que es un asunto de economía política que nos imprime poder, que nos lleva -digamos- a la necesidad de tener que devengar algún tipo de dinero.

Bien, tengo 3 manos levantadas, vamos aquí con JP, luego SIV, y luego JD.

Min 00:24:28 - 00:28:47

JP

Bueno, a ver si ya se me escucha, creo que sí... Bueno. Como continuando un poco y tal vez enlazando... A mí me pasó algo muy parecido, de hecho, aquí estoy ahorita en Pasto, en Nariño. Y pues las periferias de Colombia son una locura. Yo no sabía ese dato de que Bogotá concentra... -y yo me atrevería a decir que ni siquiera Bogotá: La Candelaria y Chapinero-, concentran toda la oferta cultural del país. ¡Eso es una locura! Y... evidentemente eso se nota, ¿no? Entonces cuando uno va a decir como "Bueno... voy a estudiar música", pues obvio: La gente cree que uno quiere volverse Shakira, quiere volverse JBalvin. Y creo que esa es una de las primeras cosas que uno a veces... o sea, yo creo que ahora mismo nosotros los que estamos acá lo tenemos de pronto más claro, pero... o sea, yo creo que yo hasta tenía rezagos de eso, porque hasta me lo creí por momentos cuando estaba estudiando la carrera o cuando estaba antes de estudiar la carrera. Y es un poco esto, ¿no? Una de las primeras cosas que se deberían cultivar es precisamente eso, cómo deconstruir esa idea de éxito. Esa idea de éxito que es súper dañina, que uno está así como detrás todo el tiempo de... no sé, de números o cosas que, como que cuando estaba echándole un ojo a las preguntas, anoté algunas cosas que me parecen prudentes decirlas. Y es que:

La mayoría de las cosas que creo que hay que cultivar en como músico profesional, no son necesariamente musicales, sino... extra-musicales. Que es muy loco, por ejemplo: Ser puntual (Porque... mi culpa. O sea, también he sido muy impuntual. Soy a veces muy impuntual con el ejercicio profesional), también está como el ser muy claro con las 'lucas', con el dinero... eso es algo que no tenemos muy claro. Como que todo es así de "todo bien..." de "No. es que este es mi pana, este es mi amigo, entonces me hace esta grabación de todo bien" Y uno no le dice al amigo y el amigo termina cobrando. O sea: Ser claro con las lucas es algo que aguanta cultivarlo desde temprano.

Otra cosa que es muy loca, que es súper definitivo para... para... pues sí, para el oficio, y es escoger muy bien los contactos que uno tiene, porque... sí, o sea, suena feo, porque suena súper utilitario. Como... súper... feo, práctico. Pero, pues... siendo sinceros, hay una cosa: Lo lindo es que los contactos que uno tiene, también es gente linda y es gente con la que uno quiere estar alrededor. Digamos las personas que están acá, no son muchos, pues... son personas con las que yo quiero parchar, también, entonces pues todo bien. Pero sí es verdad que hay una cosa, así como que... aguanta cultivar como las buenas personas que uno quiere en la vida.

Otra cosa, que se me hace muy loco, es saber inglés. Como que uno tiene que saber inglés. Pues es que el contenido que está en inglés es una locura y siento que eso es lo que hay que cultivar para tener "éxito". O sea, no pa' ser JBalvin, pa' estar tranqui... Y lo último que creo, es preparar bien el ego. Porque la cantidad de negativas que uno recibe, son fuertes. Entonces... como que uno tiene que hacer un tratamiento del ego, para uno tener la capacidad de resiliencia, también. Eso es algo también que me gustaría decir y dejar sobre la mesa.

Min 00:28:47 - 00:29:08

Moderador

Bellísimo eso, JP. porque es que el músico está expuesto todo el tiempo. Es una persona que está ahí puesta a los ojos de todo el mundo, si es necesario, porque pues mueve una gran parte del escenario cultural. Entonces creo que es fundamental esta acotación.

SIV ¿cómo ves esas cosas que deberíamos cultivar?

Min 00:29:08 - 00:32:07

SIV

Sí, de acuerdo con lo anteriormente mencionado, (emmm) hay varias cosas: Yo, principalmente, desde mi experiencia, yo siento que... hay una falta como de practicidad a veces en la academia, que a mí me parece que es un poco contraproducente. Yo vine a aprender muchas de las cosas que me han rescatado y literalmente fue prueba y error y con mentores, con gente que ahí medio uno le ha preguntado cómo es el truco, cómo es la vaina. Y... pues de repente sí, de pronto la academia como que debería dejar de estar tan atada como a unos programas tan anticuados (por así decirlo), de que el repertorio y el standard de jazz y la partitura de música tal y la cosa... En vez de pronto motivar al estudiante a la búsqueda de una mejora en aspectos por ejemplo técnicos y tecnológicos, que son muy deficientes en la comunidad musical de este país. O sea, están las ideas ¿no? Colombia piensa increíble, hay un talento increíble, pero la ejecución de las cosas es muy mediocre. De pronto las universidades - esto puede ser un tema social o económico, yo la verdad no lo comprendo aún a profundidad-... pero sí debería existir esa cultura como de la verraquera, de uno hacer sus vainas y hacerlas bien y aprendes a hacerlas, y tener literalmente el espacio para producirlas y arreglarlas.

Y el otro tema... (emm) también era como el tema de inculcarle al músico, desde la docencia, su valor. Acá en Colombia ese valor es paupérrimo y realmente los músicos salvan vidas... O sea, son terapeutas, son terapeutas emocionales. A mí me ha salvado la vida muchas veces Trent Reznos, me ha salvado la vida muchas veces Thom York... ¿me entienden? Ir a conciertos, escuchar los discos de esas personas y conectarse. ¡Saber que hay alguien está sintiendo lo que uno está sintiendo! O que está pensando lo que uno está pensando así sea en una relación unidireccional... Eso es algo que el músico también debe asumir, y se le debe ser inculcado desde la academia.

Min 00:32:07 - 00:33:19

Moderador

De acuerdo SIV. Es que eso me hace pensar un poco en lo que conversábamos ayer. Yo les decía a ellos (SIV, JD y SIV lo comprenderán algo más porque hemos estado más cerca). Yo he visto y he sido testigo de las formas que, de pronto, en esos espacios educativos canalizan ese tipo de frustraciones profesionales en la academia. Entonces, claro: Necesitamos una persona que asuma todo este escenario

así, de su confianza, de su autoestima, que entienda su valor dentro de este conglomerado social. ¿pero cómo le hace si es que cuando se desfasa del tiempo viene un man a darle con jean block al oído? O si se desfasa viene el otro man a pegarle con una baqueta en las piernas... Ese tipo de cosas suceden en la ESM. Entonces... yo no sé, creo que sí, Sebas. Todas estas cosas como que opacan esa necesidad de potenciar esa pasión, uno, que genera esa confianza en el estudiante.

Ahora vamos con JD, luego LC, seguimos con BD, vamos con RM y luego MB.

(...)

Min 02:23:06 - 02:27:19

SIV

Bueno, con respecto al tema digital. Alguna vez escuchaba una frase que decía que el negocio de la música no tiene nada que ver con música, realmente es otra vuelta. Y la decisión es muy personal de uno, como persona, como individuo, si va a entrar a ese mar de la post verdad a remar. Si va a remar a contracorriente o si va a remar con la corriente, y esas son visiones que no son juzgables, tampoco. Pero desde la experiencia personal si ha sido muy confrontante uno sentirse vulnerable a cierto tipo de contenido, como tirarse a hacer otro tipo de contenido para que se pueda tener mayor alcance. ¿por qué? Porque el algoritmo, porque la vuelta...

Moderador

La cultura digital de la misma gente...

SIV

La cultura digital, porque... x o y, no importa, por eso mismo yo me considero un minimalista digital desde hace un par de años y tengo como apariciones esporádicas con mi banda, que es mi empresa, que es Mad Tree. Delego eso a un equipo de gente que sabe del mercadeo y tal. Vigilo y como que ayudo a la generación de los contenidos, pero como que no me sumerjo en ese video. Y lo que he podido entender, desde lo poco que sé, volvimos al mismo tema de generación de comunidad. Al final lo que dice JV, es una vitrina o es simplemente como una herramienta que está allí, pero no se puede convertir en el fin del músico.

Es que es lo que te dicen por ahí los agentes de la industria “Es que, si tú no estás en redes, pues no eres nadie”, “Es que, si no tienes tantos oyentes, pues... no te van a pagar lo suficiente” ... Eso es completamente falso. Al final lo que importa es la comunidad que tú generaste y esa comunidad la puedes atender desde Instagram, puedes atender desde WhatsApp, la puedes atender desde *Telegram*, puedes atender desde un correo, haciendo mails o desde un *newsletter*. ¡Hay muchísimas herramientas! Entonces yo creo que un primer paso, que a mí me sirvió mucho como esclarecer, es que esto es un velo, esto no es mi realidad. O sea, yo tengo, no sé, X seguidores en Instagram, pero a mis conciertos van tantos. Y a esos tantos son los que los voy a atender y a los que les voy a dar la importancia... ¿sí? Ellos son los que al final, consumen la música de uno y le dan relevancia...

Moderador

De una manera orgánica, ¿No? Que no es así como artificial, generado porque es que hago como 10 vídeos al día en Tik-Tok y otros 10 en Instagram.

SIV

Y eso genera algo muy lindo, por ejemplo, para mi proyecto. Y es que la base ya es muy fuerte, la base orgánica ya es muy fuerte. Esas 15.000 personas al mes que están ahí, no bajan de ahí y ya no bajarán de ahí, porque los manes ya se enamoraron de la música, porque se enamoraron del proyecto, porque las canciones significan algo para las diferentes personas. Y ya. Yo no necesito que me influyan, ni necesito tener un alcance de no sé cuántos para poder sentirme una persona relevante o no en la vida desde cierta comunidad.

Min 02:27:19

Moderador

De acuerdo, SIV. Son apreciaciones que cada vez se hacen más importantes para la mesa. Sin duda alguna esta confrontación con la generación de contenidos que no tienen que ver con lo sonoro, eso es muy difícil para uno que se la pasa pensando en escalas. O que le enseñaron, más bien, solo de escalas pa’ arriba, pa’ abajo, pa’ un lado y pa’ el otro. Incluso los mismos ejercicios creativos se ven muchas veces relegados, por el estudio estrictamente técnico propiamente dicho.

LC cómo ves todas estas cosas, cómo consideras que el músico debería tener este escenario digital. Luego vamos con BD, JD... Quisiera pedir la opinión de JE que no levantó la mano y finalizamos con RM y volvemos con JP.

Min 02:28:16 - 02:35:46

LC

Bueno, yo estoy de acuerdo con todo lo que ha dicho SIV. O sea... y lo primero que dijo, "es una decisión" también uno saber en qué se va a meter. Ahí nadie le pone un revólver en la cabeza, nadie lo está obligando a nada. Eso es una decisión que es de uno y ya. ¿sí?

Moderador

Pero cómo saberlo. Perdóname ¿cómo saberlo? ¿cómo saber qué es lo que va a pasar, si lo que llevamos un poco comentando a lo largo de la mesa es que la educación tampoco te muestra cómo va a ser? Tú esperas que te muestre, pero te apropia de una manera maternalista y te pone en un escenario idílico de la música, que es bellissimo, pero jamás te traen ejercicios de esto que llaman la vida real. Ayer uno de los chicos me decía "Es que tú hablas de vida real y entonces me hace preguntarme si es que acaso esta no es la vida real. ¿hay una vida irreal? ¿hay un tipo de virtualidad real? Entonces... qué es esta vaina tan loca.

LC

Sí, en mi caso yo tuve -como todos- en la pandemia una crisis de... cómo, y yo creo que, desde ya desde antes, porque también mi miedo siempre ha sido ¿y qué pasa si mañana me quedo sin trabajo? O sea, si ya mañana no puedo tocar guitarra por X o Y razón. Y ahí fue que dije "No, pues... Yo soy bueno haciendo música. Puedo comenzar a hacer producción musical". Pero entonces también no soy buen vendedor de eso en una fiesta, porque... yo digamos, me encanta ir a las fiestas, pero yo soy más como amiguero, como que me quedo con mis tres amigos y luego es como "Agh, juemadre, verdad que yo tenía que hablar con este otro y con este" "Agh, ya no hablé ¿qué hago?". Y encontré las redes... también no soy ese tipo de guitarrista virtuoso como pa' andar subiendo contenido de mis solos todos los días o cada ocho días, porque no tengo cómo hacer todos esos solos tan increíbles.

Pero encontré la herramienta de atraer a la gente a venir a mi casa. Que la gente se dé cuenta que es un espacio bonito, que no hay tantas cosas pero que me siento orgulloso de cada cosita que uno va teniendo. Y hay gente a la que eso no le gusta, como que dicen “Agh, eso se está mostrando ahí en redes”. Pero yo digo “Entonces ¿es que yo cómo más hago?”. O sea, ¿voy tocando de puerta en puerta a cada músico a ver si quiere venir a grabar? Y hay gente que lo hace y es re buena pa’ hacerlo. En un sitio hace un lobby increíble y lo logra, y yo no soy tan bueno para ese tipo de cosas. Entonces yo he tratado de verlo como una herramienta, simplemente. ¿Sí? Como algo que muestra qué es lo que está haciendo LC que te pueda interesar y que te ayude con su música. No tanto como para... Bueno, me parece que, con esto del paro, me parece que yo tengo también amigos que son uribistas y son músicos y yo digo “¿cómo puede ser?”, pero pues los hay. Entonces... siento como una necesidad de mostrar como que “Venga, es que sí está grave la vaina”. “Voy a compartir eso duélale a quien le duela” -como dicen ellos-. Pero también lo hago es por eso, como un sentido más de que la gente vea lo que uno está haciendo o compartir lo que produce, porque la gente cómo no va y busca, la gente no es... no es tan fácil que la gente se interese en un proyecto nuevo, que es casi todo lo que yo produzco, pues... Entonces me toca compartirlo a mí, que más o menos hay gente que está pendiente de lo que uno hace y dice “Bueno, lo produjo LC, vamos a escucharlo”. O compartir música que un día me gustó... más que todo para eso lo uso yo.

Ya digamos la cuestión de *Spotify* yo estoy un poco alejado porque parece que eso es ya una nueva disquera, eso ya hay que hacer un lobby tremendo, hay que conocer a quienes hacen las playlist, porque, pues, bueno... Para nadie es un secreto que si uno tiene buenas reproducciones en *Spotify* eso representa un dinero, sea mucho o sea poco, ayuda. ¿Sí? En mi caso eso pagó 3 tiquetes con Durazno en la última gira que hicimos en México. Entonces... algo, o sea, algo ayudó ahí. Pero me parece por ejemplo tenaz que en ACINPRO eso todavía no tenga una regulación. Es como que en ACINPRO “listo, que por la reproducción no sé qué, ta tá”. Y te piden, en el cosito ese que tú llenas con la canción... el código IRSC... ISCR... bueno, no me acuerdo cómo se llama. Pero es el código como “de barras” de tu canción en digital... Pero... resulta que ellos no recaudan en digital. Entonces... es como ¿pa’ que me piden el código? No entiendo pa’ que me lo piden. Y pues ahí hay plata, que ahí hay plata que puede ser de uno y ¿cómo así que una empresa como ACINPRO todavía no recaude ese dinero en digital? Entonces ¿quién lo está recaudando? ¿quién se está quedando con esa plata?

Mesa de estudiantes de la ESM en Bogotá

Min 00:34:18 - 00:38:06

Moderador

Hay un entredicho en la educación, entonces... pareciera poner en entredicho esa forma de actuar de la institucionalidad. SM, ¿cómo ves este asunto siendo profe en formación? ... ¡En formación, no! bien podría darme clases a mí, es experta en todo este asunto de trabajo pedagógico con la música y me interesa conocer mucho esto, ¿cómo ves, como educadora, el rol de la educación?

SM

(Ummm) Bueno. Resueno bastante en lo que dicen los compañeros JC y JE, en varios sentidos. Estuve revisando lo que el moderador nos envió en cuanto al tema de esos espacios del sector cultural, y yo veo que plantean como buscar que en la industria cultural se creen espacios, que sea adecuados, que se fortalezca la formación de las personas que participan allí; y que a partir de allí se apoye financieramente a mucha gente, ¿no? que está dentro del sector cultural. ¿Qué veo allí? Es que sentimos desde -por ejemplo, yo estoy en la UPN- uno de los ejes de investigación que es la gestión cultural. Y en la gestión cultural nosotros podemos poner muchas de las ideas que muestra JE, que podemos escribirlas, interpelarles, podemos decir con varios profesores que han tenido como una larga experiencia en la gestión cultural y que han sido... llamémoslos exitosos en el sector cultural, porque han podido hacer que sus proyectos surjan. Como también lo que nosotros buscamos, que nuestros proyectos no queden solamente en el papel y redactados, sino que esto pueda surgir.

En ese sentido la formación en la ESM, no solamente estaría presente en la formación instrumental, sino que yo considero que nosotros como músicos debemos tener una formación integral. Esta no es únicamente tocar un montón de instrumentos, porque pues esto es algo que hace parte de nosotros como músicos, que podemos vernos en un escenario, en un foro como el que estamos ahorita, que podemos vernos también en una mesa de política pública, porque resulta que esta no la hacemos nosotros, no la hacemos los músicos. Y como gremio no estamos completamente unidos, ¿no? Entonces tenemos aquí una cantidad de ideas que nos resuenan, pero en qué mesa nos reúnen a nosotros para poder hablar sobre cómo vemos la política pública. Que es la que en algún punto llega a recoger una de

estas peticiones que también se piden. Por ejemplo, pongámoslo en el contexto del paro y el estallido social. ¿Dónde está la cultura? porque pues... Lo decimos abiertamente, las oportunidades para el sector cultural son bastantes limitadas, y, además, es el sector que está aún todavía muy cerrado por esta pandemia. Entonces, para empezar y un poco para responder la pregunta de Andrés, es esa, que la ESM debe ser integral.

Min 00:38:06 - 00:45:10

Moderador

Sí, de acuerdo, SM con tus observaciones, porque no sé si ustedes hayan tenido algún acercamiento con la pedagógica, pero bueno... Hay una movilización de todo este eje cultural del país que lo asume la UPN de una forma loable y digamos que el músico que se forma allí, de repente no ve la música como el *benchmark*, sino que más bien ve cómo puede potenciar esto... es que nosotros somos trabajadores de la cultura. Y eso es lo que, sobre todo, recalca el discurso que SM nos está proponiendo.

No sé, MG, ¿tienes percepciones similares? ¿qué debilidades y qué fortalezas puedes evidenciar en la ESM de cara a esta condición de mercados?

MG

Sí, pues... yo estoy de acuerdo con que la educación debe ser integral. Yo también creo -como decía JC- en la profesionalización del músico, de pronto la academia es algo que se ha ido construyendo más con el tiempo y siento que es algo como más maleable, como que tiene sus características y sus particularidades, creo que a todos nos ha pasado encontrarnos con estos músicos que de pronto no son buenos maestros, no son buenos pedagogos, aunque tengan una amplia experiencia. Y, por otro lado, en contraste, hay unos músicos que son unos pedagogos muy buenos, porque se han tomado la tarea de construir esa nueva pedagogía, para que sea una educación más vigente. Entonces... pues sí. Por un lado, eso, y pues yo siento que tengo más preguntas que respuestas, me llama mucho la atención lo que mencionaba el moderador al principio con que todos hemos tenido contacto con el entorno laboral desde muy jóvenes, desde muy pequeños dentro de la universidad, sea porque empezamos a buscar estas actividades, o simplemente porque las redes laborales en música y artes son muy todavía del boca a boca, del persona a persona. Entonces es como "recomiéndame a una persona que pueda hacer esto, que tengo una chisga o lo que sea" y entonces termina uno ahí como recolectando esa experiencia laboral informal, pero después cuando uno se va a graduar y va a construir un proyecto profesional, se estrella con un

montón de cosas que son novedosas, que uno como que no.... entiende. Y también con un espacio laboral que no ha sido construido por músicos. Y es eso, entonces: digamos que es ahí donde yo encuentro la desconexión, como que no hay músicos construyendo un entorno laboral más allá de un entorno muy específico, más allá de que yo pues... Creé unas redes laborales con mis colegas, con mis compañeros. Y pues... por otro lado, todavía estamos muy desconectados del entorno que ya existe.

Entonces... yo sí creo que, pues, la universidad tiene una... digamos que hay una responsabilidad ahí en fortalecer estas conexiones. No siento que esté del todo desconectado, pero sí que hasta ahora se están construyendo muchas cosas que para los músicos todavía son ajenas, pero que para el resto del mundo son normales [risas]. Como ciertas habilidades en las que no nos educan, porque estamos concentrados en otras cosas que son como unas habilidades más específicas

Moderador

Como tocar

MG

¡Exacto! Y pues es que también, por otro lado, está que la educación musical en los colegios es muy precaria. Entonces, ya pues como para graduarse con un nivel de intérprete profesional, requiere muchas horas dentro del pregrado para llegar a ese nivel. Entonces se juntan un montón de factores que causan que esa profesionalización como que no termine de... de funcionar. Como que la universidad también tiene que escoger qué va a priorizar y qué cosas va a cambiar y qué cosas va a dejar de lado.

Moderador

Discúlpame, MG, podrías reforzar un poco esta idea sobre estas -de pronto- debilidades que puedes evidenciar de manera puntual en ella. Qué cosas ves que la universidad debería meterse de frente.

MG

Pues ya hablando de la experiencia particular, yo soy compositora y he trabajado en entornos interdisciplinarios con cine, con, pues sí, especialmente con gente de audiovisuales. Y a pesar de que estamos en unas ramas muy parecidas, en las artes, pues hay unas deficiencias de comunicación muy grandes. Ese es uno de los mayores problemas que he evidenciado, y es extraño porque, pues... uno como que con el tiempo aprende a organizar a las personas, a expresar esas ideas musicales, digamos, es

diferente como que yo les cuente de qué trata mi obra desde el punto de vista estético, a que yo les venda un proyecto para un proyecto audiovisual.

Como que todo eso se va adquiriendo con la experiencia, pero sí son unas habilidades que se pueden ir fortaleciendo. A partir de ahí otras habilidades como de empleabilidad en las que sí forman a otros... sí, como en otros campos. (Emmmm) por ejemplo hay muchas discusiones acerca de lo de la investigación, la cuestión de escritura que nosotros los músicos como que no tenemos muchos espacios para escribir. O sea, al menos en la Central hay unas materias muy específicas donde tenemos que escribir e investigar (y se busca fortalecer eso), pero también está que se prioriza más la interpretación, el instrumento o el énfasis. ¡Y también como que los estudiantes no encuentran conexión con esas materias y entonces “Ay! nos toca ver historia de la música y escribir mil ensayos y eso para qué si yo quiero es tocar”

Moderador

¡Porque no hay contexto!

MG

Sí, entonces que yo sepa que cuando estoy tocando Bach, por ejemplo, los violinistas “No puedo hacer vibrato” y la idea es que no se quede así, en este tipo de cosas, pues que se pueda trascender en estas materias ¿no? En otras habilidades.

Min 00:45:10 - 00:51:11

Moderador

Lo entiendo perfectamente, MG. Muchas gracias.

EV, tú cómo ves esto ¿podríamos reafirmar como que estos aspectos que se han nombrado podrían considerarse como cosas que el músico profesional debería cultivar para enfrentarse a una vida profesional en la música?

EV

Bueno, (emm...) Yo creo que, complementando un poquito lo de MG respecto a la educación, por ejemplo, en los colegios, que es muy precaria, entonces lo hablo más como... ejemplo personal ¿sí? Yo que estuve en un colegio distrital y pues... yo tuve un profesor, y la única cosa que... uhmm, bueno, tuve

un año de una materia que se llamaba música o algo así y, pues... la única cosa que me enseñaban era poder tocar una flauta, entonces... una flauta dulce. Yo dije “Juemáchica, si yo quiero ser un músico profesional, si estas son mis bases, a lo que yo salga y me vaya a enfrentar como al ingreso a la universidad, pues... esto no... voy a tener un choque grandísimo”. Entonces yo tuve una formación muy empírica, y esto lo hablo con los instrumentos tradicionales, que, pues de los que conozco y manejo que es el arpa, el cuatro, las maracas, las bandolas... por ejemplo las gaitas y eso, que son instrumentos que muy poco... o sea, se conocen en algunos contextos, pero no son tan grandes. Y, pues, o sea, como que partituras que, de un inicio en el violín, que el Suzuki, que ahí vamos parte por parte y nos van enseñando cada cosa, pues en estos instrumentos no lo hay.

Entonces pues... juemáchica, yo tuve que entrar a una academia aprender del toque, de lo que me está mostrando mi maestro y repita. Entonces... yo aun así decía “Cuando vaya a entrar a la universidad ¿yo qué voy a hacer?”

Bueno, aprendí. Aprendí lo que es tocar. Cuando salí del colegio y entonces yo... juemáchica, tengo muchos vacíos en lo que es la teoría musical, yo no sabía qué era un pentagrama [Varios confirman esa experiencia], yo no sabía dónde iba el Sol, y... ¡Ya a los 15 años! Entonces yo “Juemáchi...” (Emmm... bueno, ya he repetido mucho el juemáchica). Entonces yo decía: “Cuántos niños tienen la oportunidad de entrar a un conservatorio y pues ya tener como todo ese proceso”, y también es que no hay muchas escuelas que a uno le enseñen tal cosa. Entonces cuando entré al preparatorio, pues claro mi primera clase de gramática, yo... “Juemadre... [Se toma la cabeza]” Yo decía “Dios mío, pero... y ahora qué voy a hacer”. O sea, yo era un muy buen intérprete, pero pues... teóricamente y contextualmente no era nada respecto a todos mis compañeros. Entonces ahí yo creo que ese es un problema muy grande: Lo que pasa antes de la universidad, para uno poder (emmm) tener estas cosas también muy claras.

Mesa de docentes de la ESM

Min 01:44:15 - 01:45:04

Moderador

Profe CP, de acuerdo. Pero... usted dice esto y me parece que es muy importante, porque yo también siento esa mirada al ombligo de la universidad consigo misma en un ejercicio solipsista un poco miope. ¿por qué? ¿por qué la universidad no está generando el espacio para que el músico profesional también pueda actuar en un parque distrital o pueda fortalecer los procesos de la OFB o del PNMC o del PNB? Es que nosotros somos los que vamos a caer allí, también. ¿por qué no están esos esfuerzos por parte de las instituciones en articularse con estos sectores en los que el músico evidentemente tiene acción? Cómo lo ve usted, profesor ¿por qué?

CP

A mí, personalmente, me parece que la academia está un poco... y los programas están centrados en el diseño de unos programas curriculares pensados en lo disciplinar. Muchas veces 5 años no son suficientes para el tipo de perfil o de intérprete que busca el programa. Tenemos el inconveniente de que ya no son 5 sino que 4 o 3, como dice el maestro CN. Y es cierto. Pero seguimos empeñados en lo disciplinar, en la técnica.

Y me parece que el perfil del músico debe, amerita unas competencias distintas, pero vuelvo al tema, esos perfiles no deben homogeneizar y estoy de acuerdo en que cada programa debe de tener sus fortalezas y no todos deben tener las mismas fortalezas ni las mismas debilidades, en la diversidad es precisamente que se construye una cadena de valor en la música. Pero me parece que estamos muy enfocados en lo disciplinar y ese poco contacto de esa realidad, nos desliga de esa demanda, por eso en el campo académico se llama o lo llamamos las demandas sociales o el estudio de las demandas sociales, cuando

se actualiza un plan de estudios o se presenta al registro calificado o a acreditación o a renovación, siempre hay que estar haciendo una renovación de las demandas sociales y el campo de estudio. y a veces no somos muy juiciosos con esos estudios y no le atinamos a la realidad. O de pronto lo hacemos en este momento y en 2 años las demandas sociales ya son diferentes y está desactualizado.

Entonces, ya para cerrar, una preocupación con la desarticulación con los programas nacionales, con las entidades regionales. Creo que la academia debe apuntar más a eso. Por ejemplo, hace unos días o semanas ha habido unas actividades del ministerio de cultura con relación al plan decenal de cultura, actualizarlo porque ya lleva más de 20 años y estamos en mora de actualizarlo y mi pregunta es ¿qué tanto estamos enterados de eso y qué tanto estamos participando como academia?

Min 01:47:34 - 01:48:06

Moderador

Muchísimas gracias. Este poco contacto con la realidad, también, digamos que ha reproducido este asunto de los músicos ahorita en la pandemia de manera muy fuerte. Pobrecitos todos nosotros, la verdad es que sí... la pasamos muy mal. Ha sido una temporada muy difícil y bueno...

Profesor JP, ¿cómo ves estas cosas?

Min 01:48:06 - 01:54:10

JP

Vea que, como pensando en recolectar como todo lo que se ha dicho, hay también un tema que es muy complejo en el sentido de nuestra "industria", conocerla y digo así [hace señas de comillas con los dedos] porque no se sabe si funciona o no funciona. Por ejemplo, cuando uno piensa en eventos como el BoMM, cuando uno ve quienes participan en la rueda de negocios, son todas banda de tipo independiente, pero

como de rock, como de cumbia psicodélica, electrónica y tal, pero como que quienes generan el dinero del país no están allí, es decir: los que en verdad están en la industria no tienen que ir a ese espacio. No están dependiendo de las convocatorias del IDARTES, de lo que sacó MinCultura, porque quizás en los lugares donde en verdad se está haciendo el dinero está en otro lado o porque tradicionalmente ha funcionado de cierta manera.

El vallenato o la música popular que es lo que en realidad mueve tiquetes, que genera comprar cosas y que genera una cantidad de cosas que permita decirle industria. Entonces... ahí hay un tema, es decir: muchas veces, de pronto, quienes están en esos circuitos no tuvieron que haber pasado por una universidad, quizás. Entonces... ahí hay como un tema para pensar, pero sí ha habido, de pronto uno puede identificar otros sectores en los que el músico se puede vincular. Así como decía DL, no todos los músicos van a ser gestores, no todos van a ser emprendedores, pero se empieza a ver emprendimiento y cosas... la verdad lo que es clave de las universidades, un poco lo que hablaba PG, es poder generar esas conexiones que quizás ocurren en otros programas profesionales. De pronto en otro programa genera encuentros con empresas porque saben que es allí donde se van a vincular. También lo que uno puede pensar de los medios audiovisuales, los videojuegos... sí, se necesita gente que haga diseño sonoro, que componga la banda sonora... el *opening* del video juego, lo que sea... es decir, hay que ponerlos en situación, encontrarlos. Que el estudiante diga "Okey, acá hay una opción". Que se entere que hay esas posibilidades.

Porque también hay un punto que es clave. Uno se preocupa por hacer lo de uno y que lo otro o por lo que quiere hacerlo todo y eso es imposible. De pronto FC decía un poco que cada profe tiene importante su materia, entonces... es como decir, los repertorios... es imposible. Y un estudiante le pasa... "Es que no me enseñaron tal cosa". Pero es que en 5 años es imposible. Y hay cosas que uno nunca aprenderá y que uno no debe pensar que en los 5 años de universidad me las tienen que enseñar. Es decir, no es tan

importante el qué me enseñaron (obviamente hay cosas importantes que hay que enseñar), pero lo importante debe ir muy de la mano con lo que FC decía al comienzo y es el cómo. Porque depende que...a partir de eso que aprendí... es que si uno tuviese una bola mágica y mirar “este pelado va a salir a tocar en tal cosa entonces claro, que haga esto” Uno no sabe cada quién en qué se va a conectar, pero entonces uno dice “bueno, que se pueda desenvolver, sensibilizar, flexibilizar, adaptar a las situaciones”. Y es ahí donde uno dice que sí hay un currículo rígido, la persona empieza a formar de una manera rígida que cuando sale, sale frustrado, odiando lo que estudio.... Y hay un problema allí que está con los músicos y es que es el tema de la vocación, que de pronto otra persona no la tiene. Alguien estudió contaduría y no se siente contador, si le tocó trabajar de otra cosa lo hace y ya. En cambio, uno renunciar a eso, es muy difícil.

Y eso lo puede llevar a uno a cometer errores, a veces. El que tiene una banda y se quiebra porque quiere grabar un disco. El que quiera firmar un tema de derechos de autor y se clava solo por tener un tema de chance... el que invirtió para llevar la banda a tocar a otro país y no sacó nada de allí, sino que sólo era por llevar la banda. Pero son entendibles esos errores. Otros profesionales de otras cosas, como no tienen esas vocaciones, no tienen esos líos. Entonces... yo también digo que es un elemento que está allí y que entra y juega. Que también lo hace difícil y que también, digamos, no puedes llegar a la universidad a resolverlo todo. Para no resolverlo todo hay que conectarse con un sector. Identificar a los actores que están allí, esos agentes que llaman en la cadena de valor, para empezar a vincularse... Ellos pueden llegar a abrir visiones de los estudiantes y de los profesores.

Porque PG decía, el profe está ahí en su puesto y dice “bueno, yo ya estoy bien”. Pero la responsabilidad de pensar “¿este pelado me va a bajar el puesto? ¡No! Porque yo tengo maestría, 15 años de experiencia... este chino no me va a sacar ni a bate, este chino tiene que ubicarse en otro lado”. Y ahí es donde dice

“No. Tengo que abrir el espacio para que el pelado pueda darse cuenta dónde va a estar y conectarlo con el que va a poder trabajar”. Ahí es cuando uno dice que hay propuestas fuera de lo curricular que también pueden ser espacios... que la universidad también se abra hacia esos lugares.

Min 01:54:10 - 01:56:10

Moderador

Muchas gracias JP. De acuerdo. Ayer LC tocaba un asunto muy importante y es que decía “A uno le sueltan un presupuesto de 10 millones porque nos los ganamos en una convocatoria y no... metamos al disco, masterizamos en Los Ángeles, que no sé qué...”. Y en un momento esos 10 millones terminaron siendo menos de 6, porque la cosa es así en la música... los costos no son fijos, los productos... bueno, en fin. Lo que me parece impresionante de lo que decía LC, sobre todo porque es un guitarrista con muchísimo nivel en muchos escenarios, y que me lo diga como profesional, nuevamente me hace pensar en las necesidades de reforzar ciertas cosas a nivel curricular y no curricular -como dice JP-, esas posibilidades de reconocer los análisis de riesgos financieros de cara al ejercicio profesional. En una encuesta que se ha realizado actualmente con los programas de música en Bogotá, el 85% de los estudiantes afirma que no tiene ni idea de cómo desarrollarse en términos financieros en su carrera y eso es un asunto, de verdad, coyuntural, porque nos hace estar en el escenario que dice PG, un montón de gente comiendo miércoles, pero otra parte de la gente en su puesto de planta relajado ¿no?

JP

Sí, porque... si nos tumbamos a nosotros mismos... “No sé cobrar un concierto”, “no sé los netos”, “no sé de cuentas de cobro”, “quedé debiendo para pagarle a mis músicos...” entonces uno dice que son detalles que no son de complejidades, pero es decir ubicarse en ciertas situaciones que, de pronto, el profe que está dando la clase de armonía, no se preocupa por eso...

Min 01:56:10 - 01:58:35

Moderador

Muchas gracias, JP. LR, vamos con vos. Yo quiero preguntarles, queridos profesores, son las 8:55PM, el encuentro iba hasta las 9:00PM. Es un tema muy álgido y ustedes tienen unas observaciones muy agudas sobre este asunto. Entonces no sé si de pronto pudiésemos extendernos hasta las 09:30 PM para poder tocar así sea someramente el escenario digital de la música y cómo le toca esto a la ESM. (Emmm) Si les parece bien y si están de acuerdo. Si alguien tiene algún asunto pendiente, por supuesto es entendible, pero me parece importante dar algunas luces sobre esto de lo digital y ver cómo ustedes están percibiendo esto. ¿hay algún problema? ¿no? Muchísimas gracias.

DL, muchas gracias, entiendo perfectamente. Gracias por compartir con todos nosotros, apreciaciones supremamente importantes. Esto quedará en los canales de *streaming* para que lo puedan ver con posterioridad.

DL

Gracias, moderador. Agradezco este espacio y espero que podamos construir muchos más. Espero que podamos hacer algo el próximo semestre.

Moderador

Gracias, profesor DL. Profe LR. Sigamos.

Min 01:58:35 - 02:07:04

LR

Este... Híjole, es un montón de información. Y toda totalmente acertada. Voy a... es tanta, que voy a ver si logro comunicar lo que quisiera decir. (Emmm) Bueno, tu pregunta esta es cómo interpretar el ejercicio profesional. ¿Cuál es? ¿cómo puede la ESM potenciar las capacidades de movilización socioeconómica de los músicos en formación? Yo vuelvo al punto, al inicio estoy de acuerdo con CP, y creo que todos de alguna forma lo hemos mencionado: Y es que la ESM debe propender por... a ver si me explico bien, la ESM debe propender por crear y recrear esos espacios laborales, el mundo laboral, el mercado laboral. ¿a qué voy? no puede ser al revés... no puede ser que el estudiante o el futuro músico profesional se tope con esa realidad de su profesión. ¿Sí? Si no al contrario, es la ESM, sea la universidad, vuelvo y repito, o sea otro tipo de educación o de modalidad de la ESM, quien permita constituir, ayudar a constituir en esta sociedad, justamente ese campo musical profesional, en el cual el músico profesional va a ejercer. ¿Sí?

Y entonces se comienza a crear y recrear y a generar ese mercado laboral y eso que llamo el campo laboral. El campo entendido, como tú y yo lo hemos hablado, moderador, esa interconexión de intersubjetividades o esas múltiples identidades que podría tener el músico profesional. Ya lo decía DL, PG y creo que todos, (emm) la diversidad de acciones y actividades que hace el músico. También DL decía hace un momento “no soy músico profesional porque hago gestión, hago educación, hago esto...” y yo decía: “No, es que... estamos... ¡Vaya!, estas actividades hacen parte del músico profesional.” Entender la profesión, es decir, entender la profesión de la música implica entender todos los espacios, todas las actividades laborales que puede generar la actividad musical. Y eso significa no solamente ser intérprete, ser músico práctico en el sentido de ser ejecutante o intérprete de un instrumento o director, sino también el ingeniero, el emprendedor, el gestor cultural, el que se dedica a la abogacía; porque tanto de lo que decían los músicos ayer era “No, me tumban en un contrato...”, “Me tumba el manager...”, “No entiendo cómo firmar un contrato...”, “No entiendo de qué va derecho de autor”. Entender también la norma y la ley que puede proteger la actividad musical.

Entonces yo creo que también la responsabilidad de la ESM es contribuir a crear esos espacios laborales, y de esa manera... ¡Perdón! Contribuir a generar ese campo musical y de esa manera, entonces, generar ese campo o ese mercado laboral. Y ahí sí generar esas posibilidades de las que hablaba PG que no solamente son para el músico, ¿no?, o sea, la necesidad de los chicos de salir a las calles es en todas las profesiones ¿no? Entonces hay una crisis de mercado, una crisis laboral, una crisis económica, una crisis de oportunidades en el mercado laboral. Entonces yo creo que la responsabilidad de la ESM es esa y eso va ligado y de la mano, con lo que decía CP, también, de cuánto nos acercamos nosotros a la política pública y a los planes de estos órganos, ministerios... nosotros nos involucramos con 3 ministerios, hasta donde yo podría entender. MinCultura, MinEducación y MinTrabajo. ¿Cómo nos podemos articular?

Moderador

Y ahora Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación.

LR

Exacto. Que es lo que hace que el campo se vuelva también transdisciplinar e interdisciplinar. Ahora la cuestión es, y si entendí bien lo que mencionaba CP es qué tanto nos podemos involucrar con estos planes de estos ministerios. Es también el llamado al diálogo que entabla la academia con esos ministerios. En ese sentido, yo hago aquí una

pequeña crítica. También un poco desde la experiencia efímera de participación en formulación de política o de intento de esto -Digo efímera porque, alguna vez, creo que todos aquí fuimos llamados en algún momento-, pero, (emmm) es como el mundo al revés ¿no? En Colombia pasa como un mundo al revés. Es la academia la que debe ayudar a generar políticas públicas. Ahí sí, entonces, la universidad debe contribuir en generar política pública.

Moderador

Claro y es que para eso está la investigación. Para generar ese conocimiento.

LR

Exacto. Es el primer llamado, el primer convocado a generar política pública. Y lo que sucede en Colombia, por lo general es al revés. Nosotros debemos ejecutar una política pública que no necesariamente ha sido construida en diálogo precisamente con lo académico. Con lo académico, de acuerdo con todos, es esa academia que ha sido cercana a esas necesidades sociales, a estas demandas sociales. En este caso, la música debe responder y solventar. Y aquí quiero -que me preocupó porque salió en dos ocasiones, creo que RD y PG lo mencionaron-, la formación humanística del músico. Y entonces yo digo: “Pero y entonces... ¿qué pasó?” ¿no? Cuando se supone que el músico, per se, forma, educa, es responsable de la experiencia estética de una sociedad. Y eso es inherente a la formación. Entonces... perdónenme si soy muy dramática, pero hemos deshumanizado la música. Hemos deshumanizado las artes y es preocupante... Entonces esa discusión nos puede llevar a otra mesa.

O sea, la deshumanización de las artes... ¿hasta dónde hemos llegado? Que si nosotros los músicos, la música y las artes somos responsables, ¿no? la literatura, el arte dramático, la música, las artes plásticas, lo visual, etc... Somos convocados y somos los responsables en una sociedad de formar a la ciudadanía en la experiencia estética. Y eso parece ser también lo que nos hace falta. ¿Cómo estamos concibiendo la música? y entonces... ¿cómo estamos concibiendo al músico? El músico es, creo yo, junto con los artistas, con quienes configuramos esta dimensión del ser humano, somos responsables de la formación de la ciudadanía, de su experiencia sensible. Entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de este músico?

Min 02:07:04

Moderador

Es inalcanzable, este asunto de lo que se puede hacer con la educación superior ¿no? Muchas gracias profesora LR.

LR

Pérame, quiero cerrar con una cosa súper básica. Y que va también lo que mencionaba uno de los músicos del día de ayer, y es que no toda música se puede consumir, hacer parte de la industria, ¿sí? Hacer parte de esta economía naranja, ¿sí? De esa economía que busca ese consumo masivo. También hay que mirar esas perspectivas en la formación de los músicos y, de aquí entonces, es el para qué estamos formando. Y yo sigo pensando lo mismo, la universidad es más bien ¿los conocimientos que brindamos para qué son? Alguien mencionaba el Bach y aquí la pregunta sigue siendo ¿para qué?, no es el hecho de estudiarlo por estudiarlo, es por qué me es útil ahora.

Y yo creo que ahora sí la pregunta va directamente al currículo e iría directamente al profesor. ¿Para qué estoy ofreciéndole estos conocimientos al estudiante? ¿con qué finalidad le estoy brindando esto al estudiante? Porque no es “Este es el conocimiento per se”. Sino ¿qué puedes hacer con ello? Y que él tome la decisión de lo que pueda hacer con eso. ¡Y eso no es fácil! Hacer eso significa que el docente- y creo que DL lo mencionaba-, transforme sus propios modelos de enseñanza y formación.

Min 02:09:08

Moderador

Sí. De acuerdo. Esta educación que ofrecemos definitivamente hace un llamado para mostrar esos posibles escenarios de acción. Profe LC, para poder ir hacia PG y luego con el profe RD. Para que así podamos y si quieres tú también iniciar esta línea sobre lo digital de una vez, para que puedas un poco tejer lo que hemos conversado con esto de ¿cómo el músico ha acogido este escenario digital en ese

accionar profesional? y también un asunto que me gustaría mucho preguntarle a la profesora LC es qué onda con el profesor universitario. Se ha recalado nuevamente en la mesa la necesidad de formación del docente universitario, como si no se hubiese formado ya y necesitara una reformatión.

Min 02:10:09

LC

Bueno. Voy a tomar entonces esa pregunta. Desde el punto de vista de las indagaciones sobre el conocimiento del profesor, hemos encontrado que, efectivamente, el conocimiento propio del profesor no es un conocimiento epistemológicamente conmensurable al conocimiento disciplinar. O sea, la episteme de un profesor no es la misma episteme del músico. Que en un momento puedan converger ambas en un mismo sujeto es muy posible, pero... de una forma pienso yo cuando soy músico y estoy en mi interpretación y en mis montajes y mi colectivo, y de otra forma pienso cuando estoy enseñando. Por una cosa sencilla y es que estoy mediado por la intencionalidad de enseñanza y estoy interactuando con sujetos y estoy configurando subjetividades. De todas maneras, el músico también tiene que conservar un norte en su papel de trabajo de la cultura y de configurador de sociedad a través de la música que está interpretando

Quería hacer un aporte pequeñito y es lo que hay en este momento en el país... Se está abriendo una paleta muy interesante de formaciones pos graduales, que era un escenario que no teníamos hace 10 años, entonces es un aporte que ha hecho la ESM a este campo tan diverso del músico y la música profesional, porque las universidades han encontrado diferentes nichos para que se profundicen. entonces en este momento el pregrado tiene más bien el papel de abrir panoramas y brindar posibilidades para que en los posgrados se consoliden más esas alternativas. Es importante, de todas maneras, considerar qué entendemos por -quería poner un puntito nada más' profesional ¿no?

Hay una consideración de que el profesional es quien subsiste de la música y esa es una opción un poco basada en la economía de mercado y, entonces, yo puedo considerar que la persona que sobrevive de interpretar música en las calles es un músico profesional. Otra cosa es si nos vamos a una concepción más epistémica de la profesionalidad. Entonces es una persona que ha tenido una configuración, que ha estado en una universidad, que quiere decir universo, que ha estado en contacto con distintas disciplinas y que tienen un panorama que ha transitado por más regiones de conocimiento y no tiene nada que ver, en este caso, con el nivel. Que termina siendo más bien un lastre del modelo conservatorio. Pero hay que pensar en la necesidad de hacer la distinción entre el oficio y la profesión en cuanto profesión, porque eso mismo tiene una incidencia muy real en el nivel de ingreso que tienen los músicos. Era sencillamente eso lo que quería decir.

Min 02:13:32

Moderador

Bellísimo, profe. Bellísimo esto de la profesión. Hanna Arendt esto lo habla muy fuerte el asunto del trabajo, la labor, el oficio y la profesión. Ella dice que el trabajo es algo que es antinatural a sus deseos, pero evidentemente el oficio o, más bien la labora, el animal laborans, hace las cosas con sus manos, lo teje, es un artesano de su propia vida y.... bueno. Sí, me parece muy bonito como poder diferenciar lo profesional, el artesano que parte de la vida para hacer arte y, también recalcando esto que decía PG, es un tema como espiritual en esa conexión intrínseca con el objeto sonoro. Muchas gracias, profesora LC.

Este tema de la educación que está mediada con tantas subjetividades definitivamente es un ejercicio demasiado exhaustivo. Es difícil para el profesor también engranar ese macro de singularidades que están en un aula, pero es también un poco el llamado a también trabajar más con los propios estudiantes que con los currículos.

PG, cómo va esto de la digitalidad ahora para que te metas allá de cabeza y podamos abrir ese espacio. ¿cómo ves las implicaciones que ha traído este desarrollo tecnológico y digital para el escenario del músico?

Min 02:15:05

PG

(Emmm) Bueno. Respecto a la parte digital. Bueno, antes de entrar en ese tema... quisiera redondear un poquito lo que comenzó diciendo la profesora LD y luego la maestra LC, frente a esa cuestión tan importante del músico antes de la economización de la profesión, que a pesar de que es muy importante y que sabemos que es el pilar para sostenernos en este medio en este juego social -le llamo yo-, es la holística. Y es la solución, digamos, desde la academia es tan sencillo como incluir dentro del pensum oficial y las materias aparte de solfeo, entrenamiento auditivo, armonía, contrapunto, ensambles de x o y estilo, ver holística. Donde... y física cuántica de cómo la vibración y cómo el sonido atraviesa... sale de la vibración de uno en conexión de la conexión con el instrumento, atraviesa al resto de las personas y de acuerdo a como tú estés internamente vibrando, esa música va a tener un sentido social.

Y eso se hace con un profesor que sepa el concepto de holística y analicen a grandes gurús, a grandes maestros que están conectados con esta película como Trilok Gurtu o Zakir Hussain, pero no desde la perspectiva matemática de la música, sino un análisis interior de esos músicos que han trascendido. Fíjate que es tan sencillo como eso: ¡El cuerpo! Una experiencia que tuve en estas vacaciones forzosas [Risas] - resulta que me retiré de la docencia justo antes de la pandemia. (El último cargo que tuve como director de ensambles fue con la Sergio Arboleda y ahí es donde les voy a contar sobre la digitalidad cómo la estamos manejando} Pero... ¿qué pasó? Me retiré de la institución porque llevaba muchos años en el

cuento docente y eso es una problemática. Llegué a un punto donde recibía mi sueldo mensual, llegué al máximo porcentaje de remuneración en una universidad y... ¿ahí qué seguía? Puyar para que... “me suben el sueldo, por favor”, que la hora a tanto, que por coordinar tanto... “no espere 2 añitos más, 3 añitos más...”. Yo dije “No, no quiero ser más profesor. Yo quiero volver a la tarima”. ¡Me retiré! Por una decisión personal. ¿Qué pasó? Hice mi proyecto, la Big Band Plutarkamon, estaba haciendo eventos corporativos, estaba grabando disco, llegó la pandemia... ¡Se cayó! No ha pasado nada.

Reflexión de vida: Uno sufrió, miré al cielo todas las noches, me replanteé, volví al instrumento. Y volví al instrumento desde una perspectiva meditativa. Y me di cuenta el gran problema de cómo me enseñaron el instrumento, que haga escalas, que el metrónomo en la oreja... y resulta que la música era otro cuento. Primero me tocó estirar cada músculo, me tocó estudiar canto, me tocó una infinidad de cuestiones, meditar... y volví al instrumento y empecé a descubrir los músculos de la mandíbula y me di cuenta que son doscientos y pico y empecé a controlarlos, pero no con la presión. Y resulta que, por fin, por fin descubrí qué es tocar un instrumento, estoy feliz. Me tocó ser autodidacta frente a la holística y frente a la anatomía de mi cuerpo. Y yo digo “¡Así es que se tiene que enseñar un instrumento!” Yo lo que hice fue solucionar todos los vicios que un profesor me dejó y que yo no pude haber solucionado, porque fui muy estudioso del instrumento. Yo cambié de boquillas, de saxofones y tocaba y estudiaba hasta las 12 de la noche y me dolía la espalda... un profesor me dijo “tiene que estudiar 8 horas diarias” y yo “dele... ya casi, me faltan 3, ya casi”. Ahorita estoy estudiando 3 horas y la paso... ¡Ufff! se volvió un placer. Se volvió un placer. Me levanto todos los días a coger el instrumento [Hace sonidos con la voz] y a vibrar... hablar pausado. Es que esta es mi voz, como yo les hablo no es lo que soy. ¡Es descubrir mi propia voz! Pero eso es blanquear la mente, pero tenemos muchos problemas sociales... que no he pagado el recibo, que tatatá, el estudiante: que el profe es bravo, que no dice, que tatatá y tatatá. La ESM lo que debe ser es un campo de paz y que el estudiante pague por llegar a entrar a un recinto casi que un monasterio -no estoy

diciendo que no haya ruido-, que se genere ese ambiente para que el estudiante se olvide del mundo, pueda llegar a conectarse con su esencia, poder vibrar y que la música fluya. Que sea uno el transmisor de ese algo magnífico que pasa en todo el universo.

Mesa de agentes, mediadores, promotores y gestores de las ICC en Bogotá

Min 00:31:41 –

Moderador

(Emmmm) Bien. A mí me gustaría iniciar con ustedes, me parece fundamental hablar sobre esta condición de mercados. Sé que tenemos alto conocimiento en esto, trayectoria... y me gustaría preguntarles a ustedes ¿cuáles son esos aspectos que ustedes consideran que el músico profesional debe cultivar de cara a este escenario? Es como... complicado, porque el músico se ha movido constantemente en este escenario informal, entonces pues... no sé ustedes cómo vean esas necesidades que deba tener el músico para poderse enfrentar, o mejor, qué cosas debería sembrar y cultivar a lo largo de su vida en un ejercicio profesional. ¿Quién se lanza?

Min 00:32:36 - 00:35:11

JR

Yo. Yo me lanzo para que no me roben la idea [risas].

Moderador

[Risas] De una.

JR

Yo creo que después de pasar en muchas partes de la cadena de la música y del arte desde que trabajaba en tarima hasta hoy que tenemos nuestra propia agencia y que trabajamos para músicos desarrollando talentos y también pues generando un ingreso. Antes yo estaba en la parte donde recibía un ingreso de lo que el artista generaba y ahora estoy con mi compañía en el lado en el que hacemos los negocios y lo damos para que el artista reciba algún dinero. Y creo que, pasando un poco toda esa cadena desde allí, desde ese momento hasta hoy, creo que lo más importante es que -esto va a sonar un poco neoliberal, tristemente- el músico sea un emprendedor. Porque... generalmente -y no lo digo de una manera odiosa-, como con la comodidad en la que se ponga alguien, sino que como lo que decía AG hace un momento: Generalmente no se sabe dónde ir. ¿No? Entonces... Un artista tiene su obra o interpreta o da clases o está en cierto espacio de la creación artística y musical, pero no sabe para dónde ir. Entonces yo creo que la capacitación que tiene, en estos momentos, debe enfocarse para las ICC, sobre todo en estos países donde la audiencia es todavía más difícil que la audiencia pague por algún tipo de producto artístico.

El músico debe volverse un emprendedor para lograr generar un capital para que no haga que sus esfuerzos lo dejen al final de la cadena de remuneración, porque generalmente es el último que se paga, el que menos se paga. Y digamos que nosotros que estamos acá, en otros lugares, sin incluir AG que es música y hace música, pues todos trabajamos para un artista. Y todos cobramos y nos pagan... pero el último que está en esa cadena es el artista. Entonces es allí donde creo que debe haber un foco importante.

Min 00:35:11 -

Moderador

Gracias, JR. Sí, es fundamental. No sé si quisieras, ahorita para que rumees un poco esta última idea que nos plantea para que podamos ahora ahondar en ella. JG y ahorita vamos con alguna de las chicas que se quiera lanzar de primeras.

Min 00:35:26

JG

Gracias. Pues... yo creo que lo primero es ubicarnos en esto del mercado y ver para dónde vamos. Hablando de cifras, la música grabada está moviendo 20.200 millones de dólares en el mundo. Estamos hablando de la industria fonográfica, ni siquiera de todos los individuos de la industria musical. Hay un estudio de Hollman Sacks del 2018, que decía que para el 2028 se iban a mover más o menos 81 billones de dólares en la industria musical. Para la industria grabada también. O sea, la expectativa es bastante favorable.

Pero hay otra cifra que es desesperanzadora y es que sólo el 10% de los actores se queda con el 90% de los ingresos ¿sí? Hay una asimetría vulgar, me atrevería a decir que es vulgar... y si ubicamos no sólo la industria musical, que hay muchos actores, somos aproximadamente 35 actores, y nos ubicamos específicamente los músicos, es el 1% el que se queda con el 90% de los ingresos. Entonces... lo fundamental ahí, desde mi punto de vista, es mirar la educación cómo puede hacer para que esa brecha se disminuya, para que esa asimetría no exista en esa proporción tan monumental.

Y ahí estoy de acuerdo con lo que dice JR. Porque eso es algo de lo más importante: El músico como emprendedor se necesita para entrar en una economía de mercado, sin necesidad de que eso vaya en contra del acto mismo ¿sí? porque es que... nos hemos acostumbrado a verlos como si fueran contrarios, como que el arte es arte y el mercado es el mercado y nunca pueden estar juntos. Eso realmente no sé ni siquiera quién lo metió en la cabeza, porque... de hecho eso no es así. De hecho, con el arte...

Moderador

Históricamente hay como un idealismo impregnado en ese discurso.

JG

Sí y, ahora sí, históricamente el arte se ha vendido y ha sido una forma para generar relaciones comerciales. Entonces... eso definitivamente debe cambiar. Y el segundo tema que me parece importante, son los temas de formalización. (Emmm) Porque en la medida en que se formaliza, es en la medida en que se profesionaliza y en la medida en que se profesionaliza, se pueden crear más ingresos. Pues ya la profesionalización implica un proceso más grande, podríamos partir en muchos mini-aspectos, pero para mí es eso fundamentalmente: El emprendimiento y la formalización, traducido a la profesionalización del músico.

Min 00:38:06 - 00:38:22

Moderador

Tremendo, JG. Sí, ahorita vamos a poder ahondar un poco más en este aparte, cuando nos dediquemos a hablar sobre el músico y el ejercicio profesional. Bien, no sé quién levantó la mano primero, pero vamos con KP y luego LP, ¿está bien?

Min 00:38:22 - 00:41:30

KP

Listo. Bueno, yo me voy a ir desde otras perspectivas, no solamente desde la perspectiva digamos que académica, sino la perspectiva también como... de la calle [risas]. Para mí es muy importante que se desarrollen también un tipo de habilidades y de, no sé si llamarlo competencias, pero... por ejemplo: un

punto clave para mí es la flexibilidad. O sea, una persona que quiera sobrevivir al mercado, debe estar leyendo el contexto, tiene que estar reaccionando, tiene que estar reinventándose -con la palabra de moda-, tiene que estar adaptándose o asumiendo que no... que va a decir no adaptarse y esa es su forma de operar. Pero es encontrar su lugar en este ecosistema y potenciarlo.

Un poco de acuerdo con lo que decía JR, cuando hemos pasado por diferentes eslabones de la cadena productiva en el sector musical, pues... empezamos también a reflexionar con otra perspectiva. Voy a poner como ejemplo mi historia de vida: Si a mí me hubieran visto, a esta KP, de hace 25 años, yo hubiera dicho “no, es que en mi vida nunca voy a ser oficinista”. O sea, para mí era como el castigo, lo peor. [risas]. Y resulta que a medida que vas avanzando te encuentras con otras pasiones, entonces, por ejemplo, yo también a veces en retrospectiva pienso qué tal yo hubiese seguido soñando en ser la cantante, en ese mundo rosado un poco en ese idealismo que plantea el moderador [Risas], pues a lo mejor no hubiera tenido un desarrollo profesional que en este momento me llena de satisfacción, sobre todo porque también me permite aportar a un mundo. O sea, ya me salgo de mí, para tener un impacto. Entonces creo que en esa lectura y en ese encontrar el lugar en el mundo, pues... el músico de ahora debe hacer esa reflexión de como que cuáles son sus talentos más allá del ejercicio musical, porque es que ahí voy a poner otra cosa sobre la mesa.

Es muy interesante que el músico sea emprendedor, pero es que también, si estamos pensando en el más alto nivel, esos no son músicos emprendedores, son músicos que dedican el 200% de su energía a hacer música, que es lo que saben hacer y es lo que tienen que saber hacer; y es tan importante que terminan generando empleo... que terminan generando una cadena de valor. Entonces... creo que el tema tiene una infinidad de grises que... que tenemos que analizar sobre todo en cada uno de los personajes. O sea, yo ahorita, a mí, por ejemplo, yo trabajo así súper oficinista [Risas], felizmente oficinista [Risas], pero... por ejemplo jamás me he desvinculado del mundo artístico, sigo en coros, en actividades y cosas, obvio

sin las expectativas de ser un músico profesional, porque es que... otra cosa es la gente que se dedica 10 horas a estudiar y eso hay que respetarlo. entonces es como... las diferentes perspectivas que tenemos que tener, esa flexibilidad y ese análisis y encontrar el lugar.

(...)

Min 00:44:55 -

Moderador

Vale, JG. Muchas gracias. Ahorita volveremos a tomar ese tema, como les digo, en el eje del músico profesional. AG.

Min 00:45:01

AG

Sí, yo no he hablado. (Emmm) Bueno, no. Ahorita haciendo una réplica un poquito con respecto a lo que decía JR, alrededor de... de si el músico sabe a dónde ir o no. Yo siento que, en principio, el paradigma educativo alrededor de la formación musical tiene mucho que ver, pues... en generar las habilidades para poder hacer la música y para poder, efectivamente, ejecutar. Y son habilidades que toman bastante tiempo en ganar, digamos que... porque pues el aprendizaje del instrumento y poder hacerlo bien y poder hacer la transferencia de habilidades desde lo mental hacia lo físico y lo práctico en términos de, no sé, de la armonía, los arreglos, no sé qué... Digamos que es una cosa que demanda muchísimo tiempo.

Entonces me parece también que ahí también hay un paradigma que es un poquito difícil de romper, pues que tiene que ver más bien con el hecho de que, yo pienso, que los músicos recibimos una formación pensando que sabemos hacia dónde ir y cuando salimos al ecosistema nos damos cuenta que es radicalmente distinto. Ahora, me pareció súper interesante algo que planteó KP y es que como que

plantea, digamos que... no sé si como uno conflicto, pero sí son dos cosas que son de verdad importantes y es algo que he pensado un montón: Y es como “Bueno, si el músico debe, además de ser buen músico y tener todas esas habilidades, entonces ser emprendedor y también hacer *networking* y, además de ello ¿sí me entiendes? Tener como todo este tipo de habilidades ¿en qué momento va a hacer música? ¿sí?

Entonces... pues no sé. Eso es como lo que tengo para aportar alrededor de ello. Sí me parece importante y he visto porque, por ejemplo, a mí me han consultado de universidades para revisar programas para pasar nuevamente a ministerio de educación para la actualización de resoluciones y sí he visto una preocupación constante hacia dos lugares y es como ¿cómo hacemos para hacer que el músico tenga más herramientas, efectivamente, de gestión de formalización, de conocer, digamos, sus derechos, de conocer un poco más cuál es la cadena de valor dentro de este mercado? y otro aspecto, también, es mucho más énfasis en lo creativo. Entonces ya no es sólo una cosa como que “¡Ay! Todos tocamos guitarra y ya”. Eso tiene que desembocar en que lideras un grupo o que escribes canciones, como que sabes hacer algo y luego lo sabes mover. Entonces.... pues sí. Ahí también está el tema, ¿qué tanto, digamos, el músico tiene que saber de cosas muy diversas? o ¿en qué medida el ecosistema va a ir estableciendo y especializando cada vez más roles de cada quién para que el músico se pueda dedicar las ocho horas hacer lo que puede hacer cada vez mejor?

Porque yo también pienso que entre más tiempo tenga el músico para crear, pues es mejor lo que va a hacer, entonces... bueno, ahí lo dejo.

Siguiente. [Risas]

Min 00:48:04 -

Moderador

Bueno [Risas]. Tremendo. (Emmm) No, AG, a mí me queda sonando lo creativo que resuena con lo que decía KP. Y me preocupa un poco en la medida en la que usualmente en el discurso que comentamos, digamos, en la cotidianidad seguimos poniendo a la interpretación como el pináculo del éxito del músico y eso ha sido algo que ha aparecido constantemente a lo largo de esta semana y que se vuelve un problema ¿no? También cuando se ve a los músicos en formación entrando a este mundo y se dan cuenta a que hubo alguien que tuvo una formación desde sus 4 años con un maestro de altísimo nivel, versus una persona que llega de la región y no tiene estos contactos, entonces comienzan a sentirse desniveles y desfases donde el músico comienza como de segundo nivel o como de segunda categoría, entonces cuando se ve inmerso en un mercado laboral global, se ve en un triángulo, en un ejercicio triangular, donde se encuentra por un lado en el ejercicio de la educación, porque es un lugar cómodo, allí puede recibir ingresos constantemente, versus otro lado donde está este ejercicio artístico, donde crea, crea y crea, como un ejercicio personal, un poco subjetivo, que a veces no sale de la esfera privada, sino que ¿cuántos genios hay hoy estudiando en sus habitaciones sin que los escuche nada más que su familia? Y por otro lado está la figura del empresario, que llega y se consolida aún más a finales de la década de 1980 y con la llegada de la tecnología donde el artista tiene mayores posibilidades para contactarse con otros. Entonces... claro, es un triángulo que la ESM ha dejado de lado por quedarse viendo el pináculo de la interpretación como la noción de éxito. JR, veía que tenías la mano levantada, JG y vuelvo con AG.

Min 00:50:07-

JR

Yo... yo estaba anotando las ideas para que no se me olvidara todo lo que debo decir, porque creo que voy a botar una bomba ahí, en lo que dijo AG, una bomba con cariño. De esas que AG sabe que acostumbro a tirar a veces. Bueno, yo creo que todo lo que AG está diciendo es súper válido desde el punto de vista

del intérprete y lo que tú decías, moderador, como esto de poner la interpretación arriba de una pirámide de lo que puede ser o no. Entonces yo tengo preguntas a las que yo puedo responder parcialmente cosas, a partir de las experiencias con las personas con las que he trabajado. Yo creo que... (Emmm) la ESM debe cambiar. ¿No? Yo creo que la ESM no se debe centrar en que tú debas saber todas las maneras de coger tu instrumento, tocarlo, slap, blá, todo eso, creativamente, limita al músico. ¿No? Al contrario de decirle: “Mira, estas son las herramientas para que tú hagas música”, te están diciendo “Esta es la carretera por donde no te debes salir, para hacer música”.

Entonces ahí pasa que una persona que entra a un medio donde necesita crear, le están limitando. Le están poniendo un sesgo a la creatividad. Entonces yo creo, porque he visto casos, y trabajo con uno que estudió desde niño, que toca todos los instrumentos y, cuando tenía su producto, de buena calidad, que le gustaba a una buena proporción de audiencia y blablablá; nunca pudo dedicarse para sacar dinero de eso. Y que irónicamente muchos artistas músicos, que tienen un producto que, de repente, no terminan una carrera musical, no estudiaron interpretación, no estudiaron armonía, blablablá, no sé qué, tienen una audiencia a los que contagian con lo que crean. Entonces... internamente está esa batalla entre los músicos que saben tocar mucho, pensando que el otro tiene menos valor porque sabe menos de música, pero que al final es el que tiene convencida a una audiencia que le va a generar un ingreso y que lo hace en términos prácticos, en la medida del mercado, de lo que es el éxito más “exitoso”. Y ahí es donde yo creo que la ESM debe replantearse.

Lo que dice AG de estar haciendo música todo el tiempo, claro... Eso tiene una lógica grandísima cuando es que, de pronto, la música que uno hace, voy a poner, es tan prolífica comercialmente, como *The Beatles*. ¿No? A esos manes los tuvieron encerrados, ni siquiera girando, sino haciendo música para poder sacar un catálogo que genera muchos ingresos y que siempre los generó desde que salió a venderse. Y ahí

hay una discusión en donde creo que es lo principal que es lo que le tienen que decir a ese niño que quiere aprender música, es ¿en qué parte de la cadena en la música quieres estar, para que también seas consciente del éxito que quieres tener, dentro de lo que quieres hacer en la música? Porque es que no estoy diciendo que hacer dinero con la música ya es ser exitoso, no. Si tú quieres ser un artista que genere una cantidad de contenido en el que no tengas que estar jugando a las reglas de un mercado, sino que, al contrario, estás tratando las reglas de un mercado de consumo; pues tienes que tener en cuenta que eso tiene unos pros y unas contras. ¿No?

Entonces, si tú tienes -digamos que, como todo eso que nos pasaste para tener esta conversación- como el 90% de los músicos que tiene otros ingresos para dedicarse a tocar, si tú no tienes lío con eso, pues lo puedes hacer y está muy chévere. “No, mira, yo todos los días trabajo, blablablá, pero por las noches me veo con mis amigos y toco metal, porque eso es lo que me gusta y no me importa si está lleno o no, porque estoy haciendo música. Y grabo e invierto toda mi plata ahí y está bien porque estoy haciendo mi creación artística”. De pronto tiene un mercado más pequeño y no genera tanto ingreso o, de pronto por la velocidad que yo produzco y el tipo de proyecto como lo manejo no puede generarse un ingreso que haga que esté en un mercado, directamente, para que eso sea el sustento del artista.

Entonces por ahí. De las otras cosas que anoté: Tocar bien un instrumento, no significa que tú puedas generar un ingreso de la música, un ingreso decente. Y eso hablo del mercado musical en general, entonces creo que eso hay que tenerlo en cuenta. A veces... ¿por qué? Porque la gente que consume música, o sea, en una porción gigante, no está evaluando ni calificando la posición de tu mano en el diapasón, o si cogiste la baqueta de cierta manera... está es viviendo una experiencia sonora en general. Y eso lo hace subjetivo. Entonces eso creo que también vale la pena tenerlo en cuenta para las horas de tiempo que uno pueda gastarle a eso, invertirle... Y creo que, como un poco del análisis desde ese lugar,

creo que el género y el nicho en el que uno está desarrollando su carrera musical, hacen también que uno sepa exactamente, o sea, que entre a jugar con las reglas de un mercado o no.

Nosotros trabajamos para unos clientes que están en otro nicho musical diferente al que yo consumo que es el nicho alternativo y allá, esta gente, está generando un proyecto musical para hacer dinero. Entonces... desde hacer una cantidad de canciones, con ciertas personas, viendo a dónde va el mundo, invirtiendo dinero en esto, juntándose con personas que están haciendo obras para que la gente consuma, porque necesitan que eso genere dinero. ¡Ya están pensando que eso debe ser algo que les traiga un ingreso! Pero en la parte un poco romántica de la música, de la que venimos la mayoría que es la música alternativa, *indie*, folclórica, *World Music*; nosotros estamos impactados y colonizados un poco en la mente por esos ejemplos de bandas que, en otros mercados, pueden hacer eso y generar mucho ingreso y... de repente nosotros queremos obligar a que nuestra audiencia, que está en otra realidad, consuma igual. ¡Y pues eso es imposible! Entonces...

Min 00:57:24 -

Moderador

Como un desconocimiento de los contextos ¿no?

JR

De pronto uno sabe que el contexto es diferente, pero en esas ganas de que sea diferente siempre quiere cambiarlo de cierta manera, pero al final el contexto es ese. Y ya, no hay otro. Entonces se demoran mucho tiempo gastando energía en sembrar donde no va a recibir mucho de lo que hace. Quizá si estuviese en otro contexto, haciendo ese tipo de música, podría sacar algún... algún -tengo que decirlo, que a veces tengo los términos muy de mercadeo-, alguna conversión de eso. O sea, tengo tantos *streams* porque en esta audiencia la gente consume esto, entonces estoy generando un ingreso, entonces vendo tantos

tickets o hago estas cosas con marcas. Pero lo que generalmente se hace, pasa como en artistas que están en estos nichos, pretender que como que ese contexto cambie y se quiebre en algún momento y pues... eso no es tan fácil.

Min 00:58:40 -

Moderador

Gracias, JR. JG veo tu mano levantada y paso con AG.

Min 00:58:50 -

JG

Yo voy un poco como en la línea de JR. Y es que... estamos puntualizando en el mercado ¿cierto? Entonces si vemos el mercado, hay dos formas de generar ingresos: Con empleo en bienes y servicios. Sin empleo podrían ser, por ejemplo, músicos de sesión y dudo que haya una oferta laboral tan grande en esa materia como para que sea rentable para todos los músicos en general. Entonces ¿qué es lo que hay que hacer? Generar bienes y servicios, cuando genero bienes y servicios no puedo pensar que sólo me voy a dedicar a la música. Esa es como la barrera más grande que hay. Tengo que cumplir ciertas expectativas con cierta lógica del mercado. El estado que suponemos ideal, sería el músico dedicado a hacer música y nada más, pero tenemos una realidad y es que el ingreso promedio de un músico -muy generalizado en Latinoamérica- es de \$1'200.000, luego... Eso no le permite una subsistencia para que se pueda dedicar a hacer sólo música.

Ahora, digo supuesta porque, por un lado, creo que cuando decimos que el músico -y es mi perspectiva, no quiero ni contradecir lo que están diciendo, no vayan a pensar que estoy como contraatacando- el *mindset* del músico que dice "Yo sólo quiero dedicarme a hacer música", es el que ha generado unos

efectos muy negativos en la industria musical. Porque cuando el músico sólo quiere hacer música, vienen todos los intermediarios a recoger un pedacito del pastel que le correspondería al músico, entonces le llega la mínima parte de algo que realmente debería ser una gran parte, porque es la materia prima ¿sí?

Entonces yo no estaría tan de acuerdo con que el músico deba hacer sólo música y ya. Y esto porque lo estamos viendo en un contexto de arte, diríamos que el artista tiene que hacer arte. Pero si vemos que es una profesión, pues todas las profesiones son iguales. Yo soy abogado y puedo emplearme en una firma o hacer una empresa, si hago una no puedo saber sólo de derecho. Debo saber de administración, de finanzas... un poco de mercadeo incluso, de cómo llegar a los clientes... Tengo que saber de todo eso. Porque si todos tuviéramos un capital suficiente para decir “Yo voy a contratar a este y a este y a este para que me hagan todo, mientras yo me dedico a hacer lo mío” que es el derecho o en el caso del músico que es la música, pues sería maravilloso. Pero vuelvo a lo mismo, eso pervierte los ingresos y la cadena de valor en sí misma y, dos, no estamos en una realidad de esa forma.

Entonces yo creo que el músico, como líder de un proyecto musical, debe empaparse de todo ese tipo de competencias y de *skills* que se necesitan para construir un proyecto musical sólido.

Min 01:01:35 -

Moderador

Muchas gracias, JG. AG y luego KP.

Min 01:01:39 -

AG

Bueno. Voy a interpelar un poco a JR, pero ni siquiera es interpelar porque estoy muy de acuerdo con lo que él estaba diciendo. Entonces... Me pareció muy chistoso que dijera cómo “voy a lanzar una bomba” porque es que... no... no me pareció una bomba ni escandaloso lo que dijiste. Cuando yo me refería con el tema de la educación, yo no considero que, en la educación, digamos, sea problemático de que al músico le inculquen como la técnica y, en esa medida, no me parece que sea problemático que tener técnica disminuye la posibilidad de ser creativo. Y serlo desde lo musical, como también desde el emprendimiento, porque a la hora de la verdad un ejercicio de emprendimiento también es un ejercicio creativo.

Entonces... pero a lo que me refiero y lo que sí pienso, aprovechando que esto es un foro alrededor de la formación y la educación de los músicos, es que lo que me parece problemático, es que cuando se enseña esta técnica se presenta como un único camino, efectivamente. Entonces... El único camino es ser un instrumentista increíble, el único camino, o si eres músico clásico pues la misma cosa y, si lo eres, existen ciertos caminos: estudias dirección o estudias composición, pero incluso la composición tiene ciertos sesgos.

Por ejemplo, a mí me parece aterrador que estemos en un país que tiene tantas facultades de música en las cuales no se enseña composición de canciones que es básicamente el tipo de composición que mueve el mercado. ¿Si me entienden? Eso me parece aterrador. Y por ejemplo yo he tenido la experiencia de tener que resultar escribiendo, digamos, dando clases de eso, porque a través de mi trasegar personal y mis propios intereses, totalmente por fuera y al margen de lo que me enseñó la escuela, y es que yo estudié bajo y yo soy bajista e iba a ser como Jaco Pastorius y luego me iban a llamar a ser músico de sesión de todos los bajos que necesitará el país. Porque ese es entonces el camino laboral a través de la ganancia de la habilidad en la música y, luego, yo me encontré ahí con lo que decía LP y KP, de mi propia

experiencia encontré unos lugares en los que soy buena, que no tuvieron nada que ver con la universidad y, si me hubiera regido por lo que me decía la universidad, pues nunca hubiera llegado allí.

Entonces... a lo que voy con esto y sí, me parece que JR tiene toda la razón en tanto que no me escandaliza lo que dices, pero no me parece que el problema sea que la gente gane en la técnica, sino la manera en la que se le inculca, como que es la única verdad y estos son los únicos caminos y los únicos campos de acción. Y cuando tú sales con tu violín o con tu bajo eléctrico a tocar como Jaco y te llaman a tocar con un artista que hace fusión con Vallenato, entonces... olvídate. Yo he tenido *Gigs* en los que me han pagado mejor por tocar y donde he sentido que no necesito todo el bajo que estudié, pero... de alguna manera también agradezco todo el bajo que tengo, porque me dio la posibilidad de poder hacer eso con una mano en la cintura. Entonces yo sí siento que al músico hay que darle todas las herramientas que pueda tener alrededor de la música porque es el *core* de su especialidad.

Yo siento que, efectivamente, estamos en un momento en el que uno debe saber mucho de muchas cosas. Pero lo que uno maneja, se lo debe saber a profundidad y eso sí tiene que seguir siendo la música, definitivamente. Y tal vez eso, como que me parece bueno, si nos están viendo algunos docentes, sería más bien ¿cómo replanteo yo desde la docencia el input? ¿cómo transmitir el conocimiento para que este no se sienta como una cárcel? Digamos que poner ciertas limitaciones mientras se entrega el conocimiento tiene que ver con una facilidad metodológica, es como que... “Yo no te voy a enseñar un montón de escalas difícilísimas, si no has podido con A mayor”, pero no es porque no exista más que eso ¿sí? Entonces yo siento que tiene que ver mucho con una actitud y con una manera en la que se transmite el conocimiento, lo que hace que efectivamente la creatividad se vaya castrando. ¿Sí? Entonces... pues ya. Esa era mi interpelación.

Min 01:05:52

Moderador

Gracias, sí. Voy a recoger un poco los elementos que han soltado aquí y un poco lo que dice AG, JG y JR, es: Claro, si uno ve el ejercicio profesional en el sentido interpretativo, pues obviamente ahí también tiene que tener unas competencias que no solamente primen el saber-saber propiamente dicho disciplinar, sino que evidentemente toque otras cosas. Pero nuevamente se recalca que evidentemente la ESM ha venido siendo víctima de una cientifización de la música. Autores en Colombia como Oscar Hernández, doctor y hoy profesor de la PUJ, comentan esto de una manera muy importante remitiéndose a las observaciones sobre Joseph Sauvoir sobre el siglo XVIII, cuando toma el tratado de los armónicos naturales y afirma que la música debe ser tratada con cierto rigor matemático Este asunto es históricamente construido y trascolado en la ESM, entonces... claro, para la gente que nos está escuchando o para algunos puede ser “No, pues obvio. Es que la música pues se tiene que vender ¿no ha sido así toda la vida?”. No desde el siglo XVII esto ha cambiado demasiado.

Nosotros venimos de una tradición de conservatorio, con las cortes... y eso a la ESM le dio muy duro en el siglo XX, pensarse otros caminos cuando hubo esta ebullición de lo industrial. Entonces siento que estos procesos históricos han sido los que la ESM ha venido invisibilizando.

Anexo C. Nivel de participación en el anillo focal

- *Sobre la condición de mercados*

Participación de docentes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
RD	2	00:47:58 - 00:52:32 01:05:21 - 01:05:25
LC	1	00:24:47 - 00:27:22
JP	1	00:18:59 - Min 00:21:56
LR	1	00:31:56 - 00:38:54
CP	1	00:22:08 - 00:24:40
DL	2	00:53:04 - 01:02:03 01:02:57 - 01:06:49
FC	1	00:27:52 - 00:31:04
CN	1	00:40:05 - 00:47:12
PG	PROBLEMAS TÉCNICOS/ DE CONEXIÓN	-
MODERADOR	4	00:27:22 - 00:27:52 00:38:54 - 00:40:05 00:52:32 - 00:53:04 01:02:03 - 01:06:49

Participación de los agentes, mediadores, promotores y gestores de las ICC en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
AG	3	00:45:01 - 00:48:04 01:01:39 - 01:05:52 01:24:03 - 01:26:22

KP	2	00:38:22 - 00:41:30 01:07:45 - 01:10:35
JR	3	00:32:36 - 00:35:11 00:50:07 - 00:58:40 01:11:34 - 01:20:24
JG	4	00:35:26 - 00:38:06 00:44:14 - 00:44:55 00:58:50 - 01:01:35 01:20:34 - 01:23:15
LP	1	00:41:33 - 00:44:00
SS	NO CONECTADO	
Moderador	2	00:48:04 - 00:50:07 01:10:35 - 01:11:34

Participación de estudiantes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
SM	1	00:34:18 - 00:38:06
EV	2	00:45:10 - 00:51:11
MG	4	00:38:06 - 00:45:10
JE	3	00:28:08 - 00:34:24
JC	1	00:23:32 - 00:27:51
NT	3	00:52:18 - 00:58:07
Moderador	3	00:48:37 00:58:97 01:00:20

Participación de profesionales y egresados de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
LC	1	00:36:19 - 00:39:12
SIV	1	00:29:08 - 00:32:07
JE	3	00:16:54 - 00:20:13 00:22:02 - 00:23:36 01:07:17 - 01:11:52
JC	1	00:57:35 - 01:01:49
BD	3	00:20:28 - 00:23:37 00:40:54 - 00:46:10 00:47:02 - 00:49:25
JD	2	00:33:19 - 00:35:43 01:12:14 - 01:16:47
JP	1	00:24:28 - 00:28:47
MB	2	00:21:25 - 00:21:53 00:54:41 - 00:56:39
RM	1	00:49:25 - 00:54:41
Moderador	5	00:32:07 - 00:33:19 00:35:43 - 00:36:19 00:46:10 - 00:47:02 00:53:24 - 00:54:41 00:56:39 - 01:01:49

- *Sobre el ejercicio profesional en la música*

Participación de docentes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
RD	1	02:22:25 - 02:25:43
LC	1	02:10:09 - 02:13:32
JP	1	01:48:06 - 01:54:10
LR	1	01:58:35 - 02:09:08
CP	1	01:39:55 - 01:47:34
DL	1	01:33:43 - 01:37:34
FC	2	01:06:49 - 01:10:30 01:16:37 - 01:18:54
CN	1	01:10:37 - 01:15:20
PG	2	01:18:54 - 01:33:04 02:15:05 - 02:21:28
MODERADOR	4	01:33:04 - 01:33:43 01:37:34 - 01:39:55 01:44:15 - 01:45:04 01:54:10 - 01:56:10

Participación de los agentes, mediadores, promotores y gestores de las ICC en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
AG	2	02:23:10 - 02:27:02 02:39:13 - 02:40:45
KP	2	02:34:40 - 02:38:32 02:40:45 - 02:41:33
JR	1	02:42:02 - 02:45:33

JG	1	02:27:43 - 02:32:35
LP		
SS	1	02:46:25 - 02:51:11
Moderador	2	02:32:35 - 02:34:40 02:51:11 - 02:59:05

Participación de estudiantes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
SM	2	01:23:34 - 01:30:46
EV	3	01:10:03 - 01:14:13
MG	3	01:02:20 - 01:06:25
JE	2	01:06:25 - 01:10:03
JC	1	01:17:00 - 01:21:46
NT	2	01:30:46 - 01:35:10
Moderador	3	01:10:03 01:14:13 01:33:00

Participación de profesionales y egresados de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
LC	2	01:26:32 - 01:35:09 01:57:57 - 02:06:35
SIV	1	01:22:24 - 01:26:32
JE	1	01:07:17 - 01:11:52
JC	2	01:16:47 - 01:22:24 02:06:35 - 02:12:20
BD	1	01:35:10 - 01:41:14

JD	2	01:12:14 - 01:16:47 01:53:14 - 01:56:31
JP	1	01:45:04 - 01:53:14
MB	1	02:13:31 - 02:14:53
RM	1	01:41:14 - 01:45:04
Moderador	7	01:15:49 - 01:16:47 01:20:30 - 01:22:24 01:25:23 - 01:26:32 01:40:22 - 01:41:14 01:51:49 - 01:53:14 01:56:31 - 01:57:57 02:03:16 - 02:06:35

- *Sobre la música y digitalidad*

Participación de docentes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
RD	1	02:42:41 - 02:44:16
LC	1	02:37:07
JP	1	02:35:41 - 02:36:33
LR	NO PARTICIPÓ DEL EJE	-
CP	1	02:36:33 - 02:36:48
DL	SE RETIRÓ	-
FC	1	02:30:56 - 02:32:19
CN	3	02:26:01 - 02:29:03 02:32:19 - 02:34.28 02:36:56

PG	2	02:37:45 - 02:42:41 02:45:00 - 02:48:11
MODERADOR	4	02:29:03 - 02:30:56 02:34:28 - 02:35:41 02:37:07 - 02:37:45 02:42:06 - 02:42:40

Participación de los agentes, mediadores, promotores y gestores de las ICC en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
AG	1	02:18:33 - 02:22:39
KP	1	01:38:49 - 01:47:53
JR	1	01:53:50 - 02:12:50
JG	1	01:49:05 - 01:53:19
LP	2	01:29:07 - 01:38:12 02:12:50 - 02:14:02
SS	1	01:58:38 - 01:59:54
Moderador	1	01:42:08 - 01:43:08

Participación de estudiantes de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
SM	3	02:07:25 - 02:14:28
EV	1	01:39:27 - 01:43:21
MG	1	01:56:02 - 01:58:42
JE	1	01:43:21 - 01:47:50
JC	1	01:47:50 - 01:53:27
NT	1	01:58:42 - 02:01:44

Participación de profesionales y egresados de la ESM en Bogotá		
PARTICIPANTE	CANTIDAD DE PARTICIPACIONES	TIEMPOS
LC	1	02:28:16 - 02:35:46
SIV	1	02:23:06 - 02:27:19
JE	1	02:47:16 - 02:52:51
JC	1	03:00:17 - 03:02:13
BD	1	02:35:46 - 02:40:14
JD	1	02:41:40 - 02:47:16
JP	2	02:17:58 - 02:20:32 02:54:57 - 02:58:00
MB	1	02:13:31 - 02:16:30
RM	1	02:58:53 - 02:59:53
Moderador		

Anexo D. Código QR acceso a microdatos de la investigación



