

ESTADO DEL ARTE DEL ÁREA DE MÚSICA EN BOGOTÁ D.C.



Gobierno de la Ciudad

ESTADO DEL ARTE DEL ÁREA DE MÚSICA EN BOGOTÁ D.C.

Beatriz Goubert Burgos
Investigadora principal

Gloria Patricia Zapata
Eliécer Arenas Monsalve
Santiago Niño Morales
Grupo de Investigación Cuestionarte



**ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.**

SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE



© Alcaldía Mayor de Bogotá

© Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas

El contenido del texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

Coordinación editorial:

María Bárbara Gómez Rincón

Diseño y armada electrónica:

Ángel David Reyes Durán

Impresión:

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impreso y hecho en Colombia

Primera edición: mayo de 2009

ISBN: 978-958-8321-43-1

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida, en ninguna forma o por ningún medio magnético, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el previo permiso escrito de los editores.

Contenido

Presentación	13
--------------	----

Primera parte
CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS
DEL ÁREA DE MÚSICA EN BOGOTÁ

Introducción	19
Estructura del análisis	29
Dimensión de creación	29
Dimensión de formación	29
Dimensión de circulación	30
Ejes por dimensión	30
Interrelación de las dimensiones en el campo de la música en Bogotá	31

Segunda parte
ESTADO DEL ARTE DE LA ACTIVIDAD INVESTIGATIVA:
DE LA AUSENCIA DE PUBLICACIONES AL AUGE
DE LAS TESIS DE PREGRADO

Análisis del estado del arte desde la dimensión de formación	35
Universidad Pedagógica Nacional	36
Universidad Central	36

Universidad Nacional de Colombia	36
Universidad Antonio Nariño	37
Universidad INCCA	37
Universidad Externado de Colombia	37
Universidad Jorge Tadeo Lozano	38
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	38
Universidad El Bosque	38
Biblioteca Nacional	38
Biblioteca Luis Ángel Arango	39
Análisis del estado del arte desde la dimensión de creación	41
Universidad Nacional de Colombia	42
Universidad de los Andes	43
Pontificia Universidad Javeriana	44
Universidad Pedagógica Nacional	44
Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)	45
Universidad Central	45
Universidades Externado de Colombia y Jorge Tadeo Lozano: aproximaciones a la música desde otros campos	46
Investigación sobre la dimensión de creación: los aportes de la investigación profesional	46
Análisis del estado del arte de la dimensión de circulación	49
Análisis de redes, infraestructura y plataformas tecnológicas de música en Bogotá: el mundo sonoro en la web	55
Páginas web por género musical	55
Páginas del entretenimiento	57
Entrecruzamientos de las dimensiones: una mirada conjugada del área de música desde la literatura disponible	61

Tercera parte
ENTRE CONCIERTOS, ACADEMIAS Y TIENDAS
DE DISCOS: ANÁLISIS DEL SECTOR MUSICAL
EN LAS DIMENSIONES DE CREACIÓN,
FORMACIÓN Y CIRCULACIÓN

Dimensión de creación musical	69
La dimensión de creación en el Distrito Capital: organización, planeación, fomento e información sobre la creación musical	70
La función del IDCT	71
Análisis de las convocatorias del IDCT	74
Movilidad de los músicos	78
Músicos por formación y actividad laboral	79
Fomento a la composición musical en la ciudad	81
Concurso de composición para estudiantes de música	82
Orquesta Filarmónica de Bogotá	82
IDCT	82
SAYCO	83
Relaciones entre las dimensiones de creación y de circulación	83
Lo que señalan las revistas <i>Plan B</i> y <i>Eskpe</i>	83
Información sobre públicos	87
Relaciones entre la dimensión de creación y la dimensión de formación	87
Dimensión de formación	91
Educación formal	92
Programas de formación musical en educación superior	92
Análisis de los currículos de los programas de música en educación superior	97
Fundación Universidad Central	97
Universidad El Bosque	98
Universidad Antonio Nariño	99
Universidad de los Andes	99
Universidad INCCA de Colombia	99
Pontificia Universidad Javeriana	100
Fundación Universitaria Juan N. Corpas	100
Universidad Nacional de Colombia	101
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	102

Universidad Pedagógica Nacional	102
Fundación Universitaria Los Libertadores	103
Conclusiones sobre los programas de formación musical en la educación superior	109
Formación musical en el nivel básico y educación media	111
Localidad de Usaquén	111
Localidad de Chapinero	112
Localidad de Santa Fe	112
Localidad de San Cristóbal	112
Localidad de Usme	113
Localidad de Tunjuelito	113
Localidad de Bosa	113
Localidad de Kennedy	114
Localidad de Fontibón	114
Localidad de Engativá	114
Localidad de Suba	115
Localidad de Barrios Unidos	115
Localidad de Teusaquillo	115
Localidad de Los Mártires	116
Localidad Antonio Nariño	116
Localidad de Puente Aranda	116
Localidad Rafael Uribe Uribe	117
Localidad de Sumapaz	117
Conclusiones sobre la formación musical en los niveles básico y medio	117
Educación musical no formal	119
Análisis de los programas de educación no formal	120
Conclusiones sobre los programas de educación no formal	122
Dimensión de circulación	125
El sector musical de Bogotá	125
Distribución del producto musical	132
Fonograma	132
El documento musical	137
Medios de comunicación escrita especializados en música	139
Insumos para la creación y la producción musical	140
Circulación de servicios musicales	141

Servicio musical performativo	141
Servicio musical mediatizado	141
Conclusiones de las dimensiones	147

Cuarta parte
RECOMENDACIONES PARA EL DISEÑO E
IMPLEMENTACIÓN DE POLÍTICAS PÚBLICAS
EN EL ÁREA DE MÚSICA EN BOGOTÁ

Políticas públicas para el sector	151
Apéndice	155
Bibliografía	157



Presentación

Los libros sobre arte generalmente se refieren de manera exclusiva a los productos de un área artística específica y a sus autores. Esta visión desconoce los procesos complejos que intervienen en la producción artística.

Para la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, el arte es una práctica social, dentro de la cual se desarrollan campos sociales y culturales diversos. Más que las características intrínsecas de las obras producidas, interesa aquí entender las diferentes dinámicas sociales a partir de las cuales se construyen las producciones artísticas, así como la interrelación entre los diversos actores que en ellas participan.

Los trabajos de investigación y formación artística han tenido menos atención que otras dimensiones, como la creación o la circulación. Los mismos artistas no consideran prioritario realizar una sistematización y divulgación de sus propias experiencias, o no siempre cuentan con el aparataje logístico y conceptual para lograrlo. Al mismo tiempo, la oferta cultural y la satisfacción del público frente a ella, son los temas más recurrentes en los análisis estadísticos y mediciones realizadas. Consecuentemente, hay también una debilidad en el conocimiento que se produce sobre las diferentes formas de hacer y pensar el arte, al igual que una escasez en el análisis de las relaciones existentes entre arte, cultura, sociedad y política, entre otros.

Para responder a la necesidad de información que soporte la toma de decisiones en el diseño, implementación, seguimiento y evaluación de la política pública en cultura, así como a las demandas de información específica de cada uno de los campos del arte, se realizó una serie de investigaciones sobre arte dramático, artes plásticas, audiovisuales, literatura, música y danza.

El diagnóstico del área de música cubre las dimensiones consideradas en el marco teórico de las Políticas Culturales Distritales 2004-2016: creación, formación, inves-

tigación y circulación. Inicia con una descripción de la estructura del análisis en los campos mencionados, y dedica la segunda parte a hacer un recorrido por la literatura disponible relacionada con esta área, identificando los recursos existentes tanto en bibliotecas públicas como en las adscritas a las universidades que tienen programas de formación en música.

Las dimensiones de creación, circulación y formación ocupan la tercera parte del trabajo, donde se analizan los programas de formación formal y sus características y, aunque la mayoría coinciden en una formación integral en donde el egresado estará capacitado para la ejecución, dirección y composición, entre otras, se evidencia un mayor énfasis en la ejecución, es decir, en la interpretación. Las debilidades en la investigación son comunes a las demás áreas artísticas, esto es, poca intensidad en el ejercicio de la investigación en el área, acompañada por una escasa disponibilidad de textos en las bibliotecas universitarias.

El análisis del campo de la creación musical obliga a realizar una mirada profunda sobre el desempeño del otrora Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT (hoy Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte) por ser, en la ciudad y en el país, la institución que tiene mayores programas de fomento a la creación musical, a través de sus convocatorias y eventos. En este estudio se analiza, pues, el papel que han tenido estas convocatorias y festivales, así como las características de quienes han participado, lo cual se acompaña de un listado de los grupos organizado a partir de las características de movilidad de éstos, el género musical que cultivan y su presentación en el tiempo.

La circulación se aborda desde las publicaciones seriadas y los contenidos que ellas presentan, al igual que desde los eventos realizados en la ciudad, donde aparece nuevamente el Instituto Distrital de Cultura y Turismo como la institución que mayor cantidad de festivales realizó, tanto en tamaño como en diversidad de géneros. Sin embargo, los datos muestran que entre los habitantes de Bogotá sigue primando el consumo cultural a domicilio, que llega a través de medios masivos como la Internet, la radio, la televisión, etc. El estudio finaliza con algunos apuntes orientados al fortalecimiento del sector a través de la construcción de políticas públicas de fomento, teniendo en cuenta la tensión permanente que existe entre la producción de música comercial masiva y la especializada, orientada a un público minoritario.

Es importante resaltar que los resultados del esfuerzo que se materializan en este trabajo trascienden las conclusiones, puesto que los datos presentados permiten realizar nuevos y distintos análisis. La bibliografía disponible, así como los listados de instituciones y organizaciones, facilitarán en el futuro, a quienes consulten el trabajo, la comparación del estado de esta disciplina y su evolución, y dará una idea de las publicaciones que podrían constituirse en fuentes de nuevos estudios e investigaciones. La metodología

plantea un acercamiento distinto a la investigación de la práctica musical, que puede ser replicado o mejorado posteriormente, y da bases a los investigadores e interesados en el tema sobre posibles maneras de enfrentarlo.

Agradecemos al equipo de investigación conformado por Beatriz Goubert Burgos, Gloria Patricia Zapata, Eliécer Arenas Monsalve y Santiago Niño Morales; a la Gerencia de Música, al equipo del Observatorio de Culturas y a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, por el esfuerzo mancomunado para llevar a cabo esta investigación.

Observatorio de Culturas
Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte
Bogotá, mayo de 2009



**Primera parte
Conceptualización teórica
para el análisis del área de
música en Bogotá**

Introducción

Con el objeto de presentar los resultados de la investigación sobre el campo de la música en el Distrito Capital, nos hemos servido de la plataforma teórica creada para el Distrito.¹ Presentamos brevemente las directrices conceptuales que guían este análisis.

El campo de la música abarca el conjunto de prácticas sociales que llevan a cabo diversos agentes que trabajan en áreas y dimensiones diversas, y que buscan intervenir activamente en sus dinámicas. Dichos agentes pueden ser públicos, privados o mixtos.

El campo de la música no tiene como única finalidad —así con frecuencia sea la más evidente— crear *objetos* para la apreciación, la exhibición y el consumo, es decir, sonidos para el uso y disfrute de una comunidad: es sobre todo un conjunto de *prácticas sociales* en las que se articulan instituciones, profesiones, prácticas empíricas, disciplinas académicas y públicos, etc., en torno a prácticas de formación, investigación, creación, apropiación y circulación.

El campo de la música funciona en la práctica como una red de significados encontrados. En el proceso de entrar a nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos o no artísticos, culturales o no culturales, dicha red da lugar a dinámicas sociales y políticas que movilizan relaciones de poder. El área de la música —inmersa a su vez en el campo del arte y de la cultura— es necesariamente un territorio de conflicto social donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores involucrados. Es entonces, necesariamente, un ámbito de disputa, puesto que el reconocimiento de la música se ve afectado tanto por su consideración como símbolo de distinción y prestigio social, como por su potencial como objeto de venta y consumo.

¹ Véase *Políticas Culturales Distritales, 2004-2016*, 2ª ed. revisada, (2006).

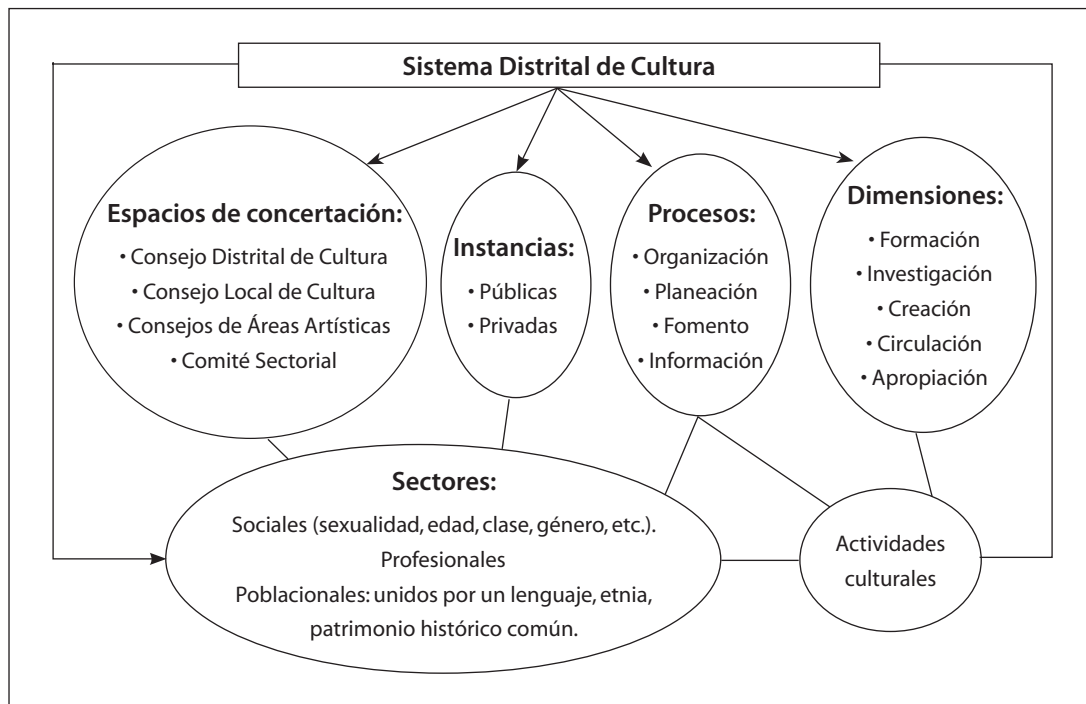
Este campo requiere una institucionalidad, es decir, instancias de legitimación y regulación (escenarios de presentación, estudios de grabación, entidades públicas y privadas, programas académicos, almacenes de venta de instrumentos, etc.) que varían en el tiempo, o sea, son contingentes e históricos.

La cultura en el ámbito nacional se organiza a partir del Sistema Nacional de Cultura,

[...] conjunto de instancias y procesos de desarrollo institucional, planificación e información articulados entre sí, que posibilitan el desarrollo cultural y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales, según los principios de descentralización, participación y autonomía, a la luz de la Constitución Política de 1991. El Sistema Nacional de Cultura está conformado por el Ministerio de Cultura, los consejos municipales, distritales y departamentales de cultura, los fondos mixtos de promoción de la cultura y las artes y, en general, por las entidades públicas y privadas que desarrollen, financien, fomenten o ejecuten actividades culturales. El Sistema Nacional de Cultura está coordinado por el Ministerio de Cultura, el cual fija las políticas generales y dicta normas técnicas y administrativas a las que deberán sujetarse las entidades de dicho sistema (Ley 397 de 1997).²

En el Distrito Capital, la organización obedece al siguiente esquema:

Gráfico No. 1. Sistema Distrital de Cultura



² *Ibid.*

En esta investigación se hará uso de tres ejes para analizar las dimensiones de formación, creación y circulación, a saber: *instituciones, impactos y procesos de organización*, que en su interrelación permiten una visión global del campo en términos de las tensiones que los dinamizan.

Tal acercamiento obliga a comprender la música como un campo que no es autosuficiente, cuyo funcionamiento pueda explicarse desde una lógica cerrada; más aún, implica que deben examinarse todos los factores a la vez, a la luz de dinámicas institucionales y con relación a otras formas de regulación social. El sector cultural musical de Bogotá está integrado por el conjunto de actividades de producción y creación de música, las actividades de intermediación, las industrias productoras de insumos y los agentes participantes del mercado cultural musical. Un abordaje que tenga en cuenta estos aspectos en detalle garantizaría la comprensión del fenómeno en toda su complejidad. Sin embargo, dicho empeño sólo puede realizarse por etapas, una de las cuales la constituye el presente trabajo. Limitaciones de tiempo y el alcance de esta investigación impiden un abordaje más exhaustivo; empero, debe entenderse este esfuerzo como un gran paso en esa dirección.

Entendiendo la música en Bogotá como un *campo de fuerzas en interacción*, se iluminan asuntos que de otro modo quedan ocultos en la penumbra. En el mercado cultural, ciertamente, se dan situaciones donde tales juegos de fuerzas se muestran con mayor claridad. Todo productor cultural está inmerso en relaciones de poder que suelen tomar la forma de conflictos de *definición* del campo en el que está inmerso (Bourdieu, 1992). Tales conflictos de definición, en general, se dan cuando los actores luchan por imponer los *límites* del campo que sean más propicios a sus intereses. Debido a que en cada campo se da —aunque no se diga explícitamente— una pugna por la imposición de la definición legítima de *músico competente*, en una primera aproximación puede decirse que hay tres modelos claramente definidos en cuanto a las formas como los sujetos sociales dedicados a un determinado género musical apelan a ciertos criterios de legitimidad para salvaguardar su posición dentro del campo. Se trata de: a) músicos que se sienten adscritos a una comunidad imaginada, a la cual se deben, y de la cual son un fruto “natural”; b) músicos que legitiman su trabajo no por su relación con la tradición, sino por su relación con el conocimiento musical, avalado con frecuencia por el poder instituyente de la academia; y c) músicos que se legitiman desde la lógica del mercado, es decir, músicos cuya pretensión es poner en los consumidores un producto atractivo, de fácil acceso, que frecuentemente apoyado por unas poderosas industrias culturales, se vende como cultura popular masiva de alcance global. El criterio supremo en este último caso son las ventas y la rentabilidad concomitante.

La música, por tanto, debe considerarse también como un objeto, un producto y un servicio transable (Yúdice, 2002). No en todos los casos los artistas buscan dinero, sino

también experiencia vital y reconocimiento social, especialmente de su comunidad de pares. La cultura, entonces, es un mercado material y simbólico, inserta en un contexto que actúa fijando precios y valores. De esta suerte, las acciones de los actores deben entenderse como inversiones en el capital cultural. En todos los casos los impulsa un deseo, quizás no del todo consciente, de optimizar los recursos de que disponen para mejorar su nivel de vida, sea cual fuere la concepción que tengan de la misma. Tanto en actividades de producción de bienes y servicios demandados por las actividades de producción cultural, como en las opciones más íntimas y privadas —qué tipo de música componer, por ejemplo—, se miden costos contra beneficios.

La música, entonces, puede entenderse como una mercancía con la que se negocia y con la que se entra a participar en el juego de la oferta y la demanda.

Partiendo de este escenario conceptual, este informe pretende mostrar el proceso continuo de resignificación a que están sometidas las prácticas musicales de la ciudad, tanto en sus discursos como en sus instituciones. El lector tendrá a la mano los elementos necesarios para establecer cómo diferentes concepciones del fenómeno musical movilizan prácticas sociales, culturales y políticas, y podrá apreciar cómo dan lugar a dinámicas de exclusión/inclusión de otros productos y procesos culturales. En este sentido, el presente estudio expone elementos para comprender el conflicto y la negociación en el campo de la música, en el marco amplio de la economía política de la cultura.

El asunto está lejos de ser sencillo. Si admitimos que el sentido de los diversos tipos de música es producido en los contextos donde se inserta, se sigue que, en términos generales, toda música corresponde a una comunidad de usuarios que comparten ciertos códigos y valores mediante mecanismos que garantizan que se han incorporado las formas de valoración heredadas previamente. En este sentido, puede afirmarse que tales comunidades son *comunidades imaginadas*.

El sistema sonoro de la ciudad de Bogotá se convierte en un estudio complejo, dadas sus características intrínsecas. Por un lado, ser la capital de un país que ha producido uno de los más grandes desplazamientos masivos de personas a causa de los múltiples conflictos que padece, hace que en Bogotá confluya todo el abigarrado espectro multicultural y multiétnico del país y estén presentes muchas de sus expresiones culturales. Por otro lado, ese contacto se da en un mundo globalizado y mediático, asumido con las dificultades, carencias y posibilidades propias de las urbes latinoamericanas.

En un estudio de este tipo se presenta un problema metodológico que merece ser tratado con algún detalle. Al intentar estudiar lo que pasa con los diversos tipos de música, se hace evidente el problema de los géneros musicales, tan usados en la mayoría de los estudios musicales —y en las políticas—, y tan inapropiados para abarcar el fenómeno

musical. Para abordar el estudio del arte sonoro en la ciudad hay que alejarse de la lógica tradicional del campo de la etnomusicología, donde el foco de atención se define en función de un producto musical determinado.

Los géneros musicales, en términos generales, han estado asociados a dos ideas: el pasado y la localización (Wade, 2002). Mientras el primero expresa cómo lo aceptable, y valorable de un género musical está en parte relacionado con la manera como se ha construido históricamente, el segundo lo ubica geográficamente. Esas coordenadas espacio-temporales han estallado en estos tiempos de globalización, creando un panorama inédito en la ciudad: se ha vuelto muy problemática la clasificación: el pasado está presente, en cierto modo igual, en otro sentido transformado, revuelto, híbrido; y lo que antaño era de otras regiones se vive, se usa y se produce desde la capital. En este mismo sentido, al analizar el oficio musical se constata que más que movilizarse por géneros, los músicos se mueven por escenarios de trabajo que convalidan y demandan experiencias musicales distintas. Es la indeterminación de los contenidos musicales, la convivencia de tradiciones dispares de lo urbano, lo que quiebra esa lógica de operación (Cruces, 2004). La situación es aún más compleja cuando las audiencias de un género específico no son los usuarios para quienes fue inicialmente compuesta, ni se comportan como éstos lo harían. Así explica Scharman el movimiento sonoro de la urbe:

La diversidad permea todos los componentes de este tipo de eventos —los participantes, los repertorios musicales, los comportamientos y las situaciones en las que se dan tales actos. Las concurrencias e interacciones entre dichos componentes son muy complejas: los actos de música étnica no están limitados a los miembros del correspondiente grupo étnico; los ejecutantes de música artística pueden interpretar también otros tipos de música; los miembros de la audiencia que en determinado contexto bailan, cantan o siguen con palmas los espectáculos de música popular latina pueden, en otro, escucharla tranquilamente. La participación de toda clase de tecnologías mediáticas, de grandes masas de gente y de una amplia gama de agencias seculares y religiosas, todo esto lleva la marca de la vida urbana. [Scharman, 1982, citado en Cruces, 2004].

La aparente confusión y ausencia de orden en la realidad de la ciudad no indica otra cosa que la inconsistencia de las categorías por géneros para entender la realidad musical. Por tanto, la ciudad, con sus complejidades e intersecciones, es un escenario ideal para ubicar el estudio de la música en contexto. El género pasa, por tanto, de ser la unidad privilegiada de estudio, cuando sólo interesa la búsqueda de un mínimo denominador común entre los habitantes de la ciudad, a ser meramente un referente para entendernos.

La estructura del complejo movimiento de acciones que se dan en el campo —los diversos festivales, programas de formación, concursos, becas, centros de documentación, eventos patrocinados por el Distrito o por particulares, etc.— tienen, en todo caso, el mérito de mostrarnos cómo, más que equivocadas o acertadas, las apuestas hechas por los actores en torno al campo de la música implican posiciones desde donde distintos sectores y movimientos sociales luchan para alcanzar ideales de autorrepresentación, dan muestras de ciertos compromisos con un ideal de ciudad específico y, con mayor o menor claridad, con sus acciones ponen en juego una idea de democracia y, si se quiere, un proyecto de orden social. A partir de valores como la autenticidad, la originalidad, la innovación, en unos casos, o como lo comercial, popular y masivo, por ejemplo, los diversos actores y sectores inmersos en el campo de la música se organizan, hablan, hacen circular y promueven la valoración de ciertos objetos y prácticas musicales. Los conflictos que se presentan en medio de la diversidad cultural musical de la ciudad, que a su vez es una buena muestra de la situación del país, implica la existencia de unos conflictos acerca de cómo se valoran ciertos conjuntos de sonoridades sobre otros. Por tanto, lo que tratamos en este análisis de la situación de la música en Bogotá es mostrar cómo se enfrentan estas valoraciones del universo sonoro, cómo se validan y quiénes lo hacen. Entre la variedad de discursos encontrados es importante destacar el de las valoraciones que tratan de imponerse desde el Estado, la clase hegemónica y sectores interesados, como arte y patrimonio verdaderos y, por tanto, con derecho a ser privilegiados por sobre otras lógicas.

Ahora, si a esta entrada al problema, expuesta como una confrontación entre valoraciones distintas de lo cultural, le agregamos otro elemento, el análisis se vuelve aún más complejo, pero así mismo, más cercano a la comprensión de todas las variables involucradas. Tal elemento es la existencia de dos tipos de actividades culturales en la ciudad: las de orden metropolitano y las de orden local. Las primeras buscan la congregación de pobladores de todas las localidades, y sus actividades se concentran en el centro cultural de la ciudad: localidades de La Candelaria, Santa Fe y Chapinero. Las segundas, de orden local, aluden a los barrios, localidades y sectores que quedan al margen de lo que se suele considerar la metrópoli (CEICOS, 1998). Para finales de la década de los noventa se reportaba que la oferta y el consumo cultural se centraban prioritariamente en el carácter metropolitano y que, aunque ya había empezado a andar el proceso de descentralización, éste sólo se había instaurado de manera precaria. Hoy, casi 10 años después de ese análisis, hay rutas más claras hacia la descentralización, pero la división entre oferta metropolitana y oferta local vuelve a ser pertinente, y será otro de los ejes de análisis en este texto. La casi nula relación entre lo local y lo metropolitano es preocupante, puesto que éste puede ser un punto de ruptura entre la gestión de ambos tipos. La oferta local sigue siendo subvalorada —en comparación con la alta valoración de la metrópoli—, presenta niveles de calidad “académica” bastante dispares, alta movilidad e inestabilidad financiera; todas estas dificultades se interponen en el diálogo

local-metropolitano. Además, el artista local, debido a muchas razones, difícilmente se plantea la actividad con carácter profesional, y gana una reputación como “pseudo-desocupado, que pierde tiempo constantemente sin lograr una producción significativa” (CEICOS, 1998: 19).

Confiamos que una lectura atenta de este documento permita apreciar en su complejidad el dinamismo del campo al hacer evidente el carácter contingente de sus transformaciones. Un buen ejemplo de ello es el importante aumento de la oferta académica en programas de educación musical en los últimos 15 años que, coincidiendo con fenómenos como la apertura económica, ha abierto —gracias en parte a las nuevas posibilidades tecnológicas que circulan en el mercado— la posibilidad de autoproducción, promoción y distribución de música, cambiando el panorama musical de la ciudad de un modo drástico. Estos factores aunados han sido fundamentales —pero no necesariamente son la causa— para el advenimiento del escenario pujante que se evidencia en la actualidad.

Un enfoque de esta naturaleza puede ayudar a develar los procesos sociales y políticos que dan forma al campo de la música en su conjunto. Como corolario de lo dicho, y si se quiere como síntesis, este estudio entiende que el campo de la música no puede definirse a partir de la determinación de las cualidades propias de los objetos —lo cual es un problema para quienes gustan de definir una política especificando previamente qué es la música y cuáles son sus características— y, a su vez, que tales procesos musicales están inscritos en procesos sociales, económicos y culturales más amplios (Cf. Frith, 1987; Nettl y Bohlman, 1991; Hennion, 2002). Los espacios de inscripción, circulación y validación de dichos fenómenos musicales son los que a la postre determinan su valor. Considerar que el significado no es intrínseco al objeto ni responde a la intencionalidad de quien lo pone a circular —al autor, entre otros—, nos permite ratificar con pleno sentido nuestro compromiso con una perspectiva que entiende *la música como una construcción social*.

Así las cosas, las zonas del campo (los géneros, por ejemplo) no se definen a partir de su identidad sino de su diferencia. El campo musical se define a partir de lo que no es, es decir, a partir de crear, ordenar y excluir otros objetos y procesos como no-música, no-cultura. Este aspecto es muy importante para entender las diversas opciones que se dan en cuanto a *formación* (los tipos de música que se incluyen como “legítimos” para fundamentar procesos académicos de formación), en cuanto a *creación* (los estímulos que se brindan a determinados productos musicales), y en todo lo atinente a producción, distribución y consumo.

Por las anteriores consideraciones, el modelo interpretativo que subyace a este trabajo sólo puede captarse cabalmente poniendo en evidencia las tensiones que operan,

como mecanismos para establecer las distinciones. Estas distinciones, como sostiene el discurso institucional del Distrito, “toman forma mediante *prácticas* de formación, investigación, creación, circulación y apropiación, donde cada una se articula en torno a instancias, espacios y actores que las movilizan y negocian”.

Entendiendo que esta investigación tiene por objeto hacer un barrido del área musical en Bogotá para dar, desde ese trasfondo, algunos elementos que permitan evaluar, entre otras, la labor del IDTC, se puede adelantar algo que ha resultado obvio desde las primeras etapas de esta investigación. La labor del IDCT, lo sitúa en la ciudad como pionero en la proposición de espectáculos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *compensatorios*, pero que traslucen una comprensión muy interesante del fenómeno urbano propio de la capital. Fenómenos tan masivos como Rock al Parque o Salsa al Parque, que pudieran clasificarse en primera instancia como música masiva comercial (rock, salsa), han sido enfocados de tal manera que realmente pueden entenderse como formas de dar a apoyo a géneros musicales que en general han estado ausentes en las políticas culturales del país —por ejemplo, el rock nacional, y más específicamente el bogotano—. En un país cuya población es urbana en un 70%, estos esfuerzos convenientemente conceptualizados pueden servir de soporte para una discusión más profunda acerca de los problemas que la realidad le impone a marcos conceptuales que parecen haberse quedado a la saga de la móvil y cambiante realidad cultural del país. Que dichos avances resultan muy interesantes y oportunos, lo muestra la falta de discurso a ese respecto en las políticas del Ministerio de Cultura. El asunto es más que urgente. El análisis llevado a cabo por el Convenio Andrés Bello sobre el sector cultural en Colombia mostró en 2003 que el PIB colombiano, tanto el general como el cultural, estaba afrontando desde hace seis años una caída. Dado que es urgente sugerir algunas formas y líneas que permitan que ese indicador avance hacia un siguiente ciclo de crecimiento, este análisis y las determinaciones de políticas culturales y de implementación del Sistema Distrital de Cultura apuntan a incidir directamente en un cambio de rumbo del sector de la cultura en la ciudad.

Por otra parte, el análisis de los juegos de tensiones mencionados arriba y el seguimiento de ciertos indicadores nos alerta que debemos ser muy cautelosos a la hora de sacar conclusiones. En efecto, contradicciones importantes se hacen evidentes al cruzar los datos de asistencia de un festival tan importante como Rock al Parque, sin duda el logro más sobresaliente de la gestión del IDCT, con el escaso aumento del consumo del mercado fonográfico local. Tal desconexión es más que interesante, sobre todo porque nos pone ante preguntas incómodas: ¿educa públicos el Festival?: y si la respuesta es afirmativa, ¿qué pasa con el consumo?: ¿por qué cada vez más gente acude al Festival pero esa misma gente no consume rock bogotano?: ¿es acaso el Festival un mero escenario de entretenimiento, o un modo apreciado de “turismo cultural”?

Preguntas como éstas recorren las páginas de este informe. En ningún caso nos atrevemos a dar respuestas tajantes, ni siquiera cuando se trata de los aspectos más fríamente exactos, como los que pueden darse en términos cuantitativos. Las cifras por sí solas no nos dicen mucho de un estado de cosas, hasta tanto sean “habladas” por la interpretación, es decir, insertas en un marco de referencia a partir del cual puedan eventualmente ser útiles a los propósitos de comprensión de una dinámica tan compleja como la que se ha convertido en el objeto de este informe. Siguiendo la línea de los informes de las otras áreas, hemos querido ser muy estrictos en la búsqueda de las fuentes de información y en el manejo de las mismas, de modo que en los momentos que nos es posible, entregamos todas las tablas, listados e información consolidada, de tal suerte que, eventualmente, estos aportes pueden dar lugar a otras indagaciones sobre la materia. Empero, la novedad de este informe —o al menos el esfuerzo en el que se centran sus autores— consiste en interpretar el material consolidado a la luz de los lineamientos conceptuales de la política distrital, tratando de aportar una mirada crítica que pueda enriquecer la formulación de políticas del área, políticas que cada día deben acercarse más a la complejidad, a la importancia y riqueza del sector, y al valor que la sociedad entera le otorga a este fenómeno cultural y estético.

Estructura del análisis

Siguiendo los lineamientos estipulados en los términos de referencia de la presente investigación, y en la estructura de análisis propuesta por el IDCT, se dividirá el área en tres dimensiones, a saber: creación, formación y circulación.

Dimensión de creación

Prácticas que apuntan a la realización de procesos y productos artísticos, culturales y del patrimonio. Usualmente se agrupan en disciplinas artísticas como artes visuales, arte dramático, música, danza y audiovisuales. Se incorporan aquí también expresiones culturales de los diversos sectores sociales.

Dimensión de formación

Prácticas educativas que apuntan a la formación de profesionales y públicos en las distintas dimensiones del campo cultural, artístico y del patrimonio. Según la Ley 115 de 1994, Título II, Capítulo I, Art. 10, se entiende por tipos de educación:

Cuadro No. 1. Tipos de educación

Educación formal	Educación no formal	Educación informal
"Aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción a pautas curriculares progresivas y conducente a grados y títulos".	"Es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de la Ley 115".	Se considera todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados.

Dimensión de circulación

Prácticas que ponen en escena pública los procesos y proyectos del campo cultural, artístico y del patrimonio. Se incluyen las industrias culturales, los productores, agentes y todos aquellos profesionales dedicados a facilitar la relación entre la formación, la investigación y la creación, con la apropiación.

Ejes por dimensión

Siguiendo los mismos derroteros, la lectura de cada dimensión se efectuará por medio del análisis de tres ejes por dimensión, a continuación definidos para el caso del área de música en Bogotá: instituciones, impactos y procesos de organización.

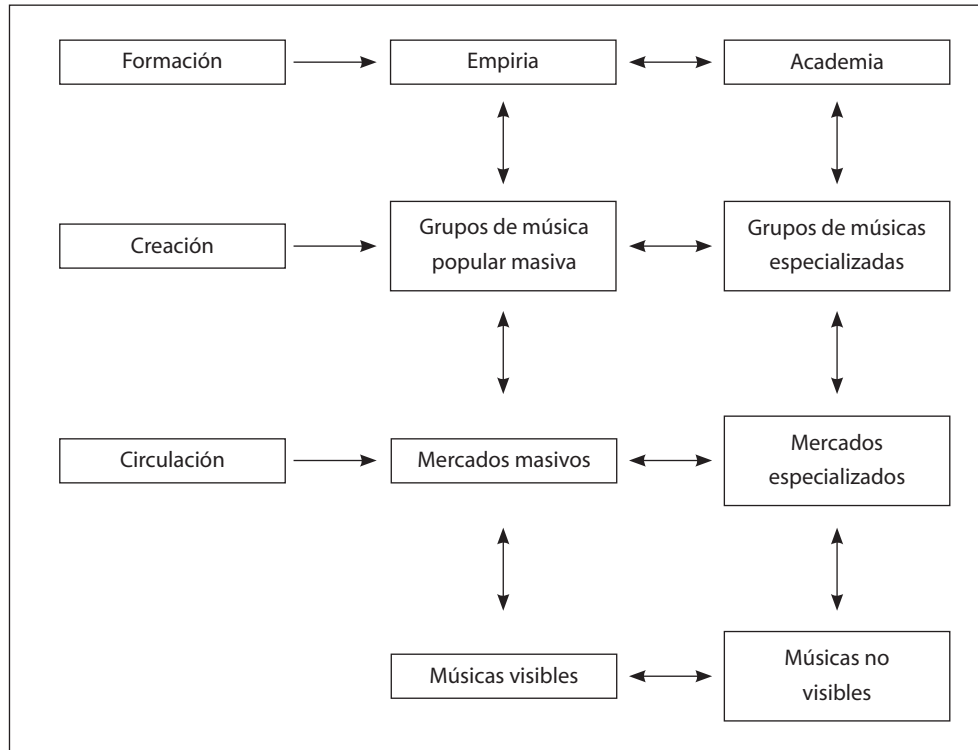
Para lograr dar cuenta de las diversas tensiones referidas a los tres ejes haremos uso de algunas de las siguientes coordenadas, según sea su pertinencia:


- *Instituciones*: colectividades, colectivos, grupos de interés, grupos de presión, formales, instituidas, reconocidas, centradas en lo musical como una actividad, entre otras, de profesionales o aficionados.
Pueden ser legales o ilegales, formales o no formales, legitimadas legalmente o de hecho, públicas o privadas, con ánimo de lucro o sin él.
- *Impactos*: se derivan de hechos concretos que modifican un estado de cosas.
Pueden describirse cuantitativamente (*v.gr.*: aumento de precios, cantidades, porcentaje de crecimiento relativo) o cualitativamente.
Pueden ser micro o macro, registrarse en lo material o en las personas, ser rápidos o lentos, centrados o periféricos, de amplio o de corto alcance.
- *Procesos de organización*: abarcan organización, planeación, fomento e información.
Pueden ser planeados o incidentales, de corto plazo o efímeros, que se institucionalizan o se registran de manera informal, participativos o autoritarios, intragenéricos o intergenéricos (en referencia a los géneros musicales), interculturales o intraculturales, gestionados por iniciativa de la comunidad o desde fuera de la misma, locales y colectivos o nacionales, de impacto micro o macro, desarrollados para satisfacer necesidades específicas y/o particulares o para dar satisfacción a necesidades sectoriales o generales.

Interrelación de las dimensiones en el campo de la música en Bogotá

Para el análisis del área es fundamental establecer los entrecruzamientos de las distintas dimensiones. Hay una serie de tensiones que pueden ayudar a tal tarea:

Gráfico No. 2. Interrelación de dimensiones en el campo de la música





Segunda parte Estado del arte de la actividad investigativa: de la ausencia de publicaciones al auge de las tesis de pregrado*

-
- Las publicaciones —de muy disímiles características— en las que el tema de la música se relaciona de alguna manera con Bogotá, entre las que predominan las tesis sobre los trabajos musicales, fueron analizadas clasificándolas en diversas categorías, estudiándolas primero dimensión por dimensión y luego como conjunto, para tratar de establecer las generalidades de los textos disponibles.

Análisis del estado del arte desde la dimensión de formación

Al observar la información disponible en los centros de documentación, las bibliotecas y las bases de datos de las instituciones, encontramos textos que presentan cierto grado de coherencia relacionada con los programas ofrecidos en las diferentes instituciones. Otro asunto importante tiene que ver con la especificidad del material respecto al tema de la formación: algunas instituciones poseen más material sobre la didáctica general de la música, otras concentran más textos sobre los métodos de enseñanza de instrumentos, otras parecen más interesadas en hacer énfasis en el uso de herramientas tecnológicas (computadores y software) para la enseñanza de la música, mientras algunas se destacan por un acervo bibliográfico bastante variado.

En cuanto a la reiteración de títulos en el fondo bibliográfico de diversas universidades, encontramos que algunos textos parecen indispensables; por ejemplo, la *Historia de la música en Colombia*, de José Ignacio Perdomo, se encuentra en la mayoría de los archivos, lo cual puede ser indicio de que se utiliza como texto de base tanto en la enseñanza de la historia de la música en nuestro país como que su consulta sea frecuente cuando se buscan datos específicos. Tal frecuencia da cuenta de la precariedad de los textos que traten el tema de la música en nuestro medio: aún se utiliza este texto, que en 1963 ya iba por la tercera edición, y que difícilmente puede tratar el tema de la historia de la música en Colombia, si desconoce lo ocurrido en las casi cinco décadas que median entre su primera publicación y la actualidad.

A continuación hacemos una breve descripción de la información encontrada en cada una de las bibliotecas de las universidades. Inicialmente se presentan las instituciones que más bibliografía sobre educación poseen, y posteriormente las que cuentan con menor número de títulos, tanto en libros como en tesis.

Universidad Pedagógica Nacional

Los documentos encontrados en este centro educativo son en su mayoría tesis, tanto de pregrado como de posgrado. En orden de importancia, dichos trabajos están orientados a:

- La reflexión sobre la enseñanza de la música como herramienta didáctica con niños preescolares, de educación básica y adolescentes.
- El desarrollo de capacidades diversas en la escuela, tales como la creatividad, capacidades cognitivas, etc.
- Servir como métodos para la enseñanza de los instrumentos musicales, como selecciones de repertorio o como métodos para la enseñanza de la lectura musical.
- Abordar temas varios, como la historia de la música, reflexiones sobre aspectos culturales, etc.

Estos registros revelan la preocupación en la UPN por la reflexión sobre la pedagogía musical y sus diferentes campos de acción.

Universidad Central

Los documentos relacionados con la dimensión de formación encontrados en esta universidad tienen otro tipo de énfasis. Allí se hallan:

- Documentos para la formación de instrumentistas.
- Documentos para la educación de la voz y de interés para agrupaciones corales.
- Documentos para el trabajo grupal, especialmente bandas.
- Materiales para el trabajo específico en asignaturas teóricas.
- Documentos varios sobre música, sociedad y comunicación.

Estos textos evidencian el interés particular del programa de la Universidad Central en la formación musical. Hay un evidente énfasis en la formación instrumental, coral y de ensamble musical. Los otros textos parecen de apoyo a las diversas asignaturas del programa.

Universidad Nacional de Colombia

El archivo de la Universidad Nacional presenta una diversidad mayor. En cuanto al tipo de material, se observan textos sobre la enseñanza musical en los niveles de la formación básica, pero también los hay sobre enseñanza más específica, como la conformación

de grupos orquestales, contenidos relativos a la historia de la música y análisis de los programas de las normales. La siguiente clasificación de los documentos que pertenecen al catálogo de la Biblioteca de la Universidad Nacional se ordena según el principio de cantidad:

- Documentos de carácter didáctico y apoyo a la enseñanza de la música para nivel elemental, o sea, los grados de la educación básica.
- Tesis de pregrado que hacen aportes a la enseñanza de la música y estudian el estado de la misma en la formación básica.
- Trabajos realizados por los docentes en las diferentes áreas de la enseñanza musical. Entre los que hacen aportes específicos a la formación musical, cabe destacar:
 - *Educación rítmica*, de Carmen Barbosa L.
 - *Serenata música: iniciación musical*, de Horacio Lapidus.
 - *La cultura musical en el desarrollo de América Latina*, de Cecilia Casas Cerón y Federico Demmer Colmenares.

Universidad Antonio Nariño

El fondo bibliográfico de esta universidad, aunque está conformado por un número reducido de textos sobre música, muestra una amplia diversidad sobre el tema de formación. Sus materiales están centrados principalmente en la iniciación musical y la enseñanza instrumental, y algunos tienen por tema la enseñanza del folclor mediante juegos, rimas y cancioneros.

Universidad INCCA

Los documentos encontrados en esta universidad se refieren principalmente a:

- Programas de formación musical y análisis de los mismos.
- Apoyos de nuevas tecnologías a la enseñanza de la música.
- Materiales diversos de apoyo a la formación musical.

Universidad Externado de Colombia

Es importante tener en cuenta que esta universidad no cuenta con programas de formación musical; sin embargo, entre los documentos encontrados en su biblioteca figuran tesis de posgrado sobre educación que toman el tema de la música como eje. Los do-

cumentos que reposan en sus estantes se refieren principalmente a la oferta educativa en los programas de música o son análisis de aspectos interdisciplinarios, cognitivos y sociales en la formación inicial musical.

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Este centro educativo tampoco tiene programas de formación musical, pero cabe destacar que además del libro *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo, cuenta con una tesis de grado del programa de Comunicación sobre “La educación desde el silencio”. Así mismo, es importante destacar la “Educación musical con niños sordos” realizada por Paula Fernanda Sánchez, puesto que ofrece una mirada distinta sobre la discapacidad en niños y las posibles alternativas de análisis.

Las siguientes universidades y bibliotecas no disponen de programas de educación formal en música, pero ofrecen documentos sobre educación musical.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Los textos referenciados sobre formación musical son muy escasos en esta universidad del Distrito, y los que hay están referidos básicamente a juegos y rondas folclóricas o constituyen material de apoyo para la enseñanza musical en la educación básica.

Universidad El Bosque

En esta universidad se encuentran muy pocos textos relacionados con la formación musical, y los que existen hacen hincapié en la enseñanza instrumental o en obras de compositores.

Biblioteca Nacional

Los documentos que la Biblioteca Nacional ofrece son textos de carácter didáctico sobre la enseñanza de la música en la educación básica o son textos históricos sobre resoluciones, estatutos y conformación de escuelas de música en Bogotá entre 1833 y 1879. Vale la pena resaltar estos últimos por su valor histórico y porque permiten conocer y analizar la educación musical en Bogotá desde sus inicios.

Biblioteca Luis Ángel Arango

En el archivo de la BLAA se encuentran textos diversos, principalmente

- Libros o reseñas de investigaciones sobre la didáctica de la música.
- Estrategias pedagógicas para la enseñanza de la música y propuestas específicas sobre la pedagogía musical en la educación básica.
- Apoyos a la enseñanza de la música que derivan de las nuevas tecnologías.

Es importante resaltar la presencia del texto sobre la defensa de la educación musical de Antonio María Valencia, del año 1932. Este documento es importante para quien desee rastrear los inicios de la formación musical en Bogotá.

Análisis del estado del arte desde la dimensión de creación

La revisión de la documentación disponible en las bibliotecas públicas de Bogotá, especialmente en las del ámbito universitario, pone en evidencia los siguientes puntos sobre la dimensión de creación:

- Hay escasa producción nacional en el campo de la investigación musical, que se manifiesta en la reiteración de unos pocos títulos —algunos ya clásicos, pero desactualizados— referidos a la música nacional.
- Se percibe una lenta llegada a las bibliotecas y centros de documentación de las últimas tendencias en investigación musical y los nuevos enfoques que hoy en día caracterizan dicha investigación. En general, las universidades privadas adquieren más prontamente dicha bibliografía.
- Las temáticas abordadas en los textos encontrados en bibliotecas y en las monografías de grado muestran un tránsito significativo del tema de la historia (una importante cantidad), a biografías y a enfoques generales de didáctica y pedagogía musical. Con el tiempo se ha logrado una mayor diversidad, y en algunos casos incluso una mayor especialización, de los textos disponibles. En efecto, la tendencia historiográfica rigió por mucho tiempo la investigación musical, hasta los años ochenta; pero a partir de entonces, paulatinamente se ha abierto paso una tendencia más culturalista, preocupada por enfocar los asuntos relativos a la relación entre la música y las formas de vida, la música como constructora de identidades y como recurso de la cultura para crear nuevas formas de socialidad. Este cambio se hace evidente cuando se constata que tipos de música que antes quedaban al margen de toda referencia y análisis, ahora son el centro de las preocupaciones: el rock, el hip hop, el jazz, las músicas fusión, entre otras, son estudiadas desde diversos ángulos y con diversos enfoques metodológicos. Esta tendencia, que toma como temática principal la sonoridad cotidiana al alcance de los estudiantes (rock, hip hop, y en general sonidos urbanos y sus infraestructuras de radio, televisión, presentaciones en vivo), tratada con una perspectiva monográfica, es complementada por el cre-

ciente interés en una forma musical urbana: la fusión, con referentes ya no sólo de estructuras globales de rock, sino con el aporte importante de música tradicional colombiana. Este interés no surge únicamente entre los estudiantes de música, sino también en los de otros programas de las ciencias sociales, como la antropología, la sociología, la psicología, las ciencias políticas y la comunicación social, o de programas técnicos como el de ingeniería electrónica. Los temas que interesan a los jóvenes reflejan su cotidianidad, marcada por unas formas económicas específicas presentes en la ciudad: mientras que unos se preocupan por lo músicos de los buses, otros lo hacen por los procesos de grabación fonográfica del Pacífico colombiano a Los Ángeles. Este cambio muestra la omnipresencia de la ciudad y de sus dinámicas entre las nuevas preocupaciones académicas. Cuando se abordan dichas temáticas se enfatiza en el papel de la música como diferenciador social, como constructora de identidades y como marcador diferencial de edad, sexo, estrato social y territorialidad, entre muchos otros. Otra tendencia, muestra marcado interés por el uso de nuevas tecnologías en las prácticas de creación, producción y consumo musicales.

- Es evidente la incidencia de la investigación universitaria —derivada del importante crecimiento de la oferta educativa musical formal e informal en los últimos 15 años— que, aun cuando no presenta aún líneas consistentes y equipos de investigación cualificados, con los medios disponibles intenta acercarse a problemáticas muy diversas, que definen tendencias que aportan cierta identidad a las universidades.
- Llama la atención la importancia de la música en la agenda investigativa de diversas disciplinas. Reflexiones surgidas en carreras como antropología, ingenierías, comunicación social, periodismo, ciencias sociales, entre muchas otras, muestran que la música, lejos de ser un campo de interés sólo para quienes la estudian o la practican, es el centro de discusiones muy sugerentes y diversas. A ese respecto debe anotarse que, en términos generales, quienes tienen una visión más sesgada y más centrada en el oficio propiamente dicho son los propios estudiantes de música, aunque hay que reconocer diferencias significativas entre las universidades que tienen programas de educación musical.

A continuación se presenta una somera descripción de dichos rasgos:

Universidad Nacional de Colombia

Sus investigaciones evidencian una preocupación por las relaciones entre el arte musical y la sociedad. Abundan tesis preocupadas por estudiar desde diversos ángulos los nexos entre los fenómenos musicales y los jóvenes. Nociones como las de culturas juveniles, tribus urbanas, códigos culturales, entre otras, son usadas en estas investigaciones para ahondar en el papel que cumple la música en la sociedad bogotana y en la construcción de formas de socialidad más plurales e inclusivas. Cabe mencionar dos estudios, el de

Lorena Valdés, de 2004, sobre los hábitos de creación y consumo musical en poblaciones desplazadas a Bogotá, y el de Luis Fernando Gómez y Tomás Henao sobre los músicos de las calles y del transporte público en la ciudad, del año 2005. Otras temáticas urbanas tratadas tienen que ver con análisis de géneros específicos, como la salsa (Romero, 1998) o la cultura electrónica (Hernández, 2002).

Estas investigaciones provienen mayoritariamente de estudiantes ajenos a los programas de formación musical, concentrados en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. La diferencia entre esta tendencia y la que observa en las investigaciones de nivel profesional sobre música, obedece a que los estudiantes del Conservatorio son entrenados bajo una lógica mucho más centrada en el análisis musical mismo que en un sistema de relaciones entre el fenómeno musical y las condiciones sociales en que se presenta.

Universidad de los Andes

En su biblioteca abundan trabajos de grado que, producidos desde muy diversos ámbitos, asumen como tarea central la investigación sobre algún aspecto significativo o problemático de la composición musical contemporánea. Se reconocen tres tendencias principales:

- El recurso técnico como ayuda en la creación. Como ejemplo de esta tendencia se referencia el trabajo de Carlos Román titulado “Aplicaciones musicales del circuito de Chua y el filtro Teager”, donde se pretende poner a disposición de compositores sonidos “inéditos” para lleven a efecto su tarea, o el trabajo de Mauricio Rincón de 1997, donde construye una plataforma de integración de herramientas de sonido para la composición. Sería interesante comprobar cuál es la repercusión de este tipo de aportes técnicos al campo compositivo y educativo, ya que pareciera que estos estudiantes sienten una carencia en el campo de la creación, que consideran debe ser suplido con tecnología.
- El análisis musical de obras, como “Análisis de conciertos para flauta y orquesta de compositores colombianos”.
- El análisis social de fenómenos musicales estrictamente urbanos. A pesar de contar con un Departamento de Antropología de amplia trayectoria, los estudios sobre música indígena o campesina son inexistentes. La investigación de las tesis está altamente relacionada con los sonidos que se generan en la ciudad o arriban a ella. En las universidades de los Andes, Javeriana y Nacional, todas con programas de música y antropología, hay una preferencia evidente por el análisis de la música fusión.

Los estudiantes del programa de música, en términos generales, suelen presentar como trabajo de grado composiciones, o textos referidos a asuntos de la práctica musical

propriadamente dicha. Sin embargo, resulta muy significativa la presencia de tesis de departamentos como Antropología e Ingeniería, y de facultades como Administración o Ciencias Sociales, en el desarrollo de temáticas tan diversas como folclor urbano, el problema de la movilización de gentes de la costa atlántica hacia Bogotá y la incidencia de este desplazamiento en las prácticas musicales de la ciudad, identidad de los punk, uso de tecnologías para incidir en la experiencia musical, problemas de gestión cultural, etc. Seguramente estos intereses de investigación están directamente enlazados con las preocupaciones relativas a la composición musical, específicamente con experimentos con músicas fusión, sonoridades colombianas y jazz, que pueden verse en grupos como Jarana Tambó, que se prestan para determinar la importancia de la investigación de campo en el campo de la música fusión en Colombia.

Pontificia Universidad Javeriana

Se evidencia un incremento significativo de los trabajos que se preocupan por la comprensión de la música como un fenómeno social que no se agota en sí mismo. Se percibe, en general, una búsqueda de respuestas para los problemas que los estudiantes identifican como urgentes en la agenda cultural actual de la ciudad. Varios de ellos, en este sentido, buscan entender y documentar las nuevas tendencias musicales que surgen en la ciudad, especialmente el fenómeno de las fusiones musicales, el tema del consumo, el influjo de los medios de comunicación, el rock bogotano, etc. De tales tendencias pueden mencionarse los trabajos “Guía general para la realización del espectáculo en público de carácter artístico en el Distrito Capital”, “Análisis del mercado de rock bogotano” “¿Cómo se concibe, se produce y difunde la música metal hecha en Bogotá?: los músicos tienen la palabra”.

A diferencia de lo que ocurre en la Universidad Nacional, en la Universidad Javeriana los temas de fusión son trabajados por estudiantes de la carrera de música, lo que sugiere que el programa de formación es mucho más abierto a temas urbanos contemporáneos que el de la Universidad Nacional. “Matices: fusiones folclóricas en los espacios urbanos” y “Composición y producción musical a partir de la fusión de ritmos colombianos con otros géneros musicales” son temas patrocinados por la carrera de Estudios Musicales.

Universidad Pedagógica Nacional

Un rasgo común en la mayoría de las monografías de este centro es la preocupación —por lo demás propia del perfil de la universidad— por los asuntos atinentes a la didáctica, la pedagogía y la importancia social de la educación.

Sin embargo, desde la creación de los diversos énfasis en el programa, el espectro se ha enriquecido con temáticas más diversas, como problemas de la dirección de orquesta, música popular tradicional de Colombia y técnicas contemporáneas de composición en la obra de Francisco Zumaqué, hasta trabajos que indagan sobre los efectos y sonidos de la guitarra eléctrica, útiles para la composición de música para cine y televisión.

Las tesis del programa de música reflejan un interés creciente por acercar la práctica musical con el campo laboral; de ello dan fe dos trabajos relacionados con la producción musical y los medios de comunicación. Uno de ellos presenta un análisis de los *jingles* desde la década de los cuarenta hasta la de los noventa y aporta datos sobre el proceso de encargo de tales composiciones, en las que el creativo de publicidad explica un concepto al músico, quien debe transformarlo en una “idea musical completa” (Bernal, 1993). Este acercamiento de 1993 a las aplicaciones laborales del conocimiento musical es complementado por el trabajo de 2005 que “investiga las posibilidades en efectos de sonido que ofrece la guitarra eléctrica, en composiciones de música incidental para cine y televisión, orientando dichas posibilidades a una aplicación de tiempo práctico” (Gama, 2005, resumen *on line*).

Con respecto a otros temas relativos a la creación musical, pueden citarse la revisión de vida y obra de maestros que tuvieron incidencia en la vida musical de Bogotá, y el análisis de la trayectoria de los coros en esta misma ciudad. Los estudiantes de otras carreras no demuestran su interés por la creación musical en tesis de pregrado, fenómeno que sólo ocurre en esta universidad.

Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)

Sus trabajos muestran un hondo interés en la composición y arreglos de música popular en diversos formatos, que corresponde al espíritu de la música de origen caribe que marcó el inicio del programa. En algunos casos se evidencian preocupaciones sobre la formación en el ámbito de las diversas modalidades de música popular y sobre su interpretación. El abordaje de tales temáticas se da tanto en los énfasis en interpretación de instrumentos, como en el de investigación. La preocupación por Bogotá es casi inexistente.

Universidad Central

Como resultado del trabajo desarrollado por el Departamento de Investigaciones de esta universidad (DIUC, hoy IESCO-UC), hay un interés notorio por abordar la dimensión social de la música. Varios trabajos de grado tienen que ver con ayudas para

la práctica musical en géneros populares (por ejemplo, “Diseño de ayudas multimedia para el apoyo en la ejecución rítmica de la salsa, merengue, cumbia y balada rock”). Sin embargo, no se hallan trabajos monográficos que toquen el tema de la música referido específicamente a la ciudad. Llama también la atención que los trabajos que más se aproximan a este tema provienen de áreas no relacionadas con la música, como la especialización en informática para la docencia, comunicación social y periodismo, especialización en gerencia de mercado y otras. La constante en los trabajos del programa de música son los temas relacionados con la música “cultura” y el aparente desdén por la música popular o la que se realiza en Bogotá.

Universidades Externado de Colombia y Jorge Tadeo Lozano: aproximaciones a la música desde otros campos

El antecedente de las universidades Nacional, Javeriana y de los Andes, donde hay programas de música, pero además una cantidad importante de trabajos de grado de otras carreras que tocan la dimensión de la creación de música en Bogotá, impulsó a revisar el caso de otras universidades. Del resultado de este examen conviene señalar las tendencias encontradas en las universidades Externado de Colombia y Jorge Tadeo Lozano.

En la primera, en los programas de pregrado de comunicación social, e incluso de derecho, así como en las especializaciones en gerencia de mercado, gestión y evaluación curricular, y en el magíster en administración y supervisión educativa, se verifica el interés por la música en Bogotá. Tres temáticas sobresalen: el oficio musical del “jinglero” y su influencia en la sociedad, fenómenos urbanos como los *ravers*, y por último, como tema general, el rock, línea en la cual se destaca el trabajo titulado “Rock al Parque: cultura y juventud unidos en un festival”.

En la Universidad Jorge Tadeo Lozano, los estudiantes del programa de comunicación social manifiestan interés por la relación entre la música y los medios de comunicación, especialmente la radio. Al respecto vale la pena mencionar el trabajo “Primer Congreso de Música Electrónica Bogotá DJ”.

Investigación sobre la dimensión de creación: los aportes de la investigación profesional

La estructura de la investigación exigida por los centros de estudios en el campo de la creación responde a una incoherencia en el ámbito universitario: las universidades exigen como requisito de grado de muchas de las carreras una tesis de grado. Los estudiantes, sea de programas de música o de otras disciplinas, se concentran en la temática

que les interesa: la música. Por tanto realizan sus trabajos sobre este tema, a veces incluso con resultados de impresionante calidad, a pesar de las condiciones. Sin embargo, los docentes que dirigen estos trabajos difícilmente publican investigaciones sobre música, de manera que su trabajo de dirección es periférico; además, los estudiantes se encuentran con que no hay un cuerpo de investigaciones sólidas que soporten su recorrido teórico, de manera que caen en imprecisiones o en construcciones innecesarias. La comparación entre número de tesis *vs.* número de trabajos profesionales denota tal tendencia. En Bogotá, en el grupo de investigadores sobre música se han establecido ciertas tradiciones investigativas que a continuación se esbozarán. Evidentemente, para que ocurra un giro en el ámbito investigativo en música se requiere que esta estructura académica empiece a proponer nuevas formas de promoción de la investigación, no dejándola en manos de estudiantes, sino de profesionales.

Debido al desbalance entre los intentos estudiantiles de producir trabajos que den cuenta de la dimensión de creación en la ciudad y los que la academia produce a nivel profesional, en modalidades diferentes a los trabajos de grado, se hace necesario revisar qué trabajos han sido importantes en este campo y preguntarse por las razones de esta gran carencia.

Las referencias sobre la historia musical de la capital hasta el siglo XIX han procedido casi exclusivamente de los musicólogos, entre quienes hay que destacar a Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susana Friedman y Jaime Cortés Polanía. Estos autores han sido sistemáticos en el esfuerzo de publicar artículos sobre la música religiosa, popular y de otros géneros producida en Bogotá, en rastrear sus relaciones con los medios de comunicación y, en general, con la cotidianidad de la urbe. Estos trabajos comienzan a aparecer en la década de los ochenta y hasta el presente no han dejado de publicarse. Referencias de los mismos autores —o de otros historiadores de la música colombiana, como Andrés Pardo Tovar, el padre Perdomo Escobar con su *Historia de la música en Colombia*, trabajos de la década de los sesenta, o incluso de investigadores de otros países que han dedicado trabajos a la música latinoamericana, como Gerard Béhague y *La música en América Latina*, o Nicolas Slonimsky y *La música de América Latina*— a la ciudad insisten en calificarla como el epicentro de muchos fenómenos sonoros en un estado altamente centralizado, pero hacen énfasis en la música culta, y sólo eventualmente tocan el tema de la música popular. Dentro de este mismo corte se destacan los estudios folclóricos que debieron referirse a la ciudad —a pesar de la asociación entre folclor y autenticidad, y por ende, con el campo (Ochoa, 2002)—, por las producciones de bambucos urbanos, de autores conocidos, cuya figura más emblemática es Pedro Morales Pino. Por tanto, otro grueso de referentes, que por demás están desactualizados, se relaciona con el establecimiento del bambuco como género musical nacional y su relación con el ámbito bogotano. Además de estas dos grandes corrientes, la de la música culta y la de la música folclórica en Bogotá antes de la década de los cincuenta

del siglo XX, el intento de generar referentes sistemáticos, especialmente sobre música popular, son nulos. La excepción que confirma esta regla es la publicación del texto *Música, raza y nación*, de Peter Wade, donde de manera elocuente se narra cómo los géneros musicales de la costa, durante el siglo XX, verificaron un ascenso tanto dentro de las ciudades costeras como en Bogotá, y el impacto de esta música en la cotidianidad de la vida urbana.

Referentes particulares son relativamente fáciles de encontrar (aun cuando las fechas de publicación cada año envejecen más), sin importar el tipo de música del que se hable: música clásica, música tropical, de protesta, rock, etc. Se diversifica el rango de las temáticas, pero las publicaciones se especializan, al punto de que se fragmenta el panorama de la producción musical en la ciudad y la posibilidad de construir una lectura completa se desvanece. En las aproximaciones a los análisis de música no erudita se nota un fuerte criterio culturalista de análisis, que toma distancia de los análisis musicológicos. La etnografía parece ser la herramienta metodológica más importante para tales textos (por ejemplo, el trabajo de grado de un estudiante la Universidad de los Andes, “Una etnografía musical: Mc2 en Bogotá” y otro de la Universidad Externado: “Observación y descripción etnográfica de una tribu urbana: los Ravers”). Algunas reflexiones no se centran en la ciudad, pero de nuevo ésta aparece como referente innegable. En esta línea es muy importante citar las publicaciones de Ana María Ochoa, tanto los libros como los números de la revista *A Contratiempo*. Sin embargo, es aún demasiado notorio que la preocupación de los estudiantes de diversas facultades de la Universidad de los Andes, por ejemplo, respecto a la relación entre diversos tipos de música, los jóvenes y la identidad social, no encuentre un respaldo en un número de investigaciones considerables sobre el tema. Con interés en la temática de la música urbana, el rock y los jóvenes, las líneas de investigación profesional y las publicaciones de la Universidad Central son muy importantes. Se destaca el aporte de los textos de Germán Muñoz, especialmente en “Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles”, y el trabajo que se hace desde la línea de investigación “Jóvenes y culturas juveniles”.

A pesar del fuerte impacto de las nuevas tecnologías y sus posibilidades de aplicación en los fenómenos de creación, adiestramiento y circulación musical, en Bogotá prácticamente no existen las investigaciones que no deriven de las tesis de los estudiantes. Hay un marcado interés en las facultades de Ingeniería de la Universidad de los Andes y en las carreras de ingeniería de sonido de la Universidad Javeriana, pero tal necesidad en los músicos en formación no ha sido tratada por investigaciones independientes.

Análisis del estado del arte de la dimensión de circulación

El inventario general de materiales correspondientes al sector musical arroja un número de 1.630 registros en los diferentes centros de documentación y bibliotecas consultadas en la ciudad. Para la dimensión de circulación-distribución se determinan como relevantes las siguientes materias: conciertos, festivales, industria fonográfica, música en Bogotá, música publicitaria, música y sociedad, músicos en Bogotá, producción musical y radio en Bogotá, que se emplean como descriptores en la búsqueda referenciada.

Del inventario general se localizan 149 registros relacionados con la dimensión de circulación. El 22% de los documentos referidos son aportados por el Archivo de Bogotá, el 15% por la Biblioteca Luis Ángel Arango, el 9% por la Biblioteca Nacional y el 6% por la Red Distrital de Bibliotecas. Las bibliotecas universitarias aportan el siguiente porcentaje de documentos: el 17% por la Universidad Javeriana, el 8% la Universidad de los Andes, el 7% por la Universidad Externado de Colombia, el 5% por la Universidad Central, el 4% por la Universidad Nacional, el 2% por la Universidad INCCA; por su parte, las universidades Pedagógica, Distrital y Jorge Tadeo Lozano aportan el 0,5%.

En términos generales, la producción textual sobre circulación y distribución de los productos y servicios musicales en Bogotá se encuentra en un conjunto de documentos monográficos, todos ellos elaborados a partir de procesos investigativos de pregrado, que abordan indirectamente el tema. Estos documentos de investigación se caracterizan por su multiplicidad de enfoques, dispersión y disímiles alcances.

En general, los documentos observados no se citan, lo cual habla de una considerable disgregación del trabajo investigativo. Son altamente preponderantes las preocupaciones sobre consumo cultural y las relaciones entre música y comunicación y música y cultura. Las conclusiones son pocas veces generalizables a la ciudad como conjunto, ya que los resultados resultan particulares, pues aluden a poblaciones específicas, o son

limitados en alcance, lo cual obliga a delimitarlos a sus entornos de investigación. Las palabras clave predominantes en estas investigaciones son *radio, rock, juventud, mercado del sector musical, consumo musical e industria fonográfica*.

Ninguno de los trabajos de investigación sobre circulación-distribución está encadenado a documentos posteriores, secuenciales en profundización, lo cual manifiesta la ausencia o débil sostenibilidad de líneas de investigación que tomen la ciudad por objeto. Prácticamente ninguno de los autores referenciados en esta indagación cuenta con más de un texto, lo cual permite concluir que la producción investigativa sobre la circulación-distribución de la música en Bogotá responde a consideraciones académicas inmediatistas, como prerrequisitos de grado, por ejemplo.

Cada universidad establece determinadas agendas y prioridades de investigación, especialmente relacionadas con las facultades que encuentran en la circulación y distribución de la música un objeto de estudio o un aspecto contributivo a preguntas de investigación que tocan dicho tema tangencialmente. La Universidad Nacional emprende investigaciones que en alguna medida tienen relación con la circulación de las diversas clases de música en la ciudad, especialmente en sus facultades de Sociología y Antropología; sin embargo, presenta estudios históricos y sectoriales económicos relevantes. La Universidad Central provee una perspectiva de investigación sobre música a partir de numerosos estudios enfocados en la comunicación, especialmente en la radio y el consumo musical; predomina el enfoque historicista y la metodología etnográfica y son muy importantes en sus productos los paradigmas culturalistas latinoamericanos. Para la Universidad de los Andes, los estudios sobre música en la ciudad provienen especialmente de las facultades de Ingeniería Industrial, Antropología y Ciencias Políticas. Los productos de la primera se basan en estudios sectoriales de carácter económico, mientras que en la segunda se establecen distintos niveles de análisis sobre la relación música-cultura. La Universidad Externado de Colombia provee investigaciones sobre la relación entre música y medios de comunicación y música y cultura. La Universidad INCCA presenta escasos pero interesantes documentos sobre radio y música en la cultura. Desde sus facultades de Comunicación, Psicología y Artes, la Universidad Javeriana ha conducido una fecunda producción de investigación sobre música y medios, y aporta interesantes estudios sobre consumo musical. La Universidad Pedagógica ha elaborado un abundante material investigativo en donde resultan relevantes los temas que relacionan la educación musical con la comunicación.

Del universo bibliográfico descrito, nueve títulos se refieren a la materia *conciertos en la ciudad*, todos ellos bajo recaudo del Archivo de Bogotá. Se destaca el informe “Orquesta Filarmónica de Bogotá, 25 años” y documentos sobre música popular de carácter antropológico, donde prima la metodología etnográfica y el alcance descriptivo de las investigaciones consultadas. La materia *festivales* es predominante en investigación; en

efecto, se cuentan 99 registros que incluyen documentos sobre los festivales musicales en Colombia, de los cuales 47 corresponden a los festivales musicales de Bogotá; tres dan cuenta de festivales de danza en la ciudad. Varios documentos abordan los festivales desde una perspectiva antropológica y comunicativa, entre ellos: “Rock al Parque: escenario del rock colombiano para la transformación social” (2001) de la Universidad Externado de Colombia, y “Rock al Parque: cultura y juventud unidos en un festival” (1998), de la misma universidad.

Con respecto a distribución musical en Bogotá, hay una producción textual notablemente menor: sólo nueve títulos se refieren a la categoría general de *industria fonográfica*. Los documentos revisados abordan esta industria desde perspectivas de planeación y mercadeo. El único estudio que aporta una caracterización completa del sector es “El impacto del sector fonográfico en la economía colombiana” (2003). Para propósitos de esta investigación se destacan los siguientes documentos: “Segmentación del consumidor del mercado discográfico en Bogotá” (2003), de la Universidad de los Andes, e “Investigación de mercados sobre los canales de distribución minorista utilizados por la industria fonográfica nacional en la ciudad de Santafé de Bogotá” (1993), de la Universidad Javeriana.

De temáticas muy diversas y claramente dispersas pueden agruparse 91 documentos parcial o indirectamente relacionados con la dimensión *circulación-distribución*. En mayor o menor medida, estos documentos consideran aspectos relevantes, pero ninguno de ellos presenta una elaboración o abordaje que permitan situarlo como referente bibliográfico principal. Sin embargo, algunos resultan altamente contributivos, como “Análisis del mercado rock bogotano” (2003), de la Universidad Javeriana, “Perfiles de consumidores de música en Bogotá”, de la Universidad de los Andes, “Mercado musical en Colombia: en marcha al ritmo del compact disc” (1994) y “Los músicos de las calles y transportes públicos de la ciudad de Bogotá: el oficio de la música en el espacio público” (2005), de la Universidad Nacional.

Otro texto de interés como antecedente para el estudio de la dimensión de *circulación-distribución* es “El rock iza su bandera en Colombia: aproximaciones a los imaginarios de juventud a través de 40 años de rock”, primera parte, de la Universidad Nacional. El documento no es exhaustivo a la hora de rastrear las estrategias de circulación y distribución del género, pero describe aspectos específicos de carácter cultural con un enfoque antropológico. Es interesante en la medida en que plantea el género como posición contestataria al establecimiento, de donde derivan estrategias alternativas de circulación y distribución, pero también acude a un sistema “formal” que comprende el concierto y el fonograma. El texto se vertebra históricamente a partir de estos dos productos concretos que el género es capaz de realizar en el mercado musical de la ciudad.

Por su parte, “Creación y consumo musical en la población desterrada en Bogotá: dos estudios de caso”, de la Universidad Nacional, es un interesante abordaje que se enfoca en el consumo musical en poblaciones desplazadas que han llegado a la ciudad. No obstante, la muestra está lejos de ser representativa, pues se centra en los casos concretos analizados, y resulta muy difícil hacer, a partir de ellos, una generalización o extrapolación. En este estudio los aspectos de circulación y distribución no son propiamente objeto de análisis, pues el documento se centra en los aspectos de creación y consumo. Sin embargo, de la interpretación efectuada se deriva que un mecanismo importante de circulación musical proviene del tránsito y posterior residencia en la ciudad de grupos poblacionales con características musicales compartidas. “Las historias de la música en Hispanoamérica: un balance historiográfico (1786-2000)”, de la Universidad Nacional, sustenta que la partitura, y en general la materialización de la actividad musical como producto o servicio, son las únicas formas de socialización e historicidad del fenómeno musical.

Otros estudios que se destacan, son: “Segmentación del consumidor del mercado discográfico en Bogotá”, de la Universidad de los Andes, documento que no describe propiamente los mecanismos de distribución del fonograma, pero es útil para situar la distribución como acción específica de la industria para satisfacer las demandas detectadas en los estudios de mercadeo y de perfil. El consumo del fonograma resulta en una segmentación demográfica que permite determinar, por su efecto, el alcance de la distribución fonográfica en la ciudad. Si bien a partir de la investigación no es posible vislumbrar las formas específicas de distribución, se logra determinar su efecto último. “Elementos para la caracterización de la industria fonográfica en Colombia”, de la Universidad de los Andes, describe de manera específica la relación de la industria con compositores y productores, y provee un análisis juicioso de la estructura de costos de los sellos multinacionales con sede o representación local. Por lo tanto, apunta sólo a la distribución formal del fonograma, reconocida también en otros documentos.

“La música popular colombiana en el desarrollo económico del país: un ejercicio macroeconómico”, de la Universidad Central, ofrece un enfoque divergente del objeto. El autor habla de un ejercicio macroeconómico a partir de un estudio sectorial específico. Esta contradicción se soluciona con un discurso reivindicatorio del aporte a la riqueza nacional de las diversas modalidades de música tradicional, aunque no ofrece información que cuantifique este aporte. A partir de la generación de valor agregado en la cadena de producción —se argumenta—, este aporte resulta relevante. “Construcción de las culturas musicales en Colombia”, de la Universidad INCCA, provee un interesante abordaje conceptual de la relación entre cultura y música.

Desde la perspectiva de medios y educación, se destaca “Educación fundamental integral y medios de comunicación social: el uso sistemático de los medios masivos de comunicación en programas de desarrollo”, de la Universidad Pedagógica

En conclusión, ningún texto investigativo ha planteado hasta el momento, como objeto general de estudio, la circulación y distribución de música en la ciudad. Algunos documentos, sin embargo, consideran éste un objetivo específico o un aspecto relevante. La ausencia de investigaciones sobre el tema en niveles de maestría y doctorado, así como de investigación profesional de grupos inscritos o escalafonados en Colciencias, es notable.

Análisis de redes, infraestructura y plataformas tecnológicas de música en Bogotá: el mundo sonoro en la web

El análisis de las redes de información que pasan por medios digitales es fundamental, puesto que modelan de forma determinante los gustos de quienes habitan en Bogotá. El trabajo de estas redes está encaminado a llamar la atención de los potenciales asistentes a eventos por medio de diversos ejes de incidencia comunicacional (Ceicos, 1998). Alrededor de un concierto masivo, además de los avisos significativos de prensa, se realizan programas de radio, y la crítica especializada toma en cuenta al visitante. El interés de la movilización de tal red no se reduce a la asistencia al evento formal, sino que toca también la promoción de discos, catálogos, videos, etc. Por esto presentaremos un recorrido por las páginas web más importantes en el modelaje del gusto musical capitalino.

La indagación sobre redes y plataformas tecnológicas enfocadas en la información de prácticas musicales en Bogotá se concentró en la búsqueda de sitios de Internet dedicados a la promoción de músicos y eventos musicales en Bogotá. Para iniciar la búsqueda utilizamos los términos “práctica musical Bogotá” y “conciertos Bogotá”, que generaron un espectro variado de sitios que fueron ordenados en dos grupos, de acuerdo a la información que ofrecen:

Páginas web por género musical

Uno de los grupos está compuesto por incontables páginas web dedicadas a un género musical específico o una agrupación o solista en particular. En estos sitios se presenta la historia, trayectoria y novedades relacionadas con el género musical o el solista o agrupación. El contenido de estas páginas se modifica constantemente con los aportes de los usuarios, quienes proveen diversa información que enriquece cada una de las secciones del sitio web. Algunas de las páginas son creadas por músicos o por los seguidores de éstos, con dominios gratuitos, como 4t, 8m y tk, entre otros, o en plataformas

que permiten crear sitios para compartir información por Internet, tales como www.myspace.com, lo que posibilita que los usuarios registrados en el sitio puedan montar textos e imágenes, construyendo así el contenido de la página. Otras, unas cuantas, están dedicadas a un género musical en particular. Para encontrar tales sitios se utilizó como criterio de búsqueda la palabra “Bogotá” acompañada de los géneros que aparecen reseñados en *PlanB* y *Eskpe*: bolero, ska, pop, romántica, fusión, clásica, electrónica, andina, tropical, jazz, blues, metal, rap, hip-hop, punk, rock, salsa, vallenato, charanga, balada, fusión, colombiana, folclor.

Son casi inexistentes las redes o plataformas que impulsan la circulación de información musical restringida a Bogotá, centrada en un género musical específico. Se hallaron sitios dedicados a la salsa, el rock, el vallenato, el punk y la música clásica. Tales sitios difunden noticias sobre el movimiento del género en Colombia (novedades de los intérpretes, historia del género, letras de canciones de los intérpretes reseñados, entre otros tópicos). Por ejemplo, <http://www.salsanama.net/> informa sobre sitios de salsa en Bogotá y publica eventos de orquestas y bares; además pone a disposición de los usuarios videos caseros de trozos de conciertos de las orquestas bogotanas y una lista de las agrupaciones que tienen página en Internet. Por su parte, en la página de inicio de <http://www.colrock.com/> se reseñan noticias sobre el trabajo de grupos internacionales, y en el enlace “bandas” se describe la trayectoria y discografía de numerosos grupos bogotanos y no bogotanos de rock. Además, hay un enlace a páginas web dedicadas al *skateboarding*. El portal <http://www.elvallenato.com/> agrupa, como la página anterior, a seguidores en todo el país, y mantiene informados a los usuarios sobre el trabajo y algunas novedades personales de los artistas dedicados al vallenato; también publicita las páginas web personales de cantantes, músicos y mánagers y ofrece a los usuarios registrados la posibilidad de adquirir *ringtones* de vallenatos famosos. Así mismo, en <http://www.colombianpunk.tk/> se reseñan bandas de punk nacionales y se relata la historia del punk. Finalmente, en el blog dedicado a la música clásica, <http://bogomusic.blogspot.com/>, su creador escribe artículos sobre diferentes aspectos de este género en Bogotá: es posible encontrar desde novedades en los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Bogotá hasta debates sobre la composición musical en el siglo XXI o sobre el gusto musical del director de cine Pedro Almodóvar. Con excepción del primer sitio web mencionado, en ninguno se mencionan lugares (discotecas, sitios de comidas, tiendas de discos) en Bogotá o fuera de ella, para escuchar y disfrutar el género o comprar discografía.

Otros sitios concentrados en un género musical específico son:

<http://salsabogota.blogspot.com/>

<http://mundosalsero.blogspot.com/>

<http://www.musicalafrolatino.com/>

<http://www.rockombia.org/>

<http://porlasvenasdelcaribe.blogspot.com/>

El portal colombiano www.lalupa.com ofrece listados con enlaces a páginas de agrupaciones y solistas de acuerdo al género musical que se ingrese.

Páginas del entretenimiento

Un segundo grupo está compuesto por los sitios que, en oposición al primer grupo, congregan y reseñan variados eventos, géneros musicales y artistas. Usualmente son páginas dedicadas al turismo y entretenimiento en Bogotá que proveen información sobre sitios para rumbar y próximos eventos musicales, y presentan comentarios discográficos. También en contraste con el primer grupo de páginas, el segundo ofrece información sobre otros tópicos (deportes, museos para visitar, teatro, restaurantes, libros, humor, horóscopo), además de la música, la cual suele ser popular masiva.

Entre tales sitios se encuentra www.tuboleta.com, que maneja la venta de boletería para los grandes eventos que tienen lugar en la ciudad. En su sección de “conciertos” presentan la fecha y el lugar de las próximas presentaciones, y una pequeña reseña del artista que se va a presentar. Es posible conocer también los eventos más solicitados del día y las características generales de los teatros y estadios disponibles para los eventos que vende la página.

Otro de los sitios web encontrados que componen el segundo grupo es la sección “extroversia” (cultura y entretenimiento) del portal dedicado a los universitarios www.universia.net.co. En <http://extroversia.universia.net.co/html/musica/index.jsp> se presentan artículos sobre artistas internacionales, próximos conciertos de música popular masiva en Bogotá (aunque la página no se restringe a esta ciudad), se presenta una lista con sitios web de música recomendados y se reseñan agrupaciones colombianas de acuerdo al género escogido (la pestaña permite seleccionar entre música popular, tropical, rock, contemporánea y universitarios). Además, se listan algunos sitios de educación formal y no formal para aprender música en varias ciudades del país y se presentan cancioneros de diferentes agrupaciones internacionales.

Otra página es <http://www.2600metros.com/>, que ofrece información sobre entretenimiento en Bogotá. En su sección “Oír” presenta conciertos de diferentes géneros y agrupaciones, así como reseñas sobre las mismas y comentarios sobre trabajos discográficos de variadas épocas. Otra de las secciones del portal es “Enrúmbate”, la cual, por un lado, se compone de artículos sobre eventos, trabajos discográficos y lugares de rumba. Por otro lado, ofrece información sobre tipos de rumba (bares-cafés, *lounge*, rumba, rock-electrónica) según las zonas de la ciudad.

Entre otros sitios web dedicados al entretenimiento en la capital, está <http://www.bogota-dc.com/>, que ofrece información sobre historia, restaurantes, hoteles y diferentes eventos en Bogotá. En su sección “Música” es posible escuchar guabinas, bambucos, valsos y pasillos, aunque no hay comentario alguno que señale la presencia de esta música o el rol que desempeña en la capital colombiana. Por su parte, la sección de “Eventos” ofrece reseñas de próximos conciertos de agrupaciones y solistas internacionales en Bogotá. Bogotá-D.C. se distingue, sobre las últimas páginas señaladas, en que presenta la programación actualizada de los conciertos de la Orquesta Sinfónica, del ciclo de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y de diferentes escenarios, tales como el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el Museo Nacional. Otra característica distintiva de Bogotá-D.C. es que, en la sección de “Servicios profesionales” ofrece un directorio con los datos de contacto de 19 grupos musicales.

Finalmente, es necesario mencionar las ediciones en línea de las revistas *Eskpe* <http://www.eskpe.com> y *Go-Guía del Ocio* <http://guiadelocio.terra.com.co/>. La primera tiene una sección llamada “Música”, en la cual se ofrecen concursos a los usuarios para ganar boletas para conciertos y se reseñan trabajos discográficos de música popular masiva recién salidos al mercado. También hay comentarios sobre conciertos pasados y próximos discos. *Eskpe* ofrece además una sección llamada “Rumba”, que tiene un amplio espectro de lugares para el entretenimiento nocturno. El usuario puede encontrar el lugar más acorde a sus preferencias señalando una opción entre las varias que aparecen en las pestañas: tipo de rumba (relacionada con un ambiente particular o un género musical), zona de la ciudad y características especiales (si hay posibilidad de bailar, ambiente adecuado para charlar, disponibilidad de espacio para niños, etc.). Así, el usuario no tiene que recorrer todo el listado de lugares de rumba que presenta la edición en papel de *Eskpe*, sino que puede informarse más rápidamente sobre el sitio o el tipo de rumba que desea. Cabe señalar que aunque el espectro de sitios de rumba es amplio en la edición en línea, ésta no ofrece datos sobre próximos conciertos de agrupaciones o solistas con poca o ninguna resonancia en el mercado, algo que sí ofrece la edición en papel, pues constituye uno de los pocos mecanismos de difusión que tienen los músicos en Bogotá cuyo trabajo se sitúa por fuera de la órbita del mercado.

Por su parte, *GO-Guía del Ocio* ofrece información musical en las secciones “Sonido fino” y “Baile y goce”. En la primera se reseñan novedades (próximos conciertos, trabajos discográficos recientes) de bandas y solistas nacionales e internacionales que están ganando resonancia, mientras en la segunda se presentan algunos lugares de encuentro, de charla y de baile, aunque hasta ahora (principios de 2007) están deshabilitadas las pestañas para escoger zonas, tipos y características de la rumba bogotana. La edición en línea de *GO-Guía del Ocio* no dispone de la sección “Radio” que se puede encontrar en la edición en papel. En tal sección se comentan las características de la programación de algunas emisoras y se presenta una lista de emisoras bogotanas en FM y AM.

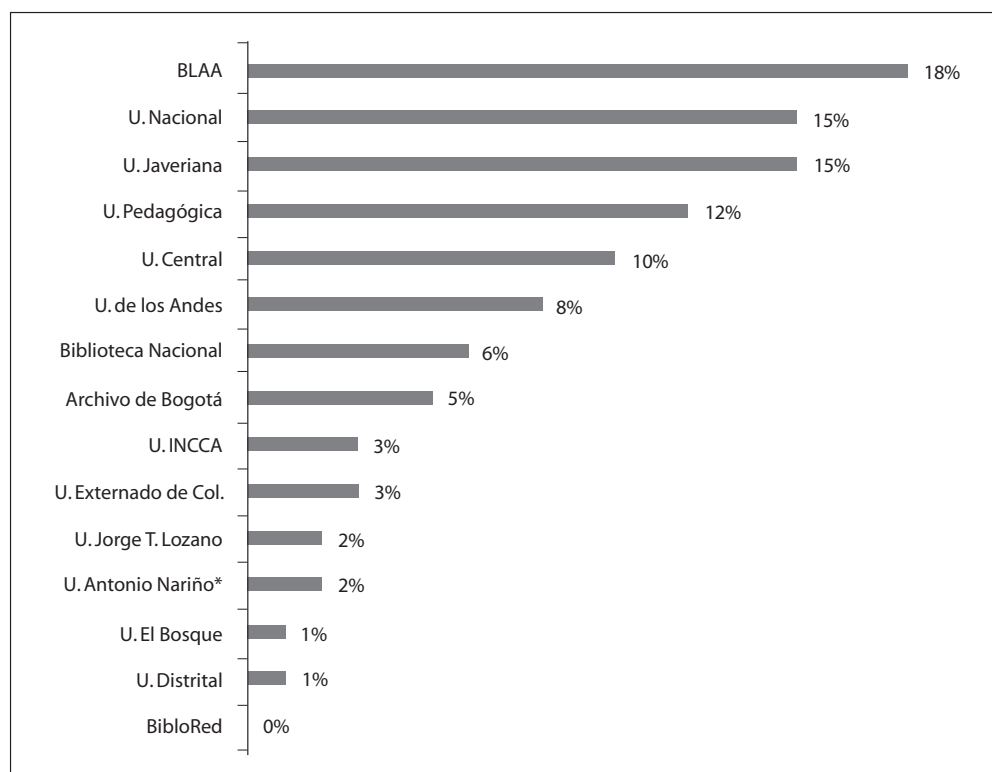
Todas las páginas web comentadas han sido construidas por particulares o entidades privadas. Una excepción es el sitio de turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá <http://www.bogotaturismo.gov.co/>, cuya subsección “Música” (que se encuentra dentro de la sección “Costumbres”) ofrece una corta reseña de los eventos organizados por el IDCT a lo largo del año, como los eventos musicales al parque y el ciclo de conciertos en la Sala Oriol Rangel.

Así mismo, todos los sitios web del segundo grupo se concentran en las agrupaciones, solistas y eventos de música popular masiva o de carácter internacional, y privilegian los grandes escenarios. Tales sitios no funcionan como medios de difusión de las actividades de los músicos con estrecha resonancia en la ciudad, de tal manera que el espacio reservado para tales artistas se restringe a la información que consignan en su página web o en los sitios de seguidores y agrupaciones amigas.

Entrecruzamientos de las dimensiones: una mirada conjugada del área de música desde la literatura disponible

La búsqueda de textos en bibliotecas fue un ejercicio abrumador, dado el alto número de registros consultados. La colección más amplia, como muestra el gráfico No. 3, fue encontrada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, seguida por las universidades Javeriana y Nacional, con el mismo porcentaje respectivamente. Siguen luego las universidades Pedagógica y Central, y después la representatividad del tamaño de la colección de música de las otras bibliotecas disminuye considerablemente.

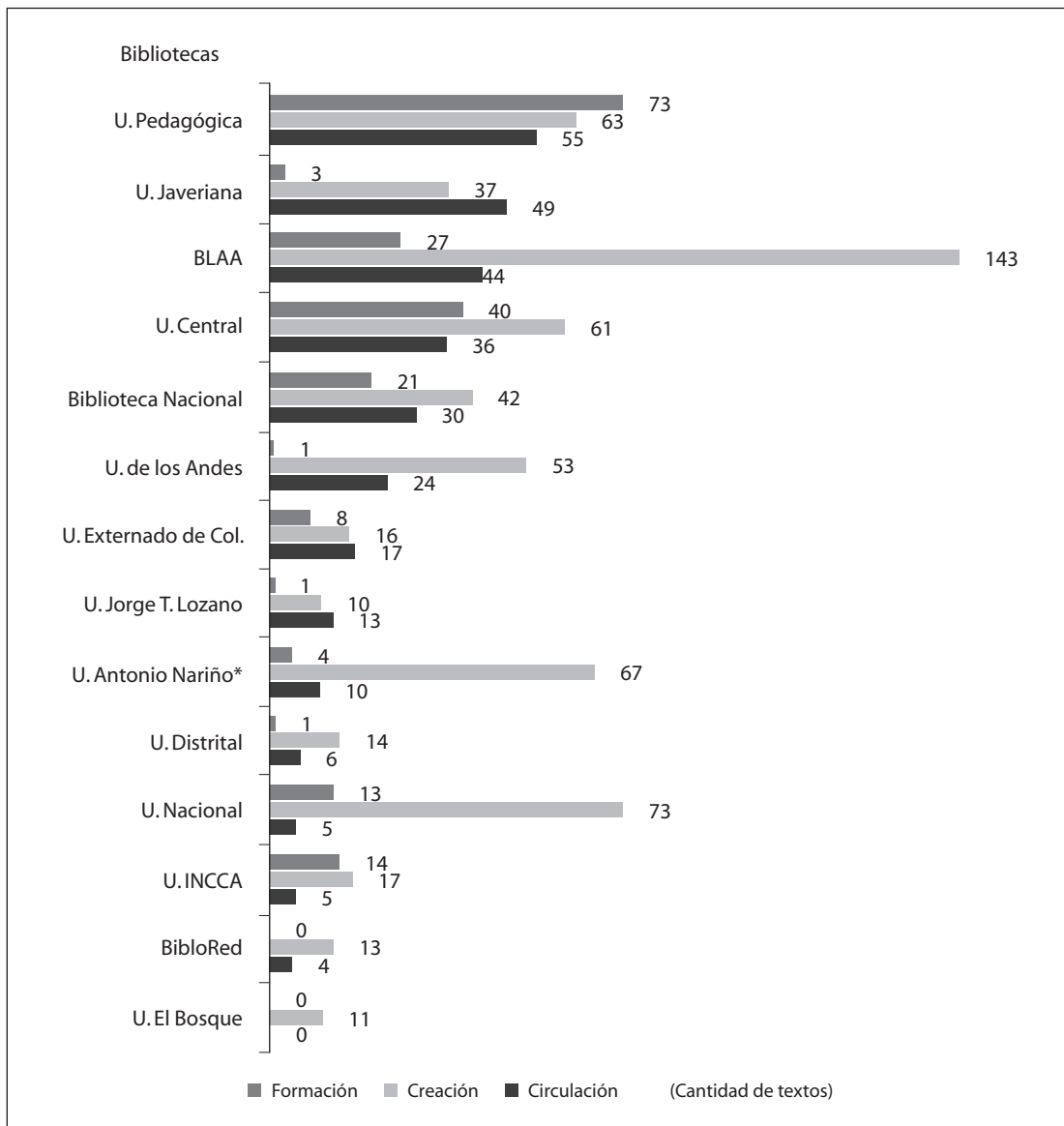
Gráfico No. 3. Distribución del total de los textos sobre música por biblioteca (a partir de catálogos en línea)



* La UAN no dispone de registros sobre música en Bogotá en su catálogo en línea.

Como se observa en el gráfico No. 4, la distribución de los textos sobre música por dimensión y biblioteca cambia considerablemente en cada centro consultado, y no está directamente relacionado con los énfasis de las carreras de música en las universidades, salvo el claro caso de la Universidad Pedagógica, conocida por su histórica misión de formar pedagogos musicales.

Gráfico No. 4. Distribución de textos sobre música por dimensión
(a partir de catálogos en línea)



* La UAN no dispone de registros sobre música en Bogotá en su catálogo en línea.

Dada la gran diferencia de proporción entre las tesis y los trabajos profesiones, se hizo necesario elaborar un diagnóstico de la situación de los trabajos, mayoritariamente de pregrado, teniendo en cuenta si fueron producidos por alumnos de las carreras de música o de disciplinas no inscritas en las facultades de arte. El gráfico No. 5 presenta la tendencia. De las universidades que tienen carrera de música, las tesis sobre este tema se producen mayoritariamente en carreras distintas de la de música. Así por ejemplo, en la Universidad Central 28 tesis se producen en otras carreras, y sólo 17 en la de música. En la Universidad de los Andes 47 tesis son de otras carreras y 44 de la de música. En la Universidad Nacional 53 son de otras carreras y 26 de las carreras de música. Solamente las universidades Javeriana y Pedagógica tienen una proporción considerablemente mayor de tesis producidas en la carrera de música que en otras carreras. No obstante, en la Universidad Javeriana el número de tesis de otras carreras sigue siendo representativo, mientras que en la Pedagógica no lo es. Tal distinción entre el origen por facultad de las tesis de música marca una clara tendencia en la urbe: los comunicadores, antropólogos, psicólogos y demás estudiantes están más interesados que los mismos alumnos de música en investigar sobre los temas de la música, que casi siempre se cruzan con un escenario social.

Es importante notar que universidades como la Jorge Tadeo Lozano o el Externado, a pesar de no ofrecer carreras de música, tienen tesis de pregrado que versan sobre la música en Bogotá, algo que denota un marcado interés por explicar el arte sonoro dentro de un marco social.

Así mismo, el gráfico indica las únicas universidades que tienen como el grupo más amplio de textos los que no corresponden a tesis. Esta particularidad es clave cuando se piensa en los estudiantes: salvo la Jorge Tadeo Lozano y el Externado, los estudiantes de Bogotá tienen como textos de consulta sobre música mayoritariamente tesis de pregrado de otros estudiantes, con lo cual quedan relegados a este círculo de información, mientras la información más importante, de orden profesional, es de difícil acceso.

Dado el volumen de tesis de pregrado que se escriben alrededor del tema de música, se hace necesario establecer una tendencia histórica al respecto. Al categorizar las tesis de los catálogos en línea de las universidades más importantes, se ven tres claros tipos de tendencias, de las cuales la primera es la más frecuente. Las universidades Central, Javeriana y Nacional presentan una tendencia constante al crecimiento, lo que significa que desde 1980 hasta 2006 el interés de escribir sobre música en Bogotá ha aumentado en forma considerable; la segunda tendencia es la de un crecimiento con un subsiguien-

te descenso, que tuvo su pico máximo en toda la década de los años noventa, y que ahora afronta un decrecimiento de interés entre los estudiantes (se constata en las universidades de los Andes y Externado); la tercera tendencia es la de decrecimiento constante, y se da en las universidades INCCA y Jorge Tadeo Lozano. El crecimiento constante denota, antes que un interés estático en el tiempo, un despertar del interés por el tema de la música en la ciudad, tanto en las carreras de música como en otras facultades.

Gráfico No. 5. Tipos de textos sobre música por biblioteca
(a partir de catálogos en línea)

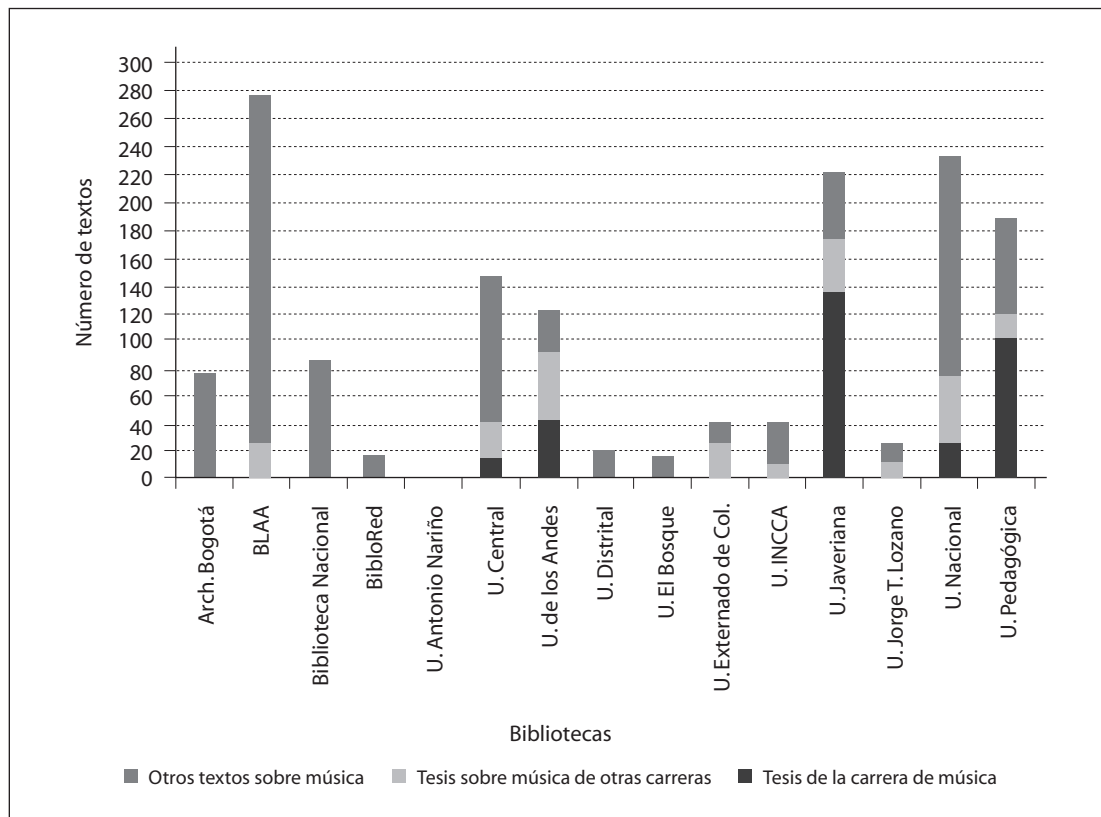
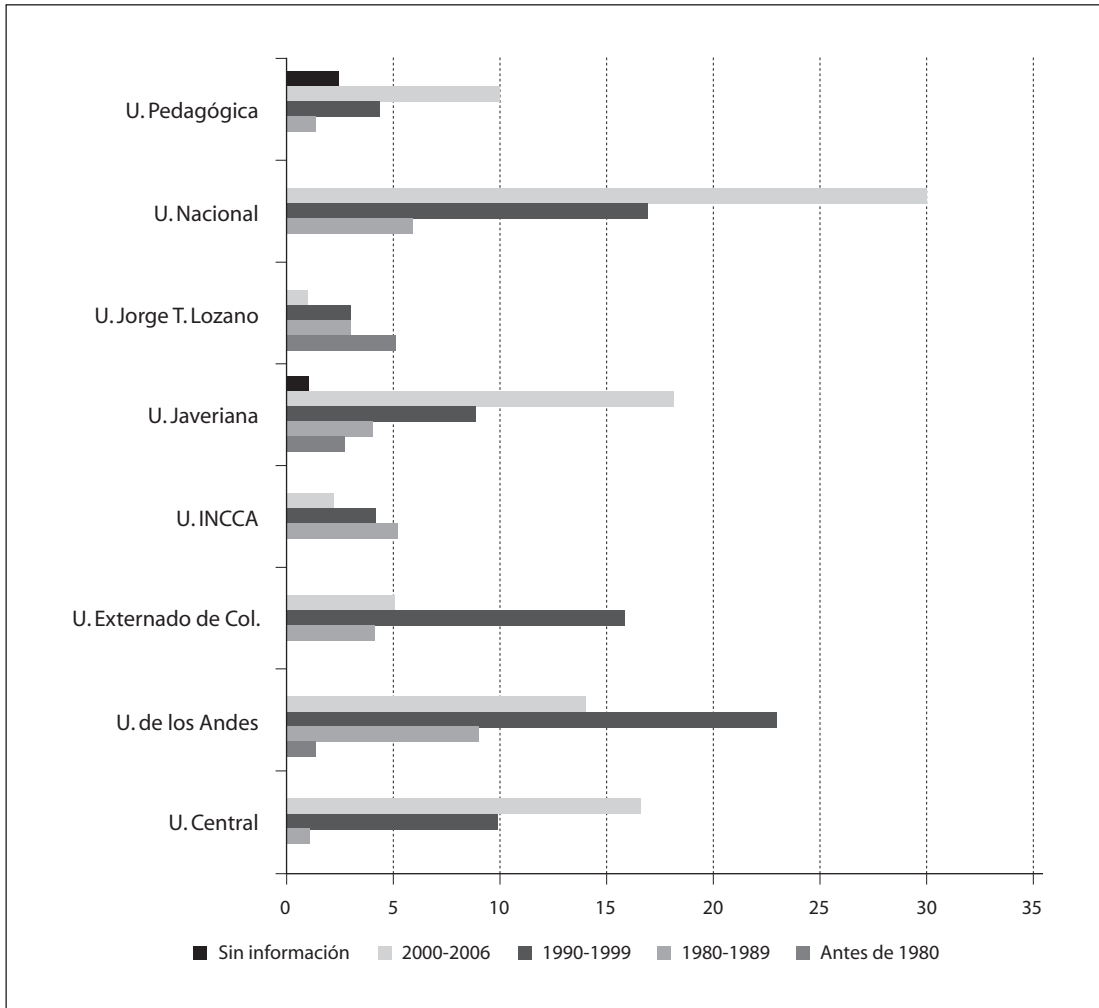



Gráfico No. 6. Tesis procedentes de carreras diferentes a las de música, por décadas
(a partir de catálogos en línea)



Como último criterio de análisis se establecieron los textos que con más frecuencia se encuentran en las bibliotecas. Los libros de los que más ejemplares existen en estos centros de consulta son la *Historia de la música en Colombia*, del padre Perdomo Escobar, y *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, de Egberto Bermúdez. El primer libro resulta poco actualizado y tiene una visión sesgada de lo que debería ser la historia de la música en nuestro país. El segundo, un texto altamente especializado, remite a un repertorio particular de la historia bogotana, normalmente asociado con la música culta. De manera que esta aproximación a los textos que más hay en las bibliotecas denota la falta total de actualización adecuada y la dificultad de conseguir información, especialmente si se trata de música popular.

Cuadro No.2. Textos más comunes sobre música en los catálogos consultados

Título	Autor	Número de bibliotecas donde se localiza
<i>Historia de la música en Colombia</i>	José Ignacio Perdomo Escobar	10
<i>El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá</i>	Egberto Bermúdez	10
<i>Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana</i>	Luis Alberto Zuleta	9
<i>Un quijote visionario</i>	Luis Zalamea	8
<i>Secretos de mutantes</i>	Martha Marín	8
<i>Musicología en Colombia: una introducción</i>	Alonso Garzón de Tahuste <i>et al.</i>	7
<i>La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)</i>	Jaime Cortés Polanía	6
<i>Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad</i>	Gloria Zapata, Beatriz Goubert y Jorge Maldonado	6
<i>La enseñanza de la música en las escuelas normales</i>	María Eugenia Londoño	4
<i>Escalona: el hombre y el mito</i>	Consuelo Araujonoguera	4
<i>Historia de la música en Santafé y Bogotá</i>	Egberto Bermúdez	4



Tercera parte
Entre conciertos, academias
y tiendas de discos: análisis
del sector musical en las
dimensiones de creación,
formación y circulación

Dimensión de creación musical

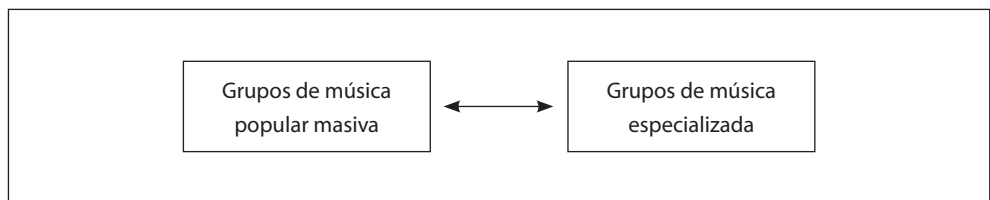
Esta dimensión abarca *prácticas musicales* que apuntan a la realización de procesos y productos musicales que incorporan expresiones culturales de sectores sociales diversos —como aquellos agrupados en torno a condiciones de clase, sexualidad, edad y género, entre otros— a sectores poblacionales unidos por un lenguaje, una etnia y un legado histórico comunes y a sectores profesionales del campo artístico y cultural.

El análisis consiste en mostrar el funcionamiento de esta dimensión desde la cotidianidad de las prácticas y tratar de establecer vínculos con las otras dimensiones.

Cuadro No. 3. Vínculo de la dimensión de creación con las otras dimensiones

Líneas →	Formación	Creación	Circulación	Apropiación
Creación →	Formación artística y cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Organización • Planeación • Fomento e Información de la creación musical 	Puesta en escena pública de proyectos de creación	Apropiación de procesos artísticos y culturales

Gráfico 7. Tensión fundamental que dinamiza la dimensión



La dimensión de creación gira en torno de una tensión fundamental, la que se da entre tipos de música popular comercial masiva y las clases de música dirigida a públicos especializados y/o minoritarios. La primera, por tratarse de la generadora de una dinámica comercial de grandes alcances, en términos de ganancias económicas, se mueven auspiciadas por la publicidad, el marketing, una excelente producción, el concurso de reconocidos canales de difusión y, en fin, todo el aparato diseñado por las indus-

trias del entretenimiento para lograr gran demanda en el mercado; la segunda suele abarcar modalidades de música que se mueven dentro de ideales estéticos diferentes, eventualmente de mayor complejidad, o en todo caso, que se ven a sí mismas como contraventoras de los parámetros que los circuitos comerciales imponen. Algunas de estas modalidades pueden tener un carácter local y/o tradicional, mientras que otras sencillamente son subsectores de algunos tipos de música popular masiva comercial. Es el caso del rock, que en su faceta más *pop* tiene gran predicamento como música comercial, pero que cuenta con una porción que se mueve como una música popular culta, es decir, una música popular que tiene criterios de calidad muy especializados, en torno a la cual surge un público experto, donde nacen los consiguientes grupos de culto, revistas especializadas, comentaristas autorizados, etc. El jazz es otro buen ejemplo de música que aún siendo popular, sigue manteniendo un aire de exclusividad que la ha dotado del calificativo de “música clásica del siglo XX”. Finalmente, la música académica, en todas sus facetas, especialmente, la “clásica” (que suele agrupar la música del barroco, clasicismo, romanticismo, hasta más o menos el impresionismo), la antigua y la contemporánea, es otro ejemplo de música que tiene gran importancia cultural, no obstante no ser considerada de amplio alcance comercial, pese a tener un mercado más o menos pujante y una infraestructura en ocasiones muy sofisticada en torno suyo.

Esta tensión se vuelve fundamental para nuestro análisis cuando, al examinar el trabajo del IDCT —aunque no es el único caso—, claramente se puede calificar su labor como compensatoria, es decir, como una gestión que trata de nivelar las oportunidades que tiene el público para acceder a tales modalidades de música especializada y/o minoritaria, toda vez que no son tenidas en cuenta por los medios masivos sino de un modo marginal.

La dimensión de creación en el Distrito Capital: organización, planeación, fomento e información sobre la creación musical

De acuerdo con el estudio de CEICOS (1998), el IDCT es la primera de las instituciones gubernamentales con oferta cultural para la ciudad, a través del cine, la danza, las artes plásticas, la música y demás. Su oferta metropolitana está asociada a escenarios que se constituyen en hitos urbanos culturales por tradición, tales como la Plaza de Bolívar, el Parque Nacional y el Parque Simón Bolívar.

Se trata entonces de hacer una actualización de lo que ha pasado en los últimos ocho años, teniendo en cuenta que el principal oferente de actividades musicales sigue siendo el IDCT. En ese sentido, programas específicos como el Festival de Música Colombiana, los ciclos de Conciertos de Música Colombiana, los ciclos de Conciertos Didácticos para Niños y los Concursos de Interpretación y Composición, son referencia para otras

instituciones. El IDCT tiene en sus manos la plataforma más compleja que diseña, organiza, fomenta y realiza actividades musicales. Por esta razón conviene detenerse detalladamente en su labor.

LA FUNCIÓN DEL IDCT

El Instituto, visto a través de sus acciones, se revela como un organismo nivelador de las deficiencias del mercado musical de la ciudad. Ante la evidencia de dificultades en la oferta y demanda de ciertas clases de música, el Instituto se ocupa de regular, mediante distintas acciones específicas, las carencias que tiene el mercado con relación a las escasas oportunidades que brinda para la producción, distribución y consumo de prácticas musicales minoritarias y/o alejadas por cualquier razón de los impactos masivos. Su campo de influencia, hablando de la trascendencia que eventualmente puedan llegar a tener esos esfuerzos sobre la ciudadanía bogotana, se circunscribe fundamentalmente a los públicos que tienen previamente un nivel de relación fuerte con ciertos tipos de música en particular. Es decir, el IDCT atiende las necesidades de públicos especializados; a diferencia de las industrias culturales masivas, no llega a “los grandes públicos” y mucho menos los forma, ya que éstos son formados fundamentalmente por las industrias culturales. Las acciones del Instituto, al no hacer parte del engranaje de las industrias culturales, cumplen un papel regulatorio dentro de los límites impuestos por su estructura y funcionamiento. Resulta significativo, en ese sentido, que en el documento que da vida a la reforma del modelo de gestión de la cultura en el Distrito, y en el propio IDCT, tal como lo conocemos, siga habiendo una brecha considerable y prácticamente ningún nivel de contacto importante entre el sector público y privado para los temas de cultura en general y de la música en particular. Pareciera mantenerse el análisis de CEICOS (1998) cuando se señala que la relación entre el IDCT y la empresa privada en la formación de públicos es complementaria, aunque desbalanceada:

El Estado ha institucionalizado, a nivel de la música y la plástica, un público joven que va en aumento y exige cada vez una mayor calidad y diversidad, mas sin proyectar su gestión para satisfacer las necesidades culturales que genera; esto permite que el sector privado recoja a esta población y le ofrezca espectáculos a precios comparativamente mucho más altos, excluyendo de hecho a una buena franja de los demandantes. [CEICOS, 1998: 26].

No obstante, en la actualidad entidades privadas o sin ánimo de lucro han empezado a cumplir un papel análogo al del Instituto. Destaca por su visibilidad en los últimos años el papel de la Fundación BAT Colombia (que toma su sigla de la British American Tobacco), aunque su apuesta parece consistir en allanar el camino para crear nuevas maneras de resignificar la música nacional. Otras instituciones privadas que contribuyen a la oferta musical de la ciudad son: instituciones sin ánimo de lucro de carácter

artístico especializado; instituciones del sector académico, por ejemplo los centros de idiomas (Alianza Francesa, Instituto Colombo Americano, Instituto Goethe); universidades y colegios; las cajas de compensación familiar; las instituciones artísticas locales y la empresa privada de espectáculos artísticos.

El mantenimiento de claros criterios de selección ha hecho que el IDCT se haya convertido por derecho propio en referente fundamental en el campo de la música de la ciudad. Para que las acciones compensatorias que se propone puedan ejecutarse de la mejor manera, el Instituto se apoya en autoridades, en grupos de expertos. Cuando la gente quiere oír buena música de cualquier género, va a los espectáculos del IDCT y, en general, obtiene lo que espera. Eso le ha permitido al Instituto diversificar el gusto de los ciudadanos, invitándolos a ir más allá de la música comercial. Permitiendo el acceso a música que dentro del esquema de mercado no puede solventarse autónomamente, el IDCT ha abierto una posibilidad transgresora y ha hecho visibles dinámicas sociales que de otra forma quedarían encerradas en circuitos muy reducidos.¹ El problema, empero, es que la capacidad de acción de estas políticas sigue siendo muy limitada y no interactúa con todos los sectores sociales que conviven en los linderos de Bogotá, y menos aún alcanza a otras ciudades. Al definirse de este modo, el IDCT, al tiempo que propone cierta diversificación, en la práctica pareciera quedarse ofreciendo espectáculos especializados a públicos que ya existen.

¿Ese resultado es congruente con lo que se ha planteado como objetivo el IDCT? La respuesta no es sencilla. Quizá haya que profundizar en lo que constituye realmente el concepto de “formar públicos” y clarificar cuáles serían las estrategias para lograrlo. De momento parecen confundirse *formación de públicos* con *realización de eventos*. Se cree que se forman públicos en la medida en que se hacen muchos eventos. La pregunta, en cualquier caso, es si el IDCT, como ente estatal, podrá alguna vez comprometerse efectivamente con la formación de públicos.

¿Qué pasaría si el IDCT se dedicara a hacer visible —y audible— la música que la gente usa cotidianamente? Esto supone preguntarse cómo puede una política distrital afectar realmente la cotidianidad de las personas. Podría decirse que el IDCT, en un sentido muy concreto, no oye a su público, no tiene contacto con la gente, porque tiene un modelo de gestión “desde arriba” que programa la música que quiere que la gente oiga, que sigue obedeciendo a una lógica, aunque más abierta, de la alta cultura. Si el IDCT se da a la tarea de mostrar realmente las clases de música que se hace en la ciudad, surge una pregunta muy comprometedora, cuya respuesta supone un posicionamiento político: ¿eso que sacaron de la ciudad, de lo que vive, oye y resignifica la gente, es realmente

¹ En el caso de Rock al Parque, los participantes locales son bandas de perfil no comercial que representan la cotidianidad de la ciudad; carecen o tienen escasa producción discográfica, se dan a conocer en conciertos en parques o bares, y cultivan un tipo de música que se escucha en pocos círculos (CEICOS, 1998).

cultura? Ahí se pone de manifiesto que la labor del Instituto tiene que ir acompañada de una producción discursiva que permita poner en la agenda pública la discusión en torno a *qué es cultura*. Este compromiso implicaría planear, emprender mecanismos y acciones, ir a las localidades y escuchar las formas de hacer música que conviven en la capital. Funcionalmente este trabajo podría hacerse desde el Sistema Distrital de Cultura si sus niveles de representación lo permitieran.

El contraste entre estas dos formas de hacer gestión cultural en el campo de la música presenta un interés especial. Si la cultura, como sostienen Miller y Yúdice (2004), está relacionada con la política en dos registros —el estético y el antropológico—, la apuesta del Instituto claramente define una relación entre la música como cultura desde un registro estético, que es aquel en el cual “la producción artística surge de individuos creativos y se la juzga según criterios estéticos encuadrados por intereses y prácticas de la crítica y la historia cultural” (Miller y Yúdice, 2004: 11). Una propuesta que quiera escuchar a la ciudad, una gestión que tome la cultura “como un indicador de la manera en que vivimos, el sentido del lugar y el de persona que nos vuelven humanos” (Miller y Yúdice, 2004: 11), ahondaría en la reflexión de los estilos de vida colectivos. En este sentido, la gestión debería implicar necesariamente más investigación. Esta cercanía con el trabajo de lo local, como bien lo decía hace años el análisis de CEICOS, puede hacer que la cultura se vuelva un hecho para miles de personas ya que, como sostenía aquel informe, espacios como las casas de cultura permiten que la cultura deje de ser “pura imaginación para transformarse en realidad” (CEICOS, 1998: 37).

Si a lo anterior añadimos que la línea de investigación en cultura, arte, y patrimonio del Observatorio de Cultura Urbana, en la encuesta de noviembre de 2003 reportó que de los 1.443 bogotanos entrevistados, el 39% afirmaba practicar alguna actividad artística, y de este grupo, el 24,18% la realizaba como aficionado, ello significa que la práctica de creación de forma no profesional se extiende a la no despreciable cifra de un millón de personas en la ciudad (Senn, 2003). Probablemente ese millón de personas no comparten el discurso del Estado acerca del arte, el patrimonio y la cultura en Bogotá, y se sientan lejanas de los esfuerzos estatales por hacer oír la música de la ciudad.

Ahora bien, ¿tanto énfasis en criterios expertos no ha hecho acaso que la gestión del IDCT haya mitificado el lado comercial de la música? García Canclini advirtió hace tiempo que no importa que algo sea masivo: lo interesante es cómo la gente lo resignifica. Para visibilizar tales dinámicas se necesita, en todo caso, un modelo de comunicación diferente, más activo, quizá más preocupado por la indagación sistemática de las dinámicas de creación musical que se dan en las localidades.

Hay que reconocer que, dentro de sus opciones, el Instituto ha llevado a cabo avances interesantes. Como dijo Juan Luis Restrepo, se “ha construido un lenguaje común sobre

unas políticas muy genéricas, que incluyen la posibilidad de que una mayor cantidad de personas accedan a la oferta cultural del Distrito y que la ampliación de este cubrimiento de la oferta se realice prioritariamente en los estratos más bajos”.² Eventos como el Festival de Música Colombiana, los ciclos de Conciertos de Música Colombiana, los ciclos de Conciertos Didácticos para Niños, los Concursos de interpretación y Composición, los Tortazos, los eventos al parque, son algunas de las actividades que ejemplifican dicho trabajo.

Análisis de las convocatorias del IDCT

De acuerdo con el análisis de Consumo Cultural en Bogotá (SEICOS, 1998), el sector que más oferta cultural desarrolla es el IDCT; por tal razón, si se pretende comprender el sector de los creadores musicales (entendidos, claro, como compositores e intérpretes), es de obligatoria referencia la información de los participantes. Por esta razón, conjuntamente con la necesidad de la Gerencia de Música de sistematizar tal información, se creó una base de datos con 613 entradas de grupos y 1.725 de individuos, para las convocatorias realizadas entre los años 2002 y 2006. No se sistematizaron las convocatorias Mariachi y Norteña 2002, Bolero, Balada y Nueva Canción 2002, y Música Infantil, bien sea porque su formato no era compatible con el utilizado en la mayoría de convocatorias, o porque su impacto era muy bajo.

Al acercarse a la información sistematizada, varios interrogantes acerca de cómo se comportan los músicos ante las convocatorias pueden ser analizados cuantitativamente. La movilidad de los músicos, que muchas veces ha sido descrita como una característica inherente a la categoría de músico urbano, aplica dentro de las convocatorias. Los músicos tienen varias formas de “desplazarse”, más allá de la división por géneros presente en cada convocatoria. Como se discutió anteriormente, tanto los públicos como los músicos, si bien reconocen las fronteras entre géneros, se mueven con bastante facilidad entre ellos. Por tanto, luego de analizar los registros de grupos se pudo establecer una tipología acerca de cómo se mueven los músicos dentro de las convocatorias del IDCT. De los 613 grupos registrados en la base de datos, 60 se caracterizan por esa movilidad, es decir, tienen varias entradas en los registros, bien con años distintos o por haberse presentado a convocatorias distintas. Esto significa que los grupos móviles representan el 9,8% del total.

Las variables más importantes de la movilidad tienen que ver con que los cambios sean de género (grupos que se presentan a varias convocatorias el mismo año) o si se regis-

² Entrevista de la revista virtual *Laboratorio Cultural*.

tran en el tiempo (se presentan durante varios años a las convocatorias). De estas dos variables se desprenden cuatro formas distintas de movilidad, así:

- Grupos que se presentan en diferentes años a la misma categoría.
- Grupos que se presentan en diferentes años a categorías distintas.
- Grupos que se presentan en el mismo año a categorías distintas.
- Grupos con doble movilidad.

Los grupos se movieron más en las tendencias primera y tercera; es decir, 49 grupos (el 82% del total de los móviles) cambiaron en el tiempo (año de la convocatoria) o bien en el espacio (género de la convocatoria). Una pequeña parte (7 grupos, el 11,7% del total de los móviles), además de moverse en el tiempo de un año a otro, cambiaron de categoría. Un grupo aún menor (4 grupos, el 6,7 % del total de los móviles) cambió en el mismo año de una categoría a otra y luego en un año posterior a otra categoría.

Cuadro No. 4. Movilidad de los grupos en las convocatorias del IDCT (2004-2006)

Grupos móviles en tiempo, permanentes en categoría			
No.	Agrupación	Año	Categoría
1	Abarco	2004	Hip Hop
		2005	Hip Hop
2	Batracios	2006	Rock
		2005	Rock
3	Choc-Quib-Town	2004	Hip Hop
		2005	Hip Hop
4	Delta	2002	Música Andina
		2003	Música Colombiana
5	Desecrate	2004	Rock
		2005	Rock
6	Duetto Diana y Fabián	2003	Música Colombiana
		2004	Música Colombiana
		2004	Música Colombiana
7	E.C. Crew Producciones	2005	Hip Hop
		2004	Hip Hop
8	Ensamble Sinsonte	2003	Música Colombiana
		2004	Música Colombiana
9	Gaitas y Tambores de San Jacinto	2003	Música Colombiana
		2004	Música Colombiana
10	Injury	2004	Rock
		2005	Rock
11	Jake Mate	2004	Hip Hop
		2006	Rap

Grupos móviles en tiempo, permanentes en categoría			
No.	Agrupación	Año	Categoría
12	K-93	2004	Rock
		2005	Rock
13	Kavelo	2004	Hip Hop
		2005	Hip Hop
14	Manuel Orozco y su conjunto llanero	2002	Música Llanera
	Manuel Orozco y su grupo Llano Libertador	2004	Música Colombiana
15	Nawal	2004	Rock
		2005	Rock
16	Perpetuo ETC	2005	Hip Hop
		2004	Hip Hop
17	Primal	2004	Rock
		2005	Rock
18	Profetas	2006	Rock
		2005	Hip Hop
19	Raíz	2004	Rock
		2005	Rock
20	Rebelión Colombia	2005	Hip Hop
		2004	Hip Hop
21	República Armada	2005	Hip Hop
		2004	Hip Hop
22	Ritmo, Acción y Poder	2004	Hip Hop
		2005	Hip Hop
23	Sismo	2004	Rock
		2005	Rock
24	Thunderblast	2004	Rock
		2006	Rock
25	Toppomental	2005	Hip Hop
	Toppomental Hip-Hop Folclor	2004	Hip Hop
26	Trío Folclore Veleño	2002	Música Andina
		2003	Música Colombiana
		2004	Música Colombiana
27	Trío Instrumental Nueva Granada	2004	Música Colombiana
		2002	Música Andina
28	Zelfish Pérez	2005	Rock
		2006	Rock

Grupos móviles en categoría en el mismo año			
No.	Agrupación	Año	Categoría
1	Aguadulce	2004	Música Popular Urbana
			Música del Mundo
2	Arkángel y el Rap	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop

Grupos móviles en categoría en el mismo año			
No.	Agrupación	Año	Categoría
3	Arsenal la Selecta	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop
4	El Puño de Oro	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop
5	Explosión Latina	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop
6	Fundación Cultural Callena	2004	Jazz
			Música Latina, Tropical y Afines
7	Intereses Creados	2004	Música Popular Urbana
			Música del Mundo
8	Julián Guerrero y Compás de Tango	2004	Música del Mundo
	Julián Guerrero y Grupo Salpicando		Música Latina, Tropical y Afines
9	Karmma	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop
10	Los Parranderos	2004	Jazz
			Música Latina, Tropical y Afines
11	Los Sikuris	2004	Música Popular Urbana
			Música del Mundo
12	Madera Trío	2006	Música Andina, Balada
			Música Ranchera y Tríos
13	Mariachi Así Canta México	2006	Música Andina, Balada
			Música Ranchera y Tríos
14	Mariachi Internacional Guadalajara	2006	Música Andina, Balada
			Música Ranchera y Tríos
15	Mariachi Mujer Latina	2006	Música Andina, Balada
			Música Ranchera y Tríos
16	Mariachi San Pedro Tiaquepaque	2006	Música Andina, Balada
			Música Ranchera y Tríos
17	Pat y Chaco	2006	Música Popular Urbana (Composición)
			Música Andina, Balada
			Jazz
18	Preaches in the Ghetto	2004	Música Popular Urbana (Composición)
			Hip Hop
19	Quena Ancestral	2004	Jazz
			Música del Mundo
20	Takao	2004	Rock
			Música del Mundo
21	Todo Tiempo	2004	Música Popular Urbana
			Música del Mundo

Grupos móviles en tiempo y en categoría			
No.	Agrupación	Año	Categoría
1	Alé Kumá	2004	Música Colombiana
		2006	Salsa, Caribe, Tropical
2	Cielo Mama	2004	Rock
		2006	Rap
3	Cuerpo Meridiano	2004	Rock
		2005	Rock
4	Jaranatambo	2003	Música Colombiana
		2004	Rock
5	Neurosis	2005	Rock
		2004	Hip Hop
6	Roberto Camargo Barros	2004	Jazz
		2006	Música Andina, Balada
7	Victoria Sur	2003	Música Colombiana
		2005	Rock

Grupos móviles en tiempo y luego en categoría			
No.	Agrupación	Año	Categoría
1	Andrés Correa Ramírez	2006	Música Andina, Balada
			Rock
		2005	Rock
2	Colmillo	2004	Hip Hop
			Hip Hop
		2005	Hip Hop
3	Kilimanjahro	2004	Hip Hop
			Hip Hop
		2005	Hip Hop
4	La Morgue Industrial	2004	Hip Hop
			Hip Hop
		2005	Hip Hop

MOVILIDAD DE LOS MÚSICOS

El porcentaje de músicos que se mueve con respecto al total es de 7,5%, un porcentaje menor que el de los grupos. Así mismo tienen varias formas de movimiento, a saber:

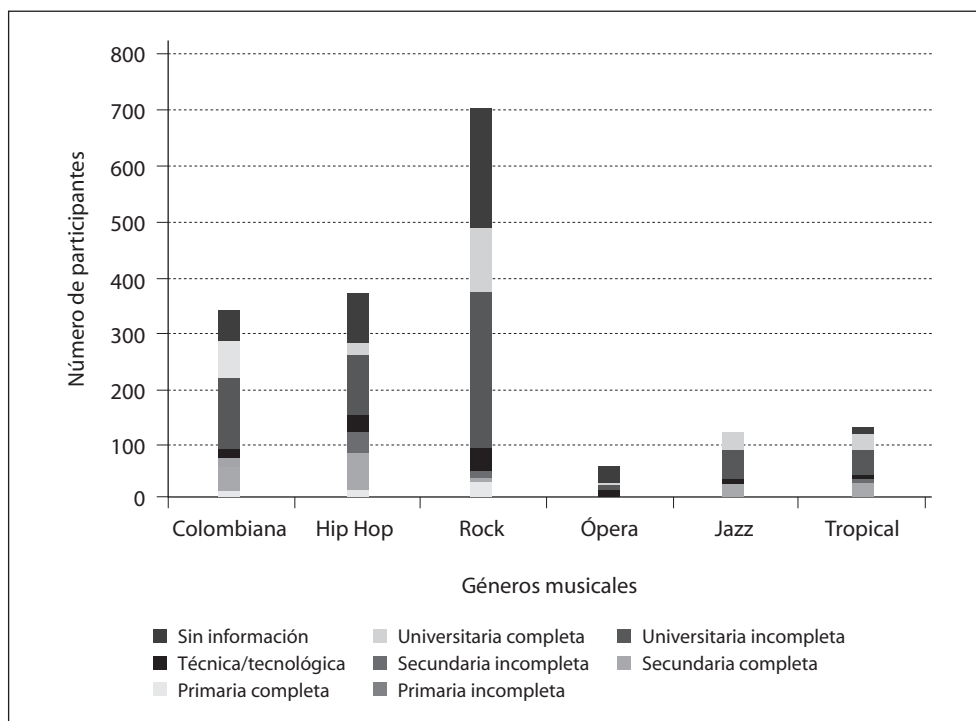
- El músico permanece en el mismo género, pero en diferente grupo (25%).
- El músico cambia de género, pero con el mismo grupo (30%).
- El músico permanece en el género y también en el grupo (31,5%).
- El músico cambia de género y también de grupo (13,5%).

Es importante notar que hay una clara preferencia por quedarse en el género y con el grupo, lo que sólo implica presentarse a otras convocatorias. Otro grupo representativo toma el riesgo de cambiar de género, pero con el mismo grupo de músicos, y así sucesivamente hasta la opción menos representativa.

MÚSICOS POR FORMACIÓN Y ACTIVIDAD LABORAL

Con la intención de caracterizar detalladamente a los músicos que participan en las convocatorias, se ha discriminado la información de formación académica por género musical, y la de actividad laboral y formación musical, como aparece en el gráfico No. 8. Allí se observa que en todos los géneros (excluyendo ópera, categoría donde la magnitud de la falta de información supera a las otras), la mayoría de músicos se encuentra en un nivel universitario incompleto. El nivel educativo más bajo varía según la categoría musical: la música tropical encuentra su nivel más bajo en la secundaria incompleta, mientras que el género de música colombiana tiene ocho músicos con apenas primaria completa, y hip hop tiene 4 músicos con primaria incompleta como niveles más bajos. Todas las categorías tienen músicos con nivel universitario completo.

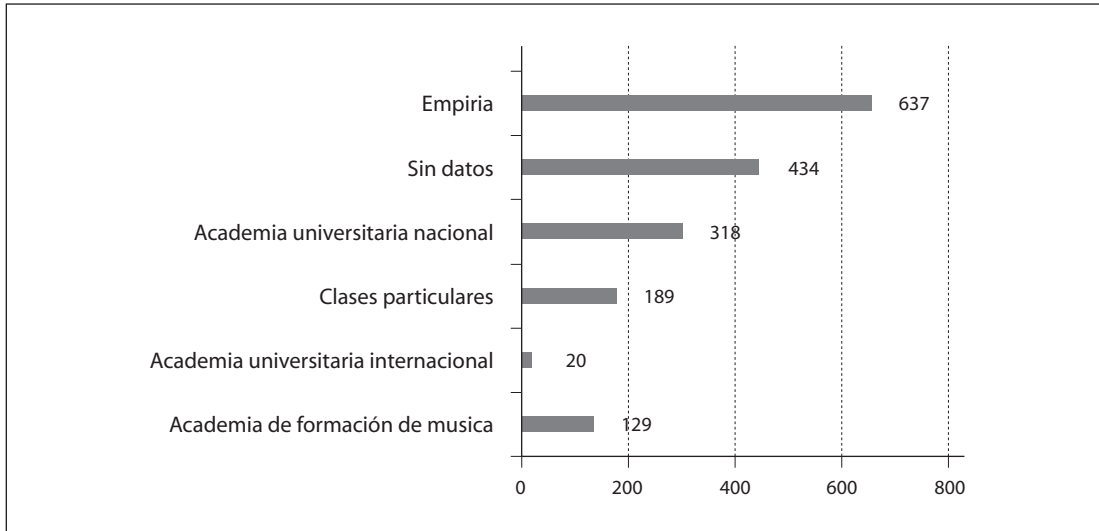
Gráfico No. 8. Nivel académico de músicos participantes a convocatorias IDCT, por géneros



Con respecto a la caracterización de los músicos de las convocatorias por formación musical, el panorama es contundente: 36,9% de los músicos de esta ciudad tienen formación empírica, seguidos por aquellos con formación de academia universitaria na-

cional (18,4%), y una pequeña minoría con una formación de academia universitaria internacional (1,2%) (véase gráfico No. 9 y cuadro No. 5).

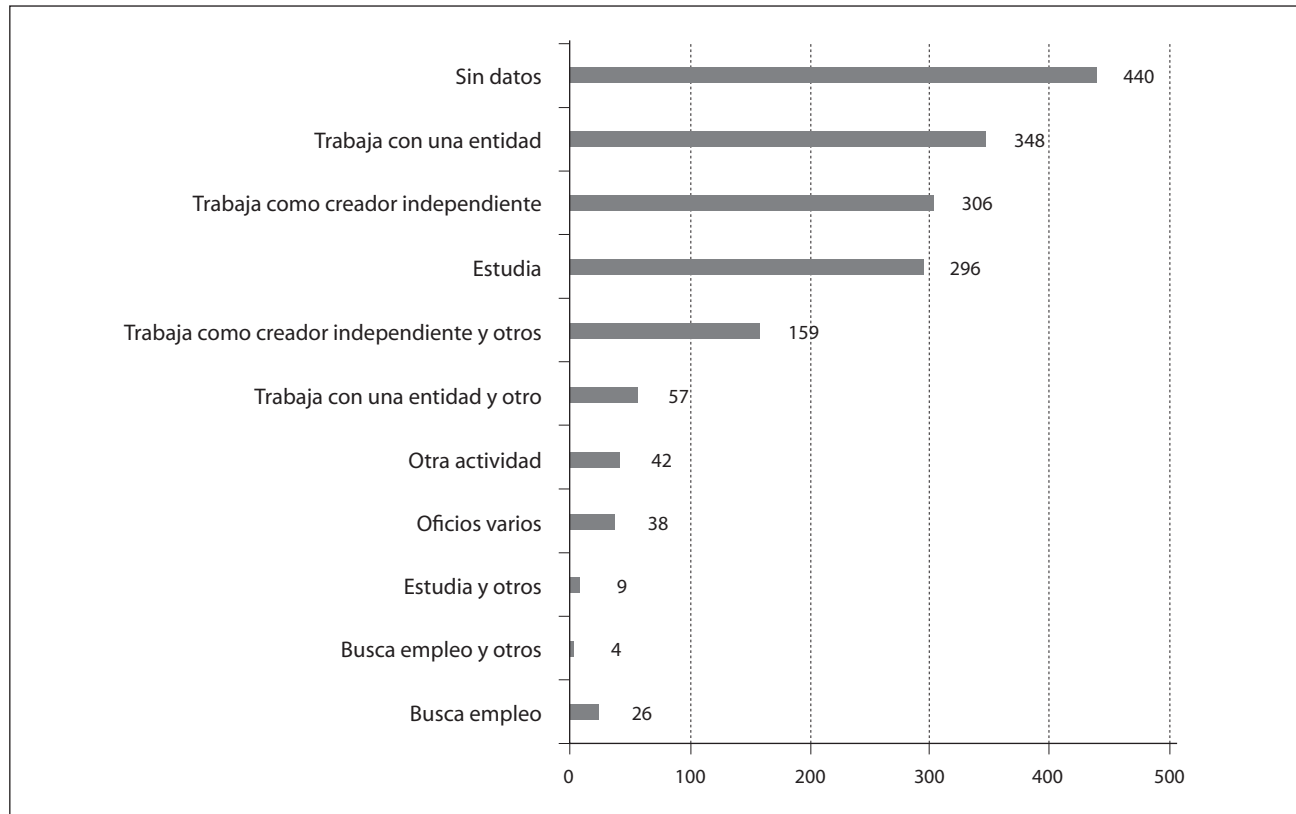
Gráfico No. 9. Nivel de formación de los músicos de la ciudad



Cuadro No. 5. Nivel de formación de los músicos de la ciudad

Tipo de formación	Número músicos	Porcentaje por nivel (incluyendo categoría sola y combinada)
Academia de formación de música	121	7,5 %
Academia de formación de música y otros	8	
Academia universitaria internacional	13	1,2%
Academia universitaria internacional y otros	7	
Academia universitaria nacional	267	18,4%
Academia universitaria nacional y otros	51	
Clases particulares	111	10,9%
Clases particulares y otros	78	
Empiria	307	36,9%
Empiria y otros	330	
Sin datos	434	25,1%

Por otra parte, las actividades laborales a las que se han visto vinculados los músicos en estos años han sido principalmente trabajo con una entidad (20,2%), seguida de trabajar como creadores independientes (17,7%) y estudiar (17,2%).

Gráfico No. 10. Actividad laboral principal de los músicos participantes

Fomento a la composición musical en la ciudad

Los procesos de la ciudad son multicausales y tienden a ejercer influjo en ámbitos relacionados más o menos indirectamente. La evidente

[...] ampliación de la oferta cultural en la ciudad y el esfuerzo permanente por abrir nuevos espacios de expresión e incremento de la oferta cultural pública y privada,³ que han traído consigo la desconcentración y democratización de la oferta cultural, han hecho posible que los estímulos a las expresiones culturales y artísticas —por ejemplo mediante becas distritales y nacionales— en todas sus áreas de expresión se mantengan, pese a constituir un porcentaje muy pequeño frente a las necesidades. [IDCT, 2005].

³ Se destacan los Festivales al Parque, de Verano y de Comparsas; la consolidación de ofertas ya tradicionales como el Festival Iberoamericano de Teatro, la Temporada de Ópera y Festivales de Música, entre otros.

Algunos ejemplos de ello son:

CONCURSO DE COMPOSICIÓN PARA ESTUDIANTES DE MÚSICA

La convocatoria, abierta por el Ministerio de Educación, está dirigida a los estudiantes de los programas de pregrado en música de las instituciones de educación superior.

El concurso está dividido en cuatro categorías: la primera, voz solista y ensamble de dos a cinco instrumentos; la segunda, obra coral a capella para voces de soprano, tenor, alto y bajo, para un coro no mayor de 20 integrantes; la tercera, obra electrónica o electroacústica con o sin voz solista, y la cuarta, obra instrumental de cámara de dos o más movimientos, escrita para un conjunto no mayor de cinco instrumentos.

Con el fin de incentivar las creaciones artísticas y el desarrollo de proyectos culturales en diversos campos, el Ministerio de Cultura cuenta con el Programa Nacional de Estímulos. Estas convocatorias buscan que los artistas, creadores, académicos, investigadores, promotores e instituciones culturales del país participen en una oferta de premios, becas, residencias, pasantías y programas de formación. Comprende las siguientes modalidades: Premio Nacional de Música en Composición para jóvenes compositores (hasta 25 años) y Premio Nacional de Música en Composición, para música de cámara.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ

Tiene entre sus funciones “fomentar el talento musical colombiano mediante la realización de talleres, clases maestras, *concursos en las diferentes disciplinas*, encuentros y la adquisición o compra de composiciones y arreglos orquestales de buena calidad, así como su promoción en el país y en el exterior”.

IDCT

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo ha fomentado la creación de concursos de música con los siguientes eventos:

- *Fomento a la creación*. Los concursos de música contemplados en este ítem son el Concurso Nacional de Composición Musical (popular urbana) y el Concurso Nacional de Interpretación Musical (instrumentos sinfónicos o de práctica orquestal, instrumentos típicos colombianos o de práctica tradicional).
- *Circulación de artistas y productos musicales*. La programación permanente en música comprende: Ciclo de Conciertos de Música Académica: franja de música antigua, franja de laboratorios, franja de canto lírico; Ciclo de Conciertos de Música Popular Urbana: franja rock, hip-hop, jazz, salsa, son y música caribeña, ranchera y bolero,

música del mundo, experimental y fusión; Conciertos Didácticos para Niños; Ciclo de Conciertos de Música Tradicional Colombiana; Festival Rock al Parque, Festival Hip Hop al Parque; Carnaval de Bogotá.

SAYCO

Concurso de Composición Musical Creando 2005, con la intención de ceder espacios para que los niños, jóvenes, adultos y adultos mayores muestren su talento como creadores de música, buscando que este grupo de población se interese por los ritmos del folclor nacional. En cuanto al tema, las obras deben estimular la esperanza en Colombia. Y en lo que respecta al ritmo, la obra debe basarse en géneros musicales autóctonos de Colombia.

RELACIONES ENTRE LAS DIMENSIONES DE CREACIÓN Y DE CIRCULACIÓN

No hace falta recurrir a estadísticas nacionales para saber que en Bogotá los públicos gustan de muchas músicas diversas que la ciudad tiene para ofrecer en presentaciones en vivo, discos, programas radiales y videoclips. Sin embargo, los resultados del trabajo del Convenio Andrés Bello (Ministerio de Cultura *et. al.*, 2003) no deben dejarse de lado, ya que combinan datos concretos con las razones de tales, lo que permite hacer una lectura interesante de los colombianos y sus gustos musicales. Tal lectura puede dar algunas concreciones acerca de los públicos en Bogotá, donde se centralizan muchos de los procesos que tienen que ver directamente con el arte sonoro: las empresas que prensan discos, las emisoras de radio, los escenarios más reconocidos, entre otros. Primero que todo, hay una variedad considerable en los gustos musicales. Entre los géneros que más se compran está el de música tropical, y el vallenato es el género que más identifica a los colombianos como pertenecientes a la nación. Tal música gusta tanto a jóvenes como a adultos. Los otros gustos musicales parecen tener una distribución por edades o por estrato económico: los adultos de cierta edad tienden a preferir el bolero, los estratos altos la música clásica, y los jóvenes el rock. Los miembros de este último grupo de edad tienen una capacidad de movilizarse entre diversos géneros:

[...] en los gustos de las generaciones jóvenes es quizás donde más se siente la transnacionalización de la música. Los jóvenes oyen rock y pop, pero también les gusta la músicaailable tropical, y en algunas regiones y estratos el vallenato está entre los preferidos. [Ministerio de Cultura *et al.*, 2003: 105].

A continuación se señalan otros factores que deben tenerse en cuenta al analizar la puesta en escena pública de proyectos de creación:

Lo que señalan las revistas *Plan B* y *Eskpe*

Para referirse a la amplia oferta musical en términos cuantitativos, se seleccionaron dos de los impresos más importantes en Bogotá: *Plan B* y *Eskpe*, la separata del periódico *El Tiempo*.

Sumando datos de ambas fuentes se logró recoger información sobre los espectáculos de música en Bogotá desde noviembre de 2004 (inicio de *Plan B*) hasta octubre de 2006. El cuadro No. 6 señala los números disponibles para el análisis.

Cuadro No. 6. Números de *Plan B* y *Eskpe* que contienen información sobre espectáculos musicales en Bogotá

	Nov. 2004	Dic. 2004	Ene. 2005	Feb. 2005	Mar. 2005	Abr. 2005	May. 2005	Jun. 2005	Jul. 2005	Ago. 2005	Sept. 2005	Oct. 2005	Nov. 2005	Dic. 2005
<i>PLAN B</i>	x	x									x			
<i>ESKPE</i>			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

	Ene. 2006	Feb. 2006	Mar. 2006	Abr. 2006	May. 2006	Jun. 2006	Jul. 2006	Ago. 2006	Sept. 2006	Oct. 2006	Nov. 2006	Dic. 2006
<i>PLAN B</i>		x	x	x	x	x	x	x	x	x		
<i>ESKPE</i>		x	x	x	x	x	x	x				

Como puede verse, no se tuvo acceso a todos los números de las publicaciones, pero su extensión permite enunciar algunos postulados sobre espectáculos en Bogotá. Este ejercicio no pretende brindar mediciones definitivas, sino señalar algunas tendencias. Hay que aclarar que la oferta musical en su totalidad se concentra en los sectores norte, centro y occidente, y que el sector sur de la ciudad no está incluido en las revistas, lo que afecta la imagen musical de la metrópolis.

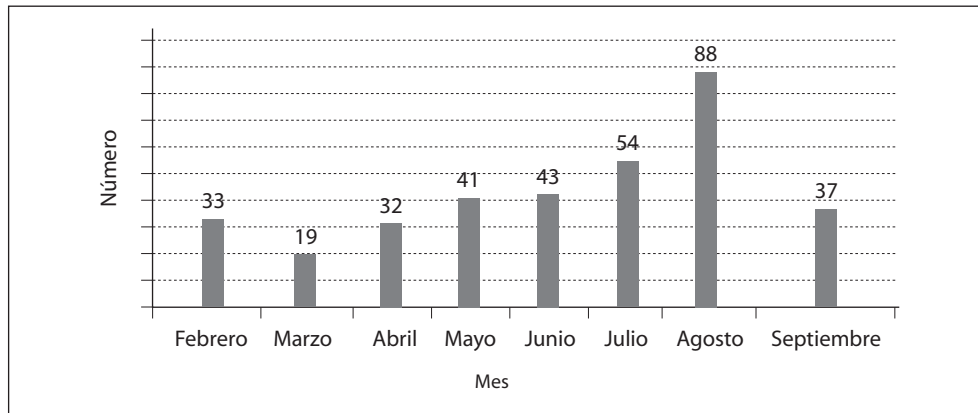
Multiplicidad de opciones

El análisis de los contenidos de las revistas pone de manifiesto que Bogotá tiene una pujante actividad cultural y de entretenimiento. Desde hace algunas décadas se registra una intensa actividad cultural de diversa índole, con cientos de establecimientos que sirven de escenarios para músicos locales, o internacionales, o de gran reconocimiento.

Pese a que la información de las dos revistas pudo ser cotejada por igual para ocho meses consecutivos, difícilmente se repetían los eventos. De 848 espectáculos reportados por las dos revistas entre febrero y septiembre de 2006, sólo siete fueron mencionados en ambas, y generalmente se trataba de grandes figuras musicales.

A continuación se ofrecen los datos relacionados con el número de espectáculos musicales de algunos meses de 2006 que ambas publicaciones registraban.

Gráfico No. 11. Número de espectáculos por mes, año 2006



Frecuencia

En el gráfico se observa que hay una tasa de incremento sostenida de los espectáculos programados en el segundo semestre del año, con una subida drástica en agosto, seguramente debido a la programación musical del Festival de Verano de Bogotá, cuando el IDCT realiza la mayoría de los festivales. Tal comportamiento de oferta musical es concordante con la presentada en el *Informe* del Observatorio de Cultura Urbana del año 1998, donde los meses de enero y febrero tienen una oferta musical casi nula, acorde con el cambio de ritmo de la urbe por las vacaciones. Aunque no se tienen los datos de octubre, noviembre y diciembre de 2006, es de prever que el comportamiento tiende a crecer aún más o a mantenerse estable, puesto que en esos meses suceden muchos de los eventos organizados por el IDCT, así como muchos otros dirigidos por entidades privadas.

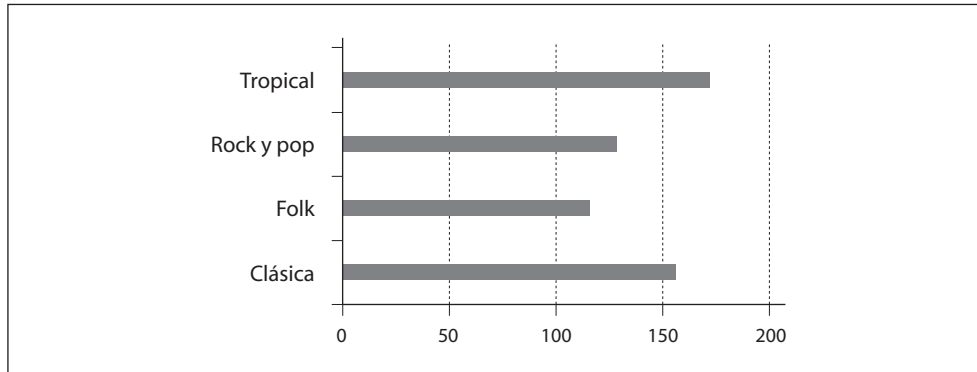
Variedad

La variedad de la oferta musical también se ve reflejada en la oportunidad de encontrar eventos musicales cualquier día de la semana, aunque por supuesto esta oferta se incrementa los fines de semana. Según el estudio de *Consumo cultural* (CEICOS, 1998), gran parte de esta oferta la presenta el IDCT, más que la empresa privada, que se mueve con conciertos multitudinarios.

La distribución de la oferta por géneros muestra también una gran variedad, que parece tener una tendencia creciente en aumento. En la publicidad de la oferta se encuentran varias particularidades importantes: la música más anunciada, con especial devoción por la revista *Plan B*, es la clásica (*Eskepe* mencionó en muy pocas ocasiones eventos de

este tipo). Ahora bien, que tenga mayor publicidad no significa que sea la música de asistencia más masiva.⁴ De nuevo se ve cómo, en el análisis del Observatorio de Cultura Urbana, la música que más publicidad no pagada encuentran en las revistas tiene que ver con una de sus caras más tradicionales: la música clásica.

Cuadro No. 12. Relación por géneros del número de referencias no pagadas de los géneros principales en las revistas *Eskpe* y *Plan B*



Cuadro No. 7. Relación del número de referencias no pagadas en todos los géneros

	Balada	Clásica	Elec-trónica	Folk	Fusión	Jazz	Otros	Reg-gae	Reg-gaetón	Rock y pop	Tropi-cal	Totales
Nov.04	2	9	1	1	1	1	1			3	1	20
Dic.04		4		1			2	3	1	4	1	16
Ene.05				1			1			2	5	9
Feb.05	7		5	5	1	3	1			6	16	44
Mar.05	2		2	1	2	1	1	1		6	20	36
Abr.05	7	1	7	4	1	5	4	2		8	25	64
Mayo 05	4		5	5	1	1	4	2		8	12	42
Jun.05	3		1	6		2		2		5	5	24
Jul.05	1		1	10	3	3	1			4	8	31
Ago.05	1		3	11	8	2				17	18	60
Sep.05	6	6	7	8	3	4	2		2	9	9	56
Oct.05	2		3	6		1	2	2	1	8	8	33
Nov.05												0
Dic.05	1		3	2				1		1	5	13
Feb.06		14	4	7		2	3			6		36
Mar.06		7	2	2						3	4	18
Abr.06		12		5	2	2				4	7	32
Mayo 06	4	10	3	3		3	1	2		8	7	41
Jun.06	2	18	2	4	4	2		3		5	3	43
Jul.06	3	16	7	5	6	4	2			8	3	54

⁴ La importancia del vallenato como música masiva, que mueve públicos multitudinarios, se evidencia en el estudio de CEICOS (1998).

	Balada	Clásica	Elec- trónica	Folk	Fusión	Jazz	Otros	Reg- gae	Reg- gaetón	Rock y pop	Tropi- cal	Totales
Ago.06	6	25	3	20	2	3	4	1		16	8	88
Sep.06		18		2		5	2	1	1	5	1	35
Oct.06		18	3	9	8		4			5	4	51
TOTALES	51	158	62	118	42	44	35	20	5	141	170	

Información sobre públicos

Dos terceras partes de los bogotanos no asisten regularmente a ningún evento cultural. Prima mucho más el consumo cultural a domicilio, por medios masivos como la televisión, la radio e Internet (CEICOS, 1998). Es dentro de este preocupante marco donde se hace necesario contextualizar la labor del IDCT: programación variada de alta calidad, al alcance de todos los ciudadanos, sin costo alguno. Pero además del arduo trabajo que representa montar un espectáculo de calidad, hay que preguntarse por quiénes van a observar la tarima: la asistencia “implica un nivel de percepción y de interpretación de la realidad, que no se logra espontáneamente, sino que es producto de un aprendizaje cotidiano de reflexión, de búsqueda, de apertura intelectual y lúdica” (CEICOS, 1998: 43). El público más visible en los espectáculos es uno de elite cultural, mayoritariamente notorio, por ejemplo, en el ámbito universitario. La pregunta, pues, es cómo lograr aproximar a ciudadanos que no dominan el lenguaje que pone a disposición esta oferta cultural, a los espectáculos, para que desempeñen su rol de audiencia. En 1998 era aproximadamente un millón de ciudadanos los que hacían uso de la oferta cultural de la ciudad, mientras que los otros consumían música “a domicilio”: televisión, radio, CD. Las audiencias potenciales son cada vez más amplias.

RELACIONES ENTRE LA DIMENSIÓN DE CREACIÓN Y LA DIMENSIÓN DE FORMACIÓN

Los centros universitarios no solamente forman músicos sino que los dotan de una impronta característica. Tres son los factores que definen las relaciones entre estas dos dimensiones: a) los programas académicos y sus perfiles definen rasgos del egresado en el mercado laboral, así como el *now how* del centro académico el valor en el mercado simbólico; b) la oferta laboral y/o las posibilidades del mercado de servicios musicales definen en gran medida las opciones por géneros musicales; c) los músicos transitan por varios escenarios estéticos según les convenga, y de acuerdo a las posibilidades que su formación les brinda.

Los músicos interesados en prácticas musicales populares en general no reciben formación académica, sino de forma parcial. La mayoría hacen uso de sus herramientas teóricas para luego acercarse a esas músicas desde la práctica concreta, o recorren el camino inverso. La excepción quizás sea el jazz, música popular altamente sistematiza-

da. La tradición musical nacional ha enfatizado en su carácter europeizante, dejando de lado la exploración sistemática de las músicas populares y tradicionales; algunos de los intentos más interesantes han muerto sin haber alcanzado su mayoría de edad. El acercamiento paulatino de los jóvenes hacia los usos creativos del patrimonio —que algunos identifican como fusiones— es una muestra de la necesidad de ir más allá de los contenidos de los *pensa* y de buscar un contacto con la realidad musical del país, que la academia les niega.

En vista de que nueve de diez programas de educación formal en música forman instrumentistas, la labor de creación está signada menos por la composición que por la interpretación musical, la producción y arreglos, y las prácticas de enseñanza.

Los músicos salen a los escenarios laborales y tienen que sufrir una adaptación a las necesidades del medio, una de las cuales es la creación de repertorios nuevos. Las mediaciones necesarias para la emergencia de creadores en los diversos ámbitos radica, pues, en las necesidades contingentes del medio. Muchos músicos —académicos, por ejemplo— o los músicos de tradición andina, componen para los concursos y festivales.

Mientras uno músicos buscan la formación en el sistema de educación formal, otros la encuentran en las instancias de formación informal, algunas de ellas de amplia trayectoria, como la Academia Luis A. Calvo, centro de referencia para el aprendizaje de las modalidades populares de música colombiana. Por el camino de la educación formal, el estudiante se encuentra ante la dificultad de seguir cualificando su formación, dada la escasísima oferta de posgrados.

Lo que se suele identificar como género musical es un *continuum* que en todos los casos tiene:

- a. Una tendencia que reivindica lo “auténtico del género”.
- b. Una tendencia que tiende a la innovación y el cambio.
- c. Una tendencia que consiste en hacer música para grupos especializados.
- d. Una tendencia que opta por hacer música para mercados masivos y comerciales.

El músico se enfrenta, además, a otra tensión importante:

- e. Lo que considera su opción estética.
- f. Las necesidades del mercado y sus demandas.

Las tendencias a y b suelen crear una tensión que dinamiza en forma considerable el ámbito de influencia del género en la sociedad y en el mercado simbólico. Dicha ten-

sión suele tomar forma conflictiva o problemática cuando se hacen convocatorias a concursos o eventos.

Las opciones c y d muestran el juego de tensiones acerca del impacto de la tarea musical.

Las tendencias e y f muestran el conflicto entre la realización de un proyecto estético personal y creativo, y la necesidad de “venderse” en el mercado.

Resulta llamativo que, siendo la enseñanza el eje del ejercicio profesional al que se dedican alrededor del 80% de los músicos que cuentan con formación académica, sea considerada por ellos mismos como una actividad de segundo orden, y que privilegien como trabajo “serio” la interpretación musical, la gestión cultural o la composición.

Dimensión de formación

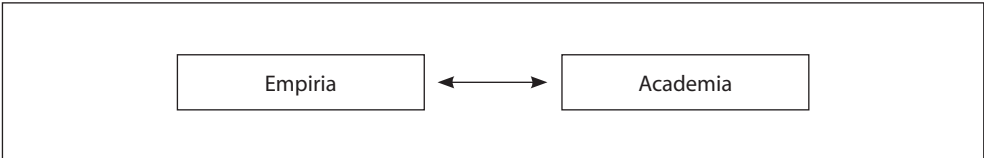
Está conformada por prácticas educativas que apuntan a la formación de profesionales y públicos en las distintas dimensiones del campo cultural, artístico y del patrimonio.

El análisis consiste en establecer vínculos con las otras dimensiones, de la siguiente manera:

Cuadro No.8. Vínculos entre la formación y las otras dimensiones

Líneas →	Formación	Creación	Circulación
Formación →	Organización, investigación, planeación, fomento e información de la formación.	Procesos educativos orientados a la educación.	Puesta en escena pública de proyectos pedagógicos.

Gráfico No.13. Tensión fundamental que dinamiza la dimensión



La dimensión de formación está atravesada fundamentalmente por la tensión sugerida más arriba: en un extremo del espectro se encuentra la práctica musical empírica, legitimada por la herencia artesanal de la música popular, cuya potencia radica en la fuerza de los contextos de inclusión, y en el otro, la abstracción y distancia propios de los aprendizajes mediados por la teoría y la práctica de carácter académico. Esta tensión se manifiesta de muchas maneras, en especial cuando se discute acerca de los criterios de legitimidad a los que se apela en cada caso. Para los primeros, el aprendizaje está ligado a la comprensión del valor y el uso de cierta música como medio de configu-

ración social de una comunidad; los otros, en cambio, reclaman el derecho de extraer elementos a discreción y de usarlos según lo requieran sus proyectos personales. Los primeros aprenden gracias al contacto con músicos avezados del entorno y, sobre todo, por estar inmersos en los lugares sociales de uso de tales clases de música; los segundos, por su parte, aprenden abstrayéndose de los contextos, en procesos altamente racionales y ligados a la lectoescritura musical, que se constituye en la moneda que iguala todas las prácticas musicales. Este ejemplo nos muestra cómo los sujetos inmersos en procesos de formación informales, no formales o formales, juegan sus cartas tratando de mostrar la fuerza de su modo de valorar. De esta suerte, es frecuente encontrar que ciertos músicos sean criticados por su modo de abordar un repertorio, por “falta de calle”, término que alude a la necesidad de apartarse de lo puramente teórico para hacer parte del *feeling*, el *sabor* o el *tumbao* requerido por una práctica social dada. Por el contrario, quienes defienden la importancia de la formación académica critican al músico carente de ella por hacer las cosas sin saber por qué se hacen, o por tener una visión demasiado parcial de un espectro de posibilidades que la lectoescritura, el cifrado y los elementos provenientes de la academia abren a quien los conoce.

Educación formal

PROGRAMAS DE FORMACIÓN MUSICAL EN EDUCACIÓN SUPERIOR

En este aparte se pretende realizar la descripción de los programas de formación musical en educación formal a nivel superior en el Distrito Capital, a partir del título que ofrecen las instituciones, el perfil profesional, el nivel educativo y la modalidad planteados por ellas.

Se encontraron 11 programas de formación musical en educación superior en las siguientes universidades:

- Fundación Universidad Central
- Universidad El Bosque
- Universidad Antonio Nariño
- Universidad de los Andes
- Universidad INCCA de Colombia
- Pontificia Universidad Javeriana
- Fundación Universitaria Juan N. Corpas
- Fundación Universitaria Los Libertadores
- Universidad Nacional de Colombia
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Universidad Pedagógica Nacional

En dichas instituciones coinciden los títulos ofrecidos en el pregrado; de los diez programas de pregrado, nueve forman instrumentistas con énfasis en los diferentes instrumentos; en dichos programas también se ofrece énfasis en composición, teoría, dirección coral e instrumental, e ingeniería de sonido. Sólo existe un programa con título de licenciado, aunque algunos de ellos ofrecen énfasis en pedagogía. Con relación a los posgrados, la oferta es bastante escasa: sólo hay cuatro (dos maestrías y dos especializaciones). En el análisis que se hará de los diferentes *pensa* se pretende profundizar en las características de los programas. Respecto a los perfiles, la mayoría enfatizan en la importancia de formar un profesional integral con capacidad para interpretar un instrumento, dirigir grupos vocales e instrumentales, ejercer la composición y la docencia; sólo tres programas enfatizan en el desempeño en la ingeniería de sonido. En cuanto a la modalidad, todos los programas de pregrado son de carácter presencial, y de los posgrados, sólo uno es a distancia.

En el siguiente cuadro se observan las instituciones, el título, el perfil, el nivel y las diversas modalidades ofrecidas por cada una de las instituciones. El *pensum* de cada institución aún se encuentra en estudio.

Cuadro No. 9. Programas universitarios en música

Universidad	Título	Perfil	Nivel y modalidad
Fundación Universidad Central	Músico profesional	El músico centralista está capacitado para ejecutar un instrumento, ejercer la docencia y la investigación, para integrar y organizar coros y grupos orquestales.	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.
Universidad El Bosque	Maestro en música con énfasis en : <ul style="list-style-type: none"> • Interpretación instrumental • Enseñanza instrumental • Música antigua • Arreglos musicales • Dirección de conjuntos • Ingeniería de sonido. 	El músico de esta universidad debe ser un profesional completo tanto a nivel teórico como práctico. Debe estar en capacidad de tener facilidad digital y morfológica para el instrumento, coordinación musical, desarrollo de la memoria auditiva, visual y digital, desarrollo del oído melódico y armónico, amplio dominio del lenguaje musical, amplio dominio del manejo de los computadores, receptividad y compromiso en su trabajo.	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.
Universidad Antonio Nariño	Maestro en música con énfasis en: <ul style="list-style-type: none"> • Instrumento • Canto • Dirección de conjuntos instrumentales y vocales • Teoría de la música • Composición. 	El programa de música ofrece al estudiante la oportunidad de prepararse como músico artista, intérprete, creador y teórico en alguna de las áreas de énfasis.	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.

Universidad	Título	Perfil	Nivel y modalidad
Universidad de los Andes	Músico: <ul style="list-style-type: none"> • Compositor • Músico teórico • Músico director coral • Músico instrumentista • Músico productor de audio. 	Formación profesional en los cinco énfasis citados, a través de una sólida preparación teórica, técnica y estética, fundamentada en el estudio y conocimiento de los estilos y repertorios relevantes de la tradición musical occidental. Se procura el desarrollo del talento individual, para consolidar y articular los intereses del estudiante con la mejor perspectiva para su futura actividad profesional.	Pregrado universitario. Modalidad presencial.
Universidad INCCA de Colombia	Maestro en música		Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.
Pontificia Universidad Javeriana	Maestro en música con énfasis en: <ul style="list-style-type: none"> • Dirección coral • Composición • Composición de música comercial • Ingeniería de sonido • Educación • Jazz • Interpretación en guitarra, piano, canto, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, saxofón, eufonio, violín, viola, violonchelo y contrabajo. 	De acuerdo con el énfasis, el egresado estará en capacidad de: <ul style="list-style-type: none"> • Integrar orquestas o grupos de cámara. • Desempeñarse como solista. • Participar en grabaciones, montajes multidisciplinares e interpretaciones de diferentes géneros musicales. • Dirigir agrupaciones instrumentales y agrupaciones vocales. • Profesionales y/o aficionados. • Componer repertorio para orquestas, grupos de cámara y medios audiovisuales, y hacer arreglos para medios de comunicación y material didáctico. • Grabar y realizar mezclas en producciones musicales, en radiodifusión y en televisión. • Trabajar como ingeniero en eventos de sonido en vivo, en multimedia y en aplicaciones en áreas afines como la acústica. • Hacerse responsable del diseño sonoro en la posproducción de audio y video, y del manejo de nuevos equipos de audio producto de los cambios tecnológicos. • Servir como soporte en las áreas de investigación que requieran del apoyo de registro sonoro. • Ejercer como crítico musical a través de las metodologías generales de la investigación histórica, las diferentes escuelas de análisis musical y el estudio profundo de los estilos interpretativos de las diferentes épocas. • Trabajar en el área educativa impartiendo enseñanza en el área de formación básica musical y el área de énfasis. 	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.

Universidad	Título	Perfil	Nivel y modalidad
Fundación Universitaria Juan N. Corpas	<p>Maestro en música con área mayor en:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumento o canto • Teclado • Dirección de conjuntos instrumentales y vocales • Dirección de bandas • Teoría de la música y composición <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Especialista en dirección de orquesta</p>	<p>Está capacitado para responder a la demanda de intérpretes, creadores teóricos de la música en las diferentes entidades de actividad artística musical profesional nacional e internacionalmente.</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>El director profesional estará preparado para manejar las estrategias de organización, conformación y dirección de orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas y conjuntos instrumentales de diferentes formatos a través del conocimiento del repertorio orquestal, el dominio de la técnica de dirección y la formación teórico-auditiva. Su formación teórica y humanística le permite ser agente transformador de nuestro entorno social en el desarrollo de la música y en el terreno específico de la dirección de orquesta.</p>	<p>Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Posgrado universitario.</p>
Fundación Universitaria Los Libertadores	Especialista en pedagogía de la recreación musical para el desarrollo social y cultural.		Posgrado universitario. Modalidad a distancia.
Universidad Nacional de Colombia	<p>Músico con énfasis en</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dirección de grupos instrumentales y vocales • Composición • Pedagogía instrumental • Investigación pedagógica • Investigación musical e histórica. 	<p>De acuerdo con la línea de profundización que escoja, el egresado de la carrera de Música estará en capacidad de dirigir todo tipo de grupos instrumentales y vocales, componer obras musicales o trabajar en el campo de la pedagogía instrumental, la investigación pedagógica, la investigación musical y la investigación en historia. En el desarrollo de su ejercicio profesional, el músico estará capacitado para integrar orquestas, grupos de cámara y coros. Puede ejercer la docencia en universidades, colegios, academias, institutos y casas de cultura.</p>	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.

Universidad	Título	Perfil	Nivel y modalidad
Universidad Nacional de Colombia	*** Músico instrumentista con énfasis en violín, viola, flauta, guitarra, etc.	*** El egresado como músico instrumentista estará en capacidad de integrar orquestas profesionales, conjuntos de cámara y diversas agrupaciones instrumentales. Podrá ejercer también como solista y, según la línea de profundización que escoja, podrá dirigir todo tipo de grupos instrumentales y vocales, componer obras musicales o trabajar en el campo de la pedagogía instrumental.	*** Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.
	*** Magister en musicoterapia	*** Profesional del tipo multidisciplinario con habilidades y competencias terapéuticas musicales aplicables al campo clínico investigativo.	*** Maestría
	*** Magister en pedagogía del piano	*** Podrá ejercer de manera idónea la docencia pianística en todas las universidades, escuelas y conservatorios. Se podrá desempeñar como recitalista tanto individualmente como en las diferentes agrupaciones orquestales y de cámara, o como acompañante de otros instrumentistas y cantantes.	*** Maestría
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Maestro en artes musicales con líneas de profundización en interpretación instrumental o composición y arreglos.	Interpretación musical: Proporciona formación en un instrumento particular a partir del desarrollo técnico y del abordaje de repertorios de la tradición occidental y de las músicas populares del contexto caribe-iberoamericano. El egresado tendrá altos niveles de desempeño como instrumentista con capacidad para competir profesionalmente en el medio y acceder a estudios de educación avanzada tanto en el instrumento como en otras áreas de conocimiento. Composición y arreglos: Proporciona al estudiante herramientas de composición y arreglos para su empleo en variados formatos instrumentales y géneros o estilos musicales, a partir del estudio de aspectos analíticos, conceptuales y operativos de la tradición occidental y de las músicas populares del contexto caribe-iberoamericano.	Pregrado universitario. Modalidad presencial diurna.

Universidad	Título	Perfil	Nivel y modalidad
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Maestro en artes musicales con líneas de profundización en interpretación instrumental o composición y arreglos.	El egresado tendrá altos niveles de desempeño como compositor y arreglista, con capacidad para competir profesionalmente en el medio y acceder a estudios de educación avanzada tanto en el instrumento como en otras áreas de conocimiento.	Pregado universitario. Modalidad presencial diurna.
Universidad Pedagógica Nacional	Licenciado en música con énfasis en: <ul style="list-style-type: none"> • Conjuntos Instrumentales • Dirección coral • Pedagogía instrumental • Pedagogía escolar • Mediaciones comunicativas. 	Debe tener conocimiento y dominio de la pedagogía y el arte musical. Manejar técnicamente un instrumento musical. Generar proyectos investigativos. Contribuir a la consolidación de un ser social acorde con las necesidades del momento.	Pregado universitario. Modalidad presencial diurna.

Respecto a los programas de educación formal de nivel básico y medio, se han tenido dificultades para acceder a la información de la Secretaría de Educación Distrital. En cuanto a los programas de educación no formal, se está realizando la lista de los ofrecidos por diferentes instituciones.

Análisis de los currículos de los programas de música en educación superior

Como se dijo anteriormente, en Bogotá existen 11 programas de formación musical en educación superior. Estos programas presentan las siguientes características:

FUNDACIÓN UNIVERSIDAD CENTRAL

Este programa ofrece los siguientes componentes de formación:

- Gramática musical y formación teórica. Comprende cinco niveles de solfeo y entrenamiento auditivo ubicados desde el primer semestre hasta el quinto, cuatro niveles de armonía ubicados desde el tercer semestre hasta el séptimo, y dos niveles de formas musicales.
- Prácticas musicales, vocales e instrumentales. Comprende: instrumento principal desde el primer semestre hasta el décimo; piano complementario, con seis niveles; taller coral y orquestal, de primer semestre hasta el décimo; taller de apoyo orquestal en cinco semestres, y música de cámara en cinco semestres.

- Historia de la música y del arte: dos niveles de historia del arte y cinco de historia de la música.
- El último componente es de carácter humanístico. En él se ubican la expresión corporal en dos niveles, cuatro niveles de idioma extranjero, dos niveles de práctica pedagógica y un seminario de investigación musical.

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

Este programa se presenta organizado por áreas de formación ubicadas en los primeros seis semestres de la siguiente manera:

- Área artística básica, en la cual se ubican gramática con cuatro niveles, teoría con seis niveles, teclado con seis niveles y coro con cuatro niveles.
- Área artística específica: en la que se ubican instrumento con seis niveles, conjunto con cuatro niveles, edición musical con dos niveles, dos seminarios y apreciación musical.
- Área humanística y social: en la que se ubican historia de la cultura con cuatro niveles e historia de la música con cuatro niveles.

A partir del séptimo semestre el programa presenta las siguientes áreas de énfasis:

- Arreglos musicales: teoría, instrumento complementario, instrumento principal, conjuntos, sistema midi, orquestación, armonía.
- Dirección de conjuntos: arreglos corales e instrumentales, dirección coral y de conjuntos, instrumento principal, lectura de partituras, técnica Alexander, teoría y literatura coral e instrumental.
- Ejecución instrumental: instrumento, música de cámara, lectura a primera vista y literatura instrumental.
- Enseñanza instrumental: instrumento, música de cámara, lectura a primera vista, literatura instrumental, técnica Alexander, pedagogía instrumental, psicopedagogía.
- Música antigua: análisis estilístico, instrumento complementario, organología, instrumento, conjunto, notación antigua.
- Ingeniería de sonido: matemáticas, seminario, sonido, fundamentos de grabación, grabación análoga, grabación digital, sistema midi, sincronización de audio y video.

Todos los énfasis terminan con la elaboración del proyecto artístico.

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

Este programa presenta áreas de énfasis en canto, dirección de conjuntos instrumentales y vocales, teoría de la música y composición. Los componentes de formación evidenciados en el programa son:

- Gramática y teoría de la música, con diez niveles de fundamentación teórica, cuatro niveles de entrenamiento auditivo, cuatro niveles de solfeo y lectura de partituras, cuatro niveles de literatura musical específica.
- Prácticas musicales, con diez semestres de área mayor de formación vocal o instrumental, diez semestres de organización musical, cuatro semestres de piano general.
- Humanidades, con historia social del arte y la literatura en diez niveles, lenguas modernas con cuatro niveles y cuatro niveles de electivas.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

El programa de Los Andes presenta cinco énfasis:

- Músico compositor
- Músico teórico
- Músico director coral
- Músico instrumentista

Presenta un programa aparte como músico productor de audio.

En este programa no aparecen descritos los componentes específicos de los diferentes niveles de formación. No obstante, se sabe que ofrece a las otras carreras la posibilidad de elegir entre las áreas de historia de la música, teoría musical, instrumento, coro, técnicas de grabación, blues y rock, jazz, composición acústica instrumental y composición electroacústica.

UNIVERSIDAD INCCA DE COLOMBIA

Este programa presenta como componentes curriculares los siguientes:

- Con relación a las prácticas musicales: ocho semestres de instrumento principal, ocho semestres de piano complementario, taller coral con dos niveles, dos niveles de ensamble, dos niveles de montaje y tres niveles de práctica musical.
- Gramática y teoría de la música con seis niveles de solfeo, dos niveles de teoría musical, seis niveles de entrenamiento auditivo, elementos del jazz tonal, cuatro niveles

de armonía con especificación de la diatónica, la cromática, armonía del jazz modal y cromático, instrumentación en maderas y metales e instrumentación en percusión y cuerdas.

- Historia con apreciación musical, historia y cultura colombiana, historia del arte, historia de la música moderna, elementos musicales de la antigüedad, del barroco, del clasicismo y el romanticismo (cada uno con un nivel de dedicación), historia de la música contemporánea e historia de la música germánica.
- En cuanto a elementos de informática, presenta fundamentos de la misma, recuperación de información musical, edición informática musical.
- En el campo de las humanidades presenta fundamentos de filosofía, filosofía del arte, globalización y cultura contemporánea, fundamentos de investigación musical, tres niveles de inglés musical, Constitución colombiana.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

En este programa no se citan los componentes específicos, pero se plantean unos énfasis:

- Dirección coral
- Composición
- Composición de música comercial
- Ingeniería de sonido
- Educación
- Jazz
- Interpretación instrumental en guitarra, piano, canto, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, saxofón, eufonio, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN N. CORPAS

El programa está centrado en competencias y está organizado en áreas mayores y menores de formación en:

- Instrumento
- Canto
- Teclado
- Dirección de conjuntos instrumentales
- Dirección de bandas
- Teoría de la música y composición

El programa plantea tres ejes programáticos de formación: integración académica, fundamentación teórico-auditiva y fundamentación humanística, deontológica y en valores.

El eje de fundamentación teórico-auditiva contiene los siguientes núcleos temáticos: armonía, contrapunto, improvisación, análisis, formas musicales, lectura de partituras y destrezas en el teclado, historia social del arte y de la música, informática aplicada a la música, dominio de los lenguajes del renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo y contemporáneo.

El eje de integración académica tiene como núcleos temáticos los seminarios del área mayor (instrumentos, vocal, teclados, dirección de conjuntos y de bandas, composición) de clase colectiva, literatura musical específica, técnicas de ensayo, literatura orquestal, núcleos de disciplinas cercanas y núcleos pedagógicos.

El eje de fundamentación humanística, deontológica y en valores tiene como núcleos temáticos la historia del arte, lenguas modernas, ética profesional, arte y cultura, gestión cultural, derechos de autor, cátedra corpista y Constitución.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Presenta dos tipos de programas: uno de músico, con líneas de profundización en dirección, composición, pedagogía instrumental, investigación musical o histórica. Otro programa de músico instrumentista con énfasis en un instrumento específico.

El programa de músico con énfasis en composición, pedagogía instrumental, investigación musical o histórica, presenta los siguientes componentes:

- Historia: del primero al cuarto semestres
- Conjunto: hasta el décimo semestre
- Teoría integrada: hasta el séptimo nivel
- Teclado: hasta el octavo nivel
- Dos electivas

La línea de profundización comienza en el sexto semestre, va hasta el octavo, y los dos últimos semestres están dedicados al trabajo de grado.

En el programa de músico instrumentista, se presentan como componentes:

- Teoría integrada: desde el primer hasta el sexto semestre
- Conjunto: desde el primero hasta el octavo semestre

- Instrumento: desde el primer semestre hasta el octavo semestre
- Dos niveles de electivas

El área de profundización se ubica desde el sexto hasta el octavo semestre; los dos últimos están dedicados al trabajo de grado.

La universidad cuenta con dos programas de maestría: en musicoterapia y en pedagogía del piano, cada uno con cuatro semestres de duración.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

El programa cuenta con dos líneas de profundización a partir del quinto semestre: una en interpretación instrumental y otra en composición y arreglos.

En los primeros cinco semestres el programa tiene como elementos:

- Gramática y teoría musical con: formación auditiva con cuatro niveles, armonía con cuatro niveles, desde el tercer semestre seis niveles de audición, análisis y contexto.
- El componente de historia se evidencia en seis niveles de sistemas musicales.
- Las prácticas musicales consisten en dos niveles de voces, cuatro niveles de instrumento, seis niveles de diapasones integrados, desde el segundo semestre, seis niveles de taller de integración, cuatro niveles de ensamble, cuatro niveles de música de cámara.
- En el componente humanístico y tecnológico, el programa imparte informática musical, así: dos niveles de fundamentación en informática musical y dos de informática musical en sí; además se dictan seis niveles de electivas.

A partir del quinto semestre se imparte:

- Seis niveles de instrumento principal, dos de literatura del instrumento principal.
- En investigación se ofrecen dos niveles de principios de investigación musical y el trabajo de grado en los dos últimos semestres.
- El énfasis de composición y arreglos imparte además cuatro niveles de taller de composición, cuatro niveles de arreglos y cuatro de instrumentación y análisis.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Su programa presenta un ciclo de fundamentación, que corresponde a los seis primeros semestres, y desde el séptimo hasta el décimo el programa se concentra en un ciclo de profundización con áreas de énfasis.

Los núcleos evidenciados son:

- Música, pedagogía y cotidianidad I y II, música, historia y pedagogía, con cuatro niveles.
- Lenguaje musical I y II, el educando y la audiopercepción, con cuatro niveles.
- Taller laboratorio, con seis niveles.
- Lenguas, con seis niveles.

Después del séptimo semestre, y hasta el décimo, se dictan los énfasis en pedagogía del instrumento, dirección de conjuntos instrumentales, dirección de coros, mediaciones comunicativas y pedagogía escolar. En el interior de estos énfasis el programa presenta los siguientes núcleos:

- Arte musical y necesidades socioculturales.
- Creación, pensamiento musical y pedagogía.
- Música popular y pedagogía.
- Taller laboratorio.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LOS LIBERTADORES

El programa se plantea con una duración de tres semestres a distancia, pero no presenta especificaciones curriculares.

Estudio comparativo de los programas de formación musical universitaria elaborado por Jorge Zorro Sánchez

El movimiento musical europeo, influido por las investigaciones musicológicas de Béla Bartók y Zoltán Kodály, logró producir obras de gran solidez, desarrollando una dimensión de virtuosismo musical innovador, continuador del movimiento orquestal de finales del romanticismo, que permitió consolidar una técnica orquestal que determinó el florecimiento del virtuosismo instrumental en el siglo XX, que superaría el movimiento concentrado en los solistas, característico del romanticismo del siglo XIX, y trasladando a la orquesta las manifestaciones de un depurado arte de repercusiones sociales y de características masivas que imperó fundamentalmente en Norteamérica.

La cultura norteamericana aportó, desde el ángulo etnológico, la tradición negra a partir del blues y el jazz, que muy pronto fueron asimilados por la música sinfónica y que determinaron las creaciones más auténticas de la cultura musical norteamericana, representada en la comedia musical de Broadway. Es así como el análisis de las escuelas de música y de los currículos universitarios debe hacerse en función de las necesidades que han ido apareciendo en contextos culturales particulares y que

han determinado las tendencias académicas a través de las cuales se han definido los diseños curriculares.

Una característica común que encontramos en el análisis de estos diseños, hasta 1960, es la descontextualización social y cultural de los mismos, pues predomina el interés por destacar los elementos fundamentales de los lenguajes musicales del siglo XVII, XVIII y XIX, tomados como normas absolutas por fuera de su contextualización social e histórica. Es necesario recordar que no existen reglas de contrapunto o armonía que puedan ser enseñadas de forma dogmática, sino que existe una normatividad que se valida socialmente en un contexto particular y que define el lenguaje musical de la época.

Fuera de estos contextos aparecen nuevas formas de expresión del arte musical que definen las formas particulares de apropiación del universo sensible manifestado en el arte de la música y que representan nuevas normatividades que se validan socialmente, determinando el estilo de esta nueva expresión idiomática musical.

Por tanto, descontextualizar del espacio social-temporal la teoría de la música y convertirla en un dogmatismo académico, desvirtúa la enseñanza de la música bajo la pretensión de crear una ciencia positivista que adquiriera validez epistemológica en la academia.

Así surge la asimilación de las grandes escuelas y conservatorios de música por parte de las universidades. La descontextualización de la teoría ha generado un discurso en el que ha prevalecido una distribución de materiales agrupados en las llamadas *asignaturas*, en las que se ha normatizado en forma radical y dogmática un cúmulo de reglas que deben ser apropiadas por el estudiante de forma incuestionable y de manera vertical, a través de la cátedra magistral.

Es importante anotar que los conservatorios fueron adscritos a los ministerios de cultura y no a los de educación; por lo tanto, no pertenecían a las universidades. Es así como los sistemas de formación profesional, que se mantuvieron independientes de la *academia universitaria*, perpetuaron la tradición de los siglos XVII, XVIII y XIX de los conservatorios europeos, que a diferencia de las escuelas adjuntas o asimiladas por las universidades, dejaron de lado cualquier pretensión epistemológica para acoger exclusivamente la música como un arte de características particulares, alejada de cualquier tipo de reflexión, de pretensiones científicas, y descontextualizada social y culturalmente. Así nacieron los conservatorios de Latinoamérica, bajo los modelos de los conservatorios de París y de la Escuela Superior de Música de Leipzig.

La escuela francesa, anclada en una tradición de fuertes raíces conservadoras, retrasó el Conservatorio de París bajo la férrea influencia de Massenet, de manera que los principios que podrían generar movimientos de avanzada quedaron excluidos y obligó a la aparición tanto de la Schola Cantorum de París como de L'École Normal de Musique de París, con Alfred Cortot, en torno a las cuales se agruparon mentes contestatarias que buscaban una apertura que reflejaba la influencia, por una parte, de la escuela rusa, representada por el Grupo de los Cinco, en particular Modesto Musorgski, Aleksander Dargomyzhsky y Rimsky Korsakov, y por otra, la expresión transformadora que creaba un nuevo lenguaje: Igor Stravinsky (su ballet *La consagración de la primavera*, la obra más influyente del siglo XX, se estrenó en París en 1913). La escuela francesa accedió por estos caminos a la politonalidad, a la polimodalidad y a la búsqueda de recursos tímbricos orquestales reflejados en la obra de Maurice Ravel, quien abrió un camino renovador en la orquesta contemporánea, oponiéndose a la tradición establecida por Berlioz.

Norteamérica, siguiendo la misma tradición europea, pero particularmente la alemana, estableció sus escuelas a partir de los músicos que emigraban de Europa, quienes introdujeron fundamentalmente las tendencias teóricas establecidas por Hugo Riemann antes de la Segunda Guerra Mundial y en la posguerra, el desarrollo de una nueva teoría aparecida en 1909, debida al teórico austriaco de origen judío polaco Heinrich Schenker, y cuyos alumnos se vieron forzados a emigrar a los Estados Unidos, en donde se fortaleció el schenkerismo gracias a escuelas como Mannes School of Music, Eastman School of Music, Queen's Collage City University of New York Yale University, y otras que manifestaron igualmente currículos descontextualizados dentro de diseños asignaturistas con carácter reduccionista y funcional y que manifestaban una clara tendencia a modelos pedagógicos conductistas.

La influencia de los modelos pedagógicos conductistas fue clara en la línea académica de las universidades latinoamericanas. Sudamérica, bajo la influencia de la tradición académica norteamericana y del dogmatismo francés, estableció diseños curriculares centrados en objetivos, haciendo eco a la tradición conductista del momento. En ellos, la taxonomía de objetivos propuesta por Blüm adquirió especial relevancia. La influencia del gran virtuosismo orquestal ya señalado, introducido principalmente por Bartók en la orquesta contemporánea norteamericana, obligó a dar prelación a una formación enfocada fundamentalmente en el desarrollo instrumental orquestal, filosofía que permitió romper con el paradigma europeo del *solista*. Como consecuencia, las grandes escuelas norteamericanas hasta nuestros días se han destacado por conformar extraordinarias orquestas.

El hecho de romper con el paradigma del solista permitió crear un músico de orquesta con solvencia virtuosística, altísimo nivel profesional y gran creatividad, lo que

condujo a la aparición de solistas desde la perspectiva de la orquesta. Entretanto, el paradigma europeo concebía la orquesta como el refugio de aquellos músicos que, no habiendo logrado sus objetivos de convertirse en *grandes solistas*, recurrían a ella como reemplazo a sus aspiraciones artísticas. Europa, en forma muy lenta ha ido superando este paradigma, aunque es lamentable observar todavía su existencia, debilitada pero aún vigente, en muchas escuelas de formación musical.

La influencia europea de los siglos XVII y XVIII, en Latinoamérica penetraba los estratos populares creando una música popular triétnica (negra, indígena y española), fenómeno que en Colombia se manifestó en una educación informal e itinerante alrededor de la bohemia intelectual de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el país, con su economía incipiente, se desangraba en la Guerra de los Mil Días.

La academia, entonces, disputaba la primacía de orígenes alemanes o franceses. Véase la polémica suscitada en los diarios de la época entre Guillermo Uribe Olguín (escuela francesa) y Honorio Alarcón (escuela alemana). No hay duda de que la influencia de la Gruta Simbólica aglutinó nombres como el de Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Alberto Castilla, Alejandro Wills y Alberto Escobar, entre otros, que lograron fundamentar una expresión popular andina, que aunque no reñía con el incipiente academicismo colombiano de 1882, representado en la Academia Nacional de Música, ponía de manifiesto el divorcio radical entre la academia y las expresiones populares de la época. Con estos modelos académicos, Latinoamérica, y en particular Colombia, repitió los errores del pasado y pretendió crear músicos y compositores alejados totalmente de la estructura social a la cual pertenecían.

El divorcio señalado entre una realidad cultural nacional y la educación formal, reflejo de la academia europea, dio como resultado un Conservatorio Nacional que, ajeno al fenómeno social, graduó únicamente 100 músicos entre 1882 y 1980, según el informe presentado por el proyecto del PNUD UNESCO realizado por Florencia Pierret y Jorge Betancourt.

A partir de 1980 surge el interés del Estado, a través de la Universidad Nacional, por replantear desde los fines de la universidad (artículo 2, literal b del Decreto 82 de 1980) el universalismo epistemológico. Es así como comienza una nueva etapa del academicismo en la música y se intensifica la titulación profesional del músico colombiano.

En 1957 el maestro Fabio González Zuleta logra insertar el Conservatorio Nacional dentro de los predios de la Universidad Nacional de Colombia. Si bien podría decirse que este paso permitía consolidar un espacio de reconocimiento social y cultural del músico colombiano, la lucha e incomprensión entre el carácter epistemológico de

la música y la academia impidió su desarrollo y relegó el Conservatorio a un simple Departamento de Música dentro de la Facultad de Artes, regida y gobernada por arquitectos. El músico colombiano nunca pudo regir a partir de ese momento los destinos y la filosofía de su propia institución. La ausencia de credenciales académicas del músico en ejercicio impidió que figurara en los estrados decisorios de la universidad. La mitificación del arte de la música como un “don” venido de lo alto mantuvo la enseñanza al margen del sistema educativo o en situaciones de excepcionalidad académica, mientras que el sistema educativo nacional de la básica primaria y secundaria eliminaba paulatinamente el arte y el estudio de la música del *pensum* oficial, impidiendo el desarrollo de una estimulación temprana que permitiera a los jóvenes talentos colombianos acceder a la formación profesional en música.

La suposición del Conservatorio de que los estudios superiores de música eran inaccesibles pretendió agotar en el pregrado la formación del músico profesional, de manera que el acceso a la educación superior universitaria se vio imposibilitado dramáticamente. Se observa que en 1986 había 800 alumnos matriculados en el área Básica del Conservatorio de la Universidad Nacional, y solamente cuatro alumnos en el nivel universitario; por tanto no es extraño constatar que los músicos de las primeras partes de la Orquesta Sinfónica Nacional fueran todos extranjeros.

El incremento de las relaciones bilaterales de los países representados en Colombia permitió, a partir de los años setenta, el aumento de becas para la formación de artistas en el exterior, particularmente en Europa y ocasionalmente en Estados Unidos. A través de estos programas algunos colombianos afortunados lograron continuar su formación musical, que en la mayoría de los casos se redujo a pasantías por cortos períodos de tiempo, sin que lograran culminar una formación debido a su tardía llegada a las instituciones extranjeras y a los costos que ello representaba.

A partir de los años ochenta, y desde la aparición de la Escuela Superior de Música de Tunja, se incrementa la necesidad de revisar los currículos de los programas universitarios de música, como consecuencia del proyecto de la OEA “Formación de profesionales en música para Colombia”,^a y surgen, en las décadas de los ochenta y noventa, nuevos programas de música en el país. Los nuevos programas aparecieron con una marcada tendencia a replicar la escuela norteamericana, dejando a un lado la antigua orientación francesa del Conservatorio Nacional. En el año 85 el Conser-

^a OEA, “Formación de profesionales en música para Colombia”, proyecto realizado durante dos bienios (1981-1982 y 1983-1984), y la investigación realizada por el ICASE, Centro Interamericano de Desarrollo Curricular de la OEA, en la Universidad de Panamá, con los docentes Elisa Lucarelli y Antonio Castellero, el INIDEF de Caracas y el CISFAT, Centro de Investigación de la Facultad de Teoría de la Escuela Superior de Música de Tunja, con sede en la Universidad Pedagógica Nacional. En la formulación del marco teórico del proyecto participaron Carlo Federici, Ambrogio Adámoli, David Jiménez, Carlos Sánchez, Daniel Nieto y Jorge Zorro.

vatorio de la Universidad Nacional, bajo la dirección de Elli Ane Duque, inició una importante reforma en la que también se introdujeron textos y diseños curriculares de corte norteamericano, con la particularidad interesante, aunque no acabada, de una integración de las áreas teóricas, formas musicales y armonía, siguiendo la presentación del libro *Materiales y estructuras de la música de la Universidad de Indiana*.^b

En 1985 (el registro data de 1991), la Universidad Javeriana, con Guillermo Gaviria, orientó su diseño curricular bajo la influencia de la Escuela Juliard de Nueva York, siguiendo la escuela psicologista de Leonard Meyer y en particular el libro *Emotion and Meaning in Music*. Como resultado de este importante esfuerzo se consolidó una sobresaliente escuela de composición. Sin embargo, la escuela de ejecución e interpretación instrumental está en proceso de desarrollo. La mayoría de sus egresados pertenecen al énfasis de ingeniería de sonido, modalidad introducida dentro del programa de música pero que no da respuesta a las demandas del músico profesional ejecutante y del virtuoso instrumentista buscado por las orquestas profesionales colombianas.

Nuevos programas, como el de la Universidad de los Andes (1980, su registro data de 1991), aparecieron en el marco universitario, pero sin el interés y compromiso institucional, de manera que nunca pudieron lograr objetivos de altos estándares académicos y tampoco un soporte de infraestructura importante, excepto en el campo más tecnológico de la música: la música electroacústica, para la cual la Universidad contaba con importantes laboratorios asignados a las carreras de Ingeniería de Sistemas, Eléctrica y Electrónica.

El programa de la Universidad del Bosque, cuyo registro data de 1998, aparece con una propuesta académica de estándares medios, sin definir totalmente la orientación básica de su estructura teórica. Hace una mezcla de la escuela norteamericana con algunas tendencias de la escuela francesa, siguiendo un modelo más cercano al de la Universidad Javeriana, con la que compartía profesorado, y con una fuerte tendencia al desarrollo del jazz.

La Universidad INCCA, de corte popular, ha orientado su programa fundamentalmente al desarrollo del jazz, interés surgido en la juventud contemporánea a partir de la transculturación promovida por la comunicación masiva del siglo XX. Aunque el énfasis en jazz es el fuerte del programa, se ofrecen algunos énfasis instrumentales de corte “clásico” que no han presentado hasta ahora resultados muy significativos. Este año saldrá la primera cohorte con énfasis en jazz. El diseño curricular, asigna-

^b William Christ, Richard DeLone, Vernon Kliewer, Lewis Rowell y William Thomson, *Materials and Structure of Music*, Indianapolis, Indiana University, Prentice-Hall, 1966.

turista, mantiene una propuesta de tipo tradicional con excelente profesorado y con expectativas importantes en el desarrollo de su enfoque particular.

La Universidad Central, cuyo registro data de 1995, surge de una iniciativa de la Orquesta Sinfónica Juvenil, con la que desarrolla un convenio de cooperación académica orientada a formar instrumentistas de orquesta sinfónica. El diseño curricular, de corte tradicional, introduce el estudio de la armonía a partir del cuarto semestre y el contrapunto en octavo. Los talleres orquestales y de apoyo a la orquesta señalan una directriz fundada en la formación del músico de orquesta, innovación curricular importante que rompe el paradigma del solista señalado anteriormente, debido a la influencia del romanticismo del siglo XIX. La carencia de una fundamentación teórica y humanística suficientemente importante ha impedido una evolución del programa a estándares superiores.

La Universidad Distrital Francisco José de Caldas, cuyo registro data de 1992 (antiguo convenio interadministrativo con la ASAB), desarrolla un programa con dos énfasis: uno en ejecución instrumental y otro en composición y arreglos. Inicialmente el programa parte de la iniciativa de Samuel Bedoya y Jorge Sosa, quienes intentaron una propuesta por demás innovadora dirigida al desarrollo de un sistema que profesionalizara la interpretación y la producción de la música popular colombiana. El intento creó grandes expectativas académicas, puesto que en el terreno de la música popular, producción eminentemente empírica, no había existido hasta el momento una reflexión académica importante. Los aportes de Samuel Bedoya y el análisis teórico que desarrolló a partir de estructuras schenkerianas produjo frutos de valor que fueron canalizados académicamente, así como los aportes investigativos del grupo Nueva Cultura, dirigido por Jorge Sosa. Esta experiencia inexplicablemente cedió ante las presiones del medio académico musical, que en último término logró imponer una reforma curricular que introdujo, además de los instrumentos folclóricos, instrumentos de corte sinfónico, desvirtuando la idea original del proyecto. Permanecen, sin embargo, en el actual diseño, algunas de las reminiscencias del diseño curricular original, y debido al carácter estatal del programa se han impuesto unos parámetros de admisión descontextualizados de la realidad de nuestros aspirantes, con un criterio exclusivamente selectivo.

Conclusiones sobre los programas de formación musical en la educación superior

- Como se observa en los planes de estudio, los programas universitarios centran sus currículos en la formación de músicos con un perfil profesional “integral”, con capacidad para interpretar un instrumento, dirigir grupos vocales e instrumentales,

ejercer la composición y la docencia. De los 11 programas, sólo tres enfatizan en el desempeño en la ingeniería de sonido, nueve forman instrumentistas con énfasis en los diferentes instrumentos, sólo existe un programa con título de licenciado, aunque algunos de ellos ofrecen énfasis en pedagogía.

- En el nivel de los posgrados la oferta es bastante escasa: se ofrecen sólo cuatro posgrados (dos maestrías y dos especializaciones). Con relación a la modalidad, todos los programas de pregrado son de carácter presencial, y de los posgrados sólo uno es a distancia. Esto evidencia la carencia en la formación musical avanzada en Colombia y la escasa posibilidad que tienen los músicos de actualizar sus conocimientos.
- Dicho profesional debe estar capacitado para tocar en orquestas, dirigir grupos, ejercer la pedagogía y la investigación, y en algunos casos para manejar herramientas tecnológicas o software musical. Esto evidencia en el plan de estudios un perfil bastante amplio, confuso y difuso en las carreras de formación musical. Debido a la amplitud del quehacer del músico, una de las opciones que se han elegido en las diferentes universidades para resolver el problema de los perfiles tan amplios, consiste en la elección de énfasis, áreas mayores o líneas de profundización.
- Pese a lo anterior, los programas manifiestan la tendencia a privilegiar la formación de instrumentistas, a lo mejor como una forma de posibilitar las prácticas y el hacer musical en sí; sin embargo, la mayoría de las veces esta formación instrumental comienza un poco tarde. Esto ha obligado a las universidades a elaborar programas de estudios básicos para niños. Dichos programas se ubican en el aparte de los programas no formales y programas de educación continuada.
- Las prácticas musicales (el “hacer”, como por ejemplo tocar un instrumento) tienen un peso considerable en la mayoría de los programas, aunque en la perspectiva del currículo integral se busca que el futuro profesional acceda a otras disciplinas y pueda articularlas con el saber musical. En este sentido es importante evidenciar la necesidad de articulación que se presenta en los diversos planes de estudio entre las áreas de formación musical y otras áreas como las humanísticas, la pedagogía, los idiomas y las nuevas tecnologías, entre otras.
- Otra característica fundamental es que la mayoría de los programas centra la formación del lenguaje musical en los desarrollos de la música europea occidental (de tradición anglosajona, francesa o alemana) y existe muy poca fundamentación en el trabajo de la música colombiana o latinoamericana. Esta dificultad se acrecienta por la poca o escasa investigación evidenciada en los programas y la escasez de programas de posgrado.
- Es interesante notar que en la mayoría de los planes de estudio el perfil pedagógico se plantea como una de las áreas laborales, pero sólo uno de los programas está diseñado para la formación de pedagogos musicales, y los demás en su plan de estudios escasamente abordan dos o a lo máximo tres seminarios de pedagogía. Esto puede evidenciar la creencia de que para ser pedagogo no se requiere una formación significativa, o que se aprende a ser pedagogo en la práctica, sin necesidad de mucha reflexión.

- En cuanto a los procesos, proyectos, grupos y productos de investigación, el papel de las universidades es bastante exiguo. Sólo unas pocas tienen grupos de investigación registrados en Colciencias o asignan tiempo para que sus docentes realicen trabajos de investigación. La mayoría de ellas están dedicadas a la docencia. Esto también se evidencia en la escasa producción de libros, documentos y artículos registrados en las bibliotecas y centros de documentación que demuestren el desarrollo de líneas, proyectos y programas curriculares basados en la investigación.
- Los recursos bibliográficos también dejan ver una carencia importante en el sector, pues la bibliografía encontrada en las bibliotecas y centros de documentación es muy escasa en las materias atinentes al saber musical en sí, y en la mayoría de los casos no responde a necesidades evidenciadas en el programa, o ni siquiera se relaciona con los énfasis planteados en los diferentes programas curriculares. La única relación encontrada con los programas curriculares y los énfasis propuestos en los mismos la constituyen las tesis de grado, en las cuales sí se reflejan las improntas de los diferentes programas.

Formación musical en el nivel básico y educación media

En este aparte se presentan algunas de las propuestas musicales existentes en la educación básica y se realiza un análisis de las mismas. Debido a la falta de información y al tiempo tan escaso para realizar la investigación, es posible que no se dé cuenta de todas las instituciones; sin embargo, se visibilizan algunas de las más importantes.

En la educación básica, los programas de formación musical se emiten como componentes extracurriculares de los colegios distritales. Por lo tanto, corresponden a proyectos curriculares desarrollados por los docentes. Para desarrollar este tema nos apoyaremos en la información registrada en el documento *Memorias del IX Foro Educativo Distrital de Educación Artística y Cultural: pedagogía de los sentidos y la sensibilidad creadora*,⁵ organizado por la SED en junio del 2004. Este escrito da cuenta de las instituciones que hacen especial énfasis en la música, como los colegios que presentaron proyectos curriculares de artes integrales con un componente musical. Dichas instituciones, por localidades, son:

LOCALIDAD DE USAQUÉN

Institución: Claustro Moderno. Institución privada.

Proyecto: La banda sinfónica como proyecto de formación musical.

Área: música.

⁵ Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Educación, *Memorias del IX Foro Educativo Distrital de Educación Artística y Cultural: pedagogía de los sentidos y la sensibilidad creadora*, Bogotá, 16 y 17 de junio de 2004.

Institución: IED Nuevo Horizonte. Institución pública.

Proyecto: talleres de creación artística.

Área: artes integrales.

Institución: IED Cristóbal Colon. Institución pública.

Proyecto: La danza en la cultura de los pueblos.

Área: danza, música y plástica.

LOCALIDAD DE CHAPINERO

Institución: Colegio Nuestra Señora de la Consolación. Institución privada.

Proyecto: Sentidos en el arte: un viaje a través de nuestra cultura.

Área: artes integrales.

Institución: IED Campestre Monteverde. Institución pública.

Proyecto: El canto coral como un medio de expresión y proyección.

Área: música.

LOCALIDAD DE SANTA FE

Institución: IED Los Pinos, sede Efraín Cañaverál. Institución pública.

Proyecto: Nosotros los muiscas.

Área: artes integrales.

Institución: Benposta. Institución privada.

Proyecto: Desde la lúdica formamos niños, niñas y jóvenes.

Área: artes integrales.

Institución: IED Camilo Torres. Institución pública.

Proyecto: Ojo al oído.

Área: música y plásticas.

LOCALIDAD DE SAN CRISTÓBAL

Institución: IED Aldemar Rojas Plazas. Institución pública.

Proyecto: Educación media: énfasis en arte.

Área: danza, diseño y música.

Institución: IED Aguas Claras. Institución pública.

Proyecto: Hacia la construcción de conocimiento lúdico mediante una comunicación artística y una convivencia participativa y alegre.

Área: danza, música y plásticas.

Institución: IED Juan Evangelista Gómez. Institución pública.

Proyecto: Animación sociocultural.

Área: artes integrales.

Institución: El Rodeo IDCC. Institución ONG y oficiales.

Proyecto: Cuatro que se exponen.

Área: múltiples.

LOCALIDAD DE USME

Institución: Colegio Fe y Alegría Santa Librada. Institución privada.

Proyecto: Arte, comunidad y formación por un espacio integral.

Área: danza, música, plástica y teatro.

LOCALIDAD DE TUNJUELITO

Institución: Colegio Nuestra Señora de las Victorias. Institución privada.

Proyecto: La expresión musical aplicada a la buena utilización del tiempo libre.

Área: música.

Institución: Fundación Instituto Tecnológico del Sur. Institución privada.

Proyecto: Artes fits para un país con sentido.

Área: Interdisciplinar.

Institución: Colegio Nuestra Señora de Fátima. Institución con régimen especial.

Proyecto: Bachillerato académico con orientación musical.

Área: Música.

Institución: IED San Carlos. Institución oficial.

Proyecto: Aproximación pedagógica a la lúdica y a las artes: carnaval del cuento.

Área: Interdisciplinar.

LOCALIDAD DE BOSA

Institución: Cafam Los naranjos. Oficial en concesión.

Proyecto: Proyecto AREP en el área de educación artística.

Área: plástica, danza, música.

Institución: IED San Bernardino. Institución pública.

Proyecto: Danza local del “otro” lado de Bogotá: una experiencia de recreación cultural desde ritmos andinos colombianos, en la comunidad indígena muisca de Bosa.

Área: música y plásticas.

Institución: Centro educativo Colsubsidio Chicalá. Institución privada.

Proyecto: El circo: una alternativa de exploración de la sensibilidad humana.

Área: artes integrales.

LOCALIDAD DE KENNEDY

Institución: Colegio Santa Luisa. Institución privada.

Proyecto: Colombianizarte a través de experiencias artísticas.

Área: cultura popular, artes integrales.

LOCALIDAD DE FONTIBÓN

Institución: Colegio Santa Ana de Fontibón. Institución privada.

Proyecto: Educación y arte la banda show.

Área: música y danzas.

Institución: IED Costa Rica. Institución pública.

Proyecto: La educación artística, una opción de vida.

Área: diseño gráfico, música.

Institución: IED Costa Rica. Institución pública.

Proyecto: Exodia: una nueva generación de la cultura.

Área: Música.

Institución: IED Villemar el Carmen. Institución pública.

Proyecto: Rompiendo barreras con la expresión musical.

Área: música.

LOCALIDAD DE ENGATIVÁ

Institución: IED República de Colombia. Institución pública.

Proyecto: Invisibles o concretos negados.

Área: música.

Institución: IED República de Bolivia. Institución pública.

Proyecto: Una manera especial de sentir y expresarnos.

Área: artes integrales.

Institución: IED Miguel Antonio Caro. Institución pública.

Proyecto: Observarte Bogotá.

Área: música, danza.

LOCALIDAD DE SUBA

Institución: IED Alberto Lleras Camargo.

Proyecto: Sentires y conocimientos a través de la educación artística.

Área: Artes integrales.

Institución: Centro educativo Lombardía. Institución privada.

Proyecto: El conocimiento a través de la expresión artística.

Área: artes integradas.

Institución: IED Prado Veraniego.

Proyecto: Ciencia y arte, una relación imprescindible. La biodanza: una estrategia que motiva la expresión corporal.

Área: danza y música.

LOCALIDAD DE BARRIOS UNIDOS

Institución: IED Instituto Nacional Femenino Lorencita Villegas de Santos. Institución pública.

Proyecto: El coro escolar: un recorrido perspectivo hacia el desarrollo del pensamiento.

Área: música.

Institución: IED Jorge Eliécer Gaitán. Institución pública.

Proyecto: Relacionarte: la estética relacional como experiencia de innovación.

Área: artes integradas.

Institución: IED República de Panamá. Institución pública.

Proyecto: Creación de ambientes pedagógicos, lúdicos para enseñar a aprender y convivir.

Área: artes integrales.

LOCALIDAD DE TEUSAQUILLO

Institución: Colegio Champagnat. Institución privada.

Proyecto: Los grupos de expresión como resultado de la expresión artística en el colegio.

Área: artes integrales.

Institución: Centro de Expresión Artística Mafalda.

Proyecto: Una educación para la vida desde los lenguajes de expresión artística.

Área: artes integrales.

LOCALIDAD DE LOS MÁRTIRES

Institución: Hermanas Misioneras de la Consolata.

Proyecto: Formando en valores a través del arte.

Área: música y danzas.

Institución: IED Menorah.

Proyecto: Proyecto de educación artística.

Área: plásticas, música y danza.

Institución: IED Ricaurte

Proyecto: La necesidad de la educación artística como difusión del patrimonio nacional.

Área: artes integrales.

Institución: IED San Francisco de Asís.

Proyecto: Arte y comunicación a partir del folclor colombiano.

Área: plásticas y música.

LOCALIDAD ANTONIO NARIÑO

Institución: Escuela Normal Superior Distrital María Montessori.

Proyecto: La educación artística como eje articulador y formador.

Área: artes integrales.

Institución: Escuela Normal superior Nuestra Señora de la Paz.

Proyecto: Pazarte: génesis de un mundo en común.

Área: artes integrales.

Institución: Jardín Infantil Cartagena de Indias.

Proyecto: Pequeños guacharacheros de Colombia.

Área: música.

LOCALIDAD DE PUENTE ARANDA

Institución: IED Andrés Bello.

Proyecto: El arte como dinamizador de los procesos académicos.

Área: artes integrales.

Institución: IED La Merced JM.

Proyecto: Danza, música y teatro, asignaturas optativas.

Área: artes integrales.

Institución: IED La Candelaria, sede C.

Proyecto: Recuperación de las voces, sonidos, susurros y arrullos infantiles en La Candelaria.

Área: Música.

LOCALIDAD RAFAEL URIBE URIBE

Institución: Gimnasio Indoamericano.

Proyecto: Sensibilización, creatividad y arte en la escuela para no seguir postergando la esperanza.

Área: artes integrales.

Institución: IED San Agustín

Proyecto: Suburbia: los sonidos ocultos de la otra ciudad.

Área: danza y música.

Institución: IED San Francisco La Casona.

Proyecto: Procesos lúdicos y artísticos como herramienta de integración y convivencia.

Área: música y danzas.

LOCALIDAD DE SUMAPAZ

Institución: IEDR Santa Rosa de Nazareth.

Proyecto: ¿Cómo desarrollar la artística a partir de los proyectos pedagógicos productivos?

Área: proyectos de producción y arte integral.

Conclusiones sobre la formación musical en los niveles básico y medio

De acuerdo con lo presentado en los proyectos anteriores se evidencia que:

- La mayoría de las propuestas para la educación básica son de artes integrales, en las cuales la música participa relacionada con otras disciplinas, en ocasiones artísticas,

en ocasiones de las ciencias humanas. Se evidencia por lo tanto una visión de la música de carácter funcional, generalmente al servicio de otras áreas.

- Esta falta de autonomía de la música no permite que se profundice en el manejo del lenguaje musical y de la interpretación instrumental para lograr el conocimiento de la misma en etapas iniciales. Por lo tanto, el ensamble musical en este nivel presenta dificultades de audición, de afinación, de lectura musical, y por ende de interpretación instrumental. En muchos casos los maestros no manejan estos recursos y carecen de los mismos para enseñarlos.
- Hay una enorme carencia de docentes formados para enseñar música, y falta la presencia de artistas con conocimientos profundos tanto en materia musical como en pedagogía. Es más, no se encuentra la manera de articular ambos saberes. Esto se evidencia en el desconocimiento de muchos de los maestros sobre los procesos de formación musical en la infancia y en la carencia de reflexiones serias y sistemáticas de los maestros y de las instituciones sobre la formación musical. Los pocos docentes con formación musical generalmente manejan conocimientos desactualizados, y en las universidades no encuentran programas de posgrado que les ayuden a actualizarlos.
- Pese a lo anterior, la música parece ser un elemento altamente articulador en los currículos escolares, lo cual se evidencia en la mayoría de las propuestas de artes integrales, y se emplea de diferentes maneras. Sin embargo, en la mayoría de las propuestas no están claras las metodologías de trabajo de los docentes y no se vislumbra un seguimiento riguroso y sistemático de dichos procesos.
- Un aspecto interesante se observa en que hay una preocupación por responder desde las áreas artísticas a necesidades que se patentizan en el contexto y a problemas socioculturales. Sin embargo, las políticas para el desarrollo de una formación musical en la escuela son cada vez más exiguas y tienden a la exclusión del arte en los currículos escolares. Por tal razón los esfuerzos generalmente los realizan los maestros de manera individual y se convierten en esfuerzos fragmentados que requieren articulación.
- Se evidencia una gran necesidad de buscar la expresión de los niños, niñas y jóvenes de diferentes formas. Es más, ellos mismos lo demandan y se toman los proyectos: en la mayoría de los casos son los mismos estudiantes quienes dinamizan los saberes y los renuevan con sus prácticas.
- Se evidencia una creciente necesidad por desarrollar procesos de identidad cultural, pero sin las bases y discusiones para el logro de los mismos.
- Muchas de las experiencias se quedan en el hacer, en otras palabras, son prácticas que carecen de reflexión profunda y de sistematización continua.
- En la mayoría de los casos no se pretende una formación profunda en el saber musical; más bien se pretende una sensibilización, pero el problema radica en que se trata de 11 años de educación escolar en los cuales sólo se sensibiliza a los niños, niñas y jóvenes y no se les enseña a profundizar en un lenguaje artístico.

- Se evidencia la necesidad urgente de articular diferentes procesos de educación no formal con la educación formal (preescolar, primaria, bachillerato y universidad para la formación musical), pero la carencia de políticas sobre el sector agudiza esta crisis.
- Las propuestas están fragmentadas y aisladas, no hay programas de educación musical coherentes desde los primeros grados de la básica hasta los últimos de la educación media. En muchas de las instituciones los acuerdos para paliar esta situación son muy exigüos, y los planes de estudio prácticamente dependen de los maestros. Esto puede ser bueno para una experimentación que parte de diversos lenguajes y experiencias musicales, pero es un fracaso cuando se busca una formación secuencial en el saber musical.
- Los maestros y las instituciones requieren mayores espacios de encuentro y de reconocimiento de los diferentes trabajos que realizan entre ellos. Esto les permitiría constituir redes para sistematizar sus experiencias y a partir de ellas construir las bases sólidas para una formación musical escolar profunda, coherente y articulada.

Educación musical no formal

Las instituciones de carácter no formal se establecen como programas o como entidades. Constituyen la fracción más amplia y diversa del sector educativo, y en ella confluyen instituciones de todo tipo: de educación superior, ONG, instituciones del Estado, instituciones privadas, fundaciones, etc. Es importante anotar que dentro de este sector educativo también se ubican los programas de educación continuada en música ofrecidos por las universidades. En este grupo confluyen alrededor de 150 instituciones. A continuación se presentan algunas instituciones conocidas en Bogotá que brindan programas de educación no formal en música:

Academia de Violines Lemoine

Escuela Musical OPRA

Taller Musical Francisco Cristancho

Academia Centro Cultural Llanero

Academia de Acordeón Vallenato y Norteño la Clave Vallenata

Academia de Artes Guerrero

Academia de Música Vallenata Francisco el Hombre

Academia de Música Mateo Carcassi

Academia Musical La Escala

Academia Musical Ángel

Taller de Arte

Academia Zumaqué

Arpeggione Centro Cultural y Artístico

Batuta
Centro de Orientación Musical Cristancho
Clara Luna Taller Artístico
Compañía Filarmónica de los Andes
Crescendo Arte Ltda.
Escuela de Bellas Artes Federico Chopin
Escuela de Música y Audio Fernando Sor
Escuela del Sonido Fuente Sonora
Fundación Gentil Montaña
Fundación Unimúsica
Misi Escuela de Teatro Musical
Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia
Pitti Taller de Música

ANÁLISIS DE LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN NO FORMAL

Los programas e instituciones de este fragmento del sector de educación que a continuación se describen fueron seleccionados bien porque tienen una amplia trayectoria y ofrecen servicios especiales, o bien porque cuentan con una impronta específica que los caracteriza dentro del sector.

Academia Luis A. Calvo

Se fundó en memoria del compositor santandereano Luis A. Calvo. La ALAC es una de las academias de educación no formal con mayor tradición: fundada en 1957, pertenecía al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pero actualmente es una de las unidades académicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, presumiblemente organizada para ofrecer programas de educación continuada.

Brinda programas *alternativos de formación musical que pretenden atender las demandas no consideradas por la educación superior*. Sus programas se han enfocado específicamente hacia los instrumentos y la música popular colombiana, latinoamericana y del Caribe.

Centro de Orientación Musical Cristancho

Es otra de las instituciones de mayor tradición en Bogotá: fue creada en 1972 y se presenta como una institución *adaptable a las necesidades del medio*. Es una de las academias con mayor tradición en la enseñanza del jazz y tiene uno de los talleres más famosos en este género, en torno al cual ha reunido a músicos reconocidos del medio. Sus programas son: preinfantil, infantil, juvenil, profesional, jazz, adultos, cursos libres e invidentes

(este último enfocado a atender población especial). El programa profesional cuenta con un ciclo básico de seis semestres y otro ciclo avanzado de cuatro, en el cual se hace la profundización en jazz. Este programa ofrece un título de técnico en música.

La institución ha pactado convenios con escuelas internacionales, como el L'Aula (escuela satélite de Berklee) y con el Instituto Superior de Artes de Cuba.

Academia Musical La Escala

Fue fundada en 1981 como agrupación coral. Como tal ha dado conciertos por todo el mundo con un repertorio que combina música clásica con música colombiana y latinoamericana. Es bien conocida por el canto a capella. Desarrolla talleres de iniciación musical y educación vocal. Es la organización base del coro Andino en Colombia y posee estrechas relaciones con la FESNOJIV de Venezuela.

Escuela de Música y Audio Fernando Sor

Fue fundada en 1990 para formar músicos instrumentistas con visión de empresarios y conocimientos en grabación. Se especializa en jazz, música moderna, música clásica y grabación y producción de sonido. Sus programas son: iniciación musical, instrumentos, audio, profundización en composición y música para cine. Ofrece cursos libres y tiene un énfasis en jazz. Ha organizado talleres con invitados de trayectoria nacional e internacional. Tiene convenios con instituciones de Estados Unidos, Buenos Aires y Chile.

Fundación Batuta

Institución sin ánimo de lucro concebida para realizar el montaje de grupos orquestales. Opera en el ámbito nacional con sedes independientes en diferentes ciudades. En Bogotá funciona en diferentes localidades atendiendo población de escasos recursos. El programa se desarrolla en tres etapas: preorquesta (cinco niveles de iniciación musical mediante instrumentos no sinfónicos, como los usados por la metodología Orff); orquesta de transición (montaje de partituras con instrumentos de cuerdas y viento, ensambles grupales); orquestas juveniles (aplicación de conocimientos del lenguaje musical, perfección de la técnica instrumental).

Taller de música de Pitti Martínez

Ofrece programas generales de iniciación musical, pero su impronta es la atención a población especial, como niños con síndrome de Down, agenesia del cuerpo calloso,

parálisis cerebral, autismo, invidencia y retardo mental. Con ellos realiza actividades y talleres musicales.

Fundación Artística Gentil Montaña

Fue fundada con la misión de contribuir al desarrollo y formación integral de músicos conocedores de la música colombiana y de diferentes géneros y tendencias del mundo. Ofrece programas de formación infantil y de práctica instrumental, desarrollados en seis períodos. Brinda un certificado técnico laboral en música.

Programa Tejedores de Sociedad

Este programa no se desarrolla a partir de una institución, pero se referencia porque tiene un gran impacto entre los programas de educación no formal desarrollados en las diferentes localidades de la ciudad. Fue desarrollado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en convenio con Proturismo, y atiende a una población de jóvenes entre los 14 y 26 años. Funciona en todas las localidades y entre otros ofrece talleres de música, break dance, salsa y tango.

Conclusiones sobre los programas de educación no formal

De acuerdo con lo presentado en el aparte anterior, se evidencia que:

- Las instituciones y programas de educación no formal en música atienden básicamente las necesidades de formación evidenciadas en el contexto, y sobre ellas recae la formación musical popular no asumida por las instituciones universitarias, en música popular urbana como el rock, el pop y el jazz (como género de transición entre la música académica y la popular) entre otras. También brinda formación en música popular tradicional estrechamente relacionada con modalidades de música colombiana como la andina, el vallenato y la llanera, entre otras. Este punto evidencia la carencia de programas en la educación formal que aborden estos géneros musicales y que planteen una reflexión seria y profunda sobre este tipo de formación.
- Existe una fuerte relación entre los programas de educación no formal y los programas universitarios, ya sea como estrategia de continuación de estudios musicales a nivel profesional o como apoyo para expedir el certificado de estudios. Las instituciones de carácter no formal asumen la educación de modalidades de música que no son avaladas por las universidades, pero que tienen una gran demanda, incluso a través de convenios con universidades e instituciones internacionales.
- Las instituciones y programas de educación no formal intentan llenar el vacío de la iniciación musical que no se asume en la educación básica, pero con grandes

dificultades en las metodologías, en el cubrimiento de los costos y con un impacto reducido, por ser de carácter privado en la mayoría de los casos.

- Otro vacío que intenta llenar el sector de la educación no formal consiste en la atención a población especial, terreno donde se observan grandes carencias en lo que respecta a la estimulación y la formación musical. Esta población es una de las más excluidas por las instituciones que brindan formación en música.
- Las instituciones de educación no formal asumen la educación musical popular urbana y popular tradicional que las instituciones universitarias no han sido capaces de desarrollar y sobre la cual hay poca reflexión. Podría afirmarse que mientras la universidad cierra sus ojos frente a las demandas por ampliar la profesionalización en música, el sector de la educación no formal aprovecha tal carencia para desarrollar sus programas. Esto permite que la educación no formal esté cada vez más cerca de los programas de educación superior que la educación básica.
- El sector de educación no formal hace especial énfasis en la utilización de herramientas tecnológicas de gran importancia para la producción musical actual, aspecto que sólo se desarrolla en algunas universidades.
- Aunque el sector informal atiende la educación en modalidades de música popular urbana y popular tradicional, lo hace sin la base de proyectos de investigación que le permitan una reflexión seria y sistemática de sus procesos y productos. Se evidencia más como una iniciativa privada, y en ocasiones pública, para cubrir necesidades específicas, pero no como producto de una reflexión y un proceso organizados.
- Los programas oficiales y fundaciones sin ánimo de lucro atienden la formación musical de sectores de escasos recursos que tampoco son asumidos por la educación básica en lo que se refiere a la profundidad y el manejo del lenguaje musical. Aunque este grupo de población está constituido por la mayoría de los habitantes de Bogotá, tiene mínimas posibilidades de acceso a las academias privadas y a la educación superior.

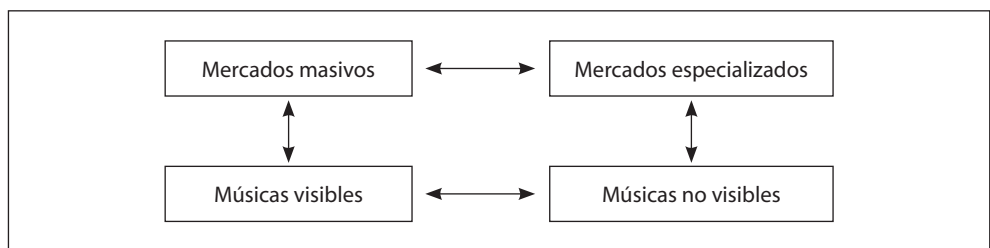
Dimensión de circulación

Está constituida por prácticas que ponen en escena pública los procesos y proyectos del campo cultural, artístico y del patrimonio. Incluye las industrias culturales, los productores, agentes y todos aquellos profesionales dedicados a facilitar la relación entre la formación, la investigación y la creación, con la apropiación.

Cuadro No. 10. Vínculos entre la circulación y las otras dimensiones

Líneas →	Formación	Creación	Circulación
Circulación →	Formación de profesionales en las industrias culturales.	Procesos de creación a partir de la circulación.	Organización, investigación, planeación, fomento e información de la circulación.

Gráfico No. 14. Tensión fundamental que dinamiza la dimensión



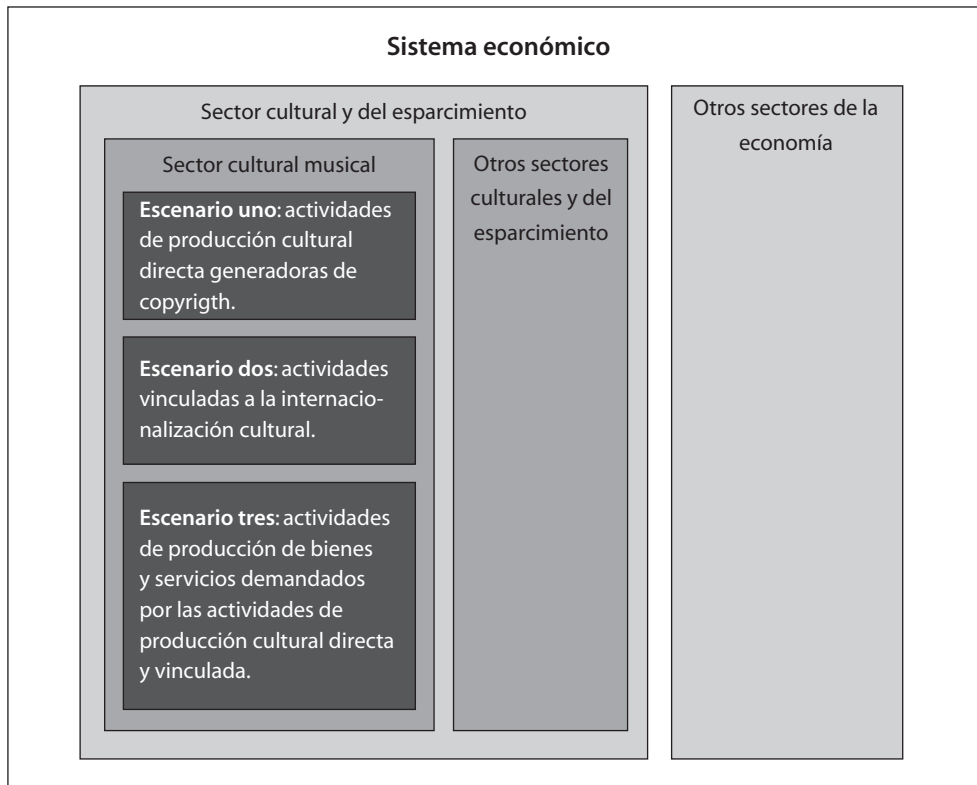
La dimensión de circulación, pese a su complejidad y su carecer multivectorial, puede entenderse como afectada por una tensión fundamental entre lógicas de mercados masivos y lógicas de mercados especializados o emergentes.

El sector musical de Bogotá

La definición de *sector musical* enfrenta las mismas dificultades que las delimitaciones funcionales necesarias para la identificación del sector cultural en la economía. El sector

cultural, y más específicamente el musical, se define a partir de las actividades de las industrias culturales y del esparcimiento. Para hacer conducentes las delimitaciones del sector cultural en la economía se proponen tres escenarios que, independientemente o agregados, son constitutivos del sector.

Gráfico No. 15. Relación del sector cultural musical y el sistema económico⁶



El sector musical de Bogotá está integrado por el conjunto de actividades de producción y creación de la música, las actividades de intermediación, las industrias productoras de insumos y los agentes participantes en el mercado cultural musical. En esta perspectiva, las industrias culturales musicales de la ciudad, según la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU)⁷ aplicada por la Cámara de Comercio de Bogotá, son:

⁶ Los límites que separan el sector cultural musical de los demás sectores culturales y del esparcimiento, así como la separación entre el sector cultural y los restantes sectores de la economía, sólo tienen un fin descriptivo. El gráfico ilustra una relación de implicación. En la realidad, el sector cultural y del esparcimiento es transversal y sus actividades implican a múltiples sectores de la economía.

⁷ Para propósitos de esta investigación serán considerados los niveles de seis dígitos aplicables al CIIU, es decir, el grupo de subactividades o actividades específicas identificadas por seis dígitos. La CIIU jerarquiza al sistema económico en una relación comprensiva que también incluye actividades económicas identificadas por cuatro dígitos, las clases identificadas por tres dígitos, divisiones identificadas por dos dígitos y las secciones identificadas por letras.

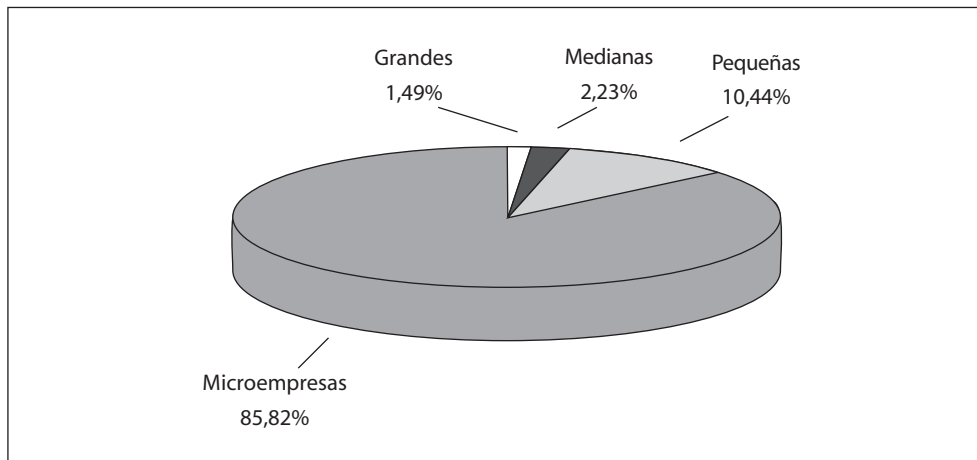
- D2213 *Actividades de edición e impresión, y de reproducción de grabaciones.*
- D224001 Reproducción de discos de gramófonos, cintas magnetofónicas y videocinta
 - D224003 Servicios de grabación de discos.
- D3692 *Fabricación de instrumentos musicales.*
- D369208 Fabricación de acordeones e instrumentos similares, incluso armónicas.
 - D369203 Fabricación de instrumentos de cuerda y arco e instrumentos de cuerdas punteadas, excepto los electrónicos.
 - D369205 Fabricación de instrumentos de percusión.
 - D369204 Fabricación de instrumentos de viento.
 - D369206 Fabricación de instrumentos musicales electrónicos.
 - D369207 Fabricación de partes, piezas sueltas y accesorios de instrumentos musicales.
 - D369209 Fabricación de silbatos, cuernos de llamada y otros instrumentos de boca para llamado o señalización.
 - D369201 Fabricación y ensamblaje de instrumentos de teclado y cuerdas.
 - D369202 Fabricación y ensamblaje de instrumentos de viento y teclado, excepto los electrónicos.
- G513409 *Comercio al por mayor de instrumentos musicales, discos, partituras y cintas grabadas.*
- G523702 *Comercio al por menor de discos, compactos, cintas de audio y video, en establecimientos especializados.*
- G523701 *Comercio al por menor de instrumentos afines de la música, instrumentos de viento, de cuerda, etcétera, en establecimientos especializados.*
- G527204 *Reparación de instrumentos musicales.*

Infortunadamente no es posible identificar en el listado disponible actividades o subactividades de producción cultural musical directa generadoras de *copyright* que constituyen, dentro del consenso general, la definición de *actividad cultural* más ampliamente aceptada (García, Encinar del Pozo y Muñoz, 1998). Estas actividades se encuentran en CIUU en la sección O, “Otras actividades de servicios comunitarios, sociales y personales”, división 92, “Actividades de esparcimiento, culturales y deportivas”, clase 921, “Actividades de cinematografía, radio, televisión y otras actividades de entretenimiento”. Tampoco son contabilizadas las actividades de intermediación de las industrias culturales de la música. La estadística económica de la ciudad aún no considera estas actividades lo suficientemente relevantes como para tenerlas en cuenta, o aún no se ha expuesto la argumentación teórica que las identifique, o tal vez sea necesario escindir las de las actividades mayores en las que están contabilizadas. Por lo tanto, no es posible en este nivel de agregación dar cuenta de los escenarios uno y dos del sector cultural musical. Es recomendable, en el corto plazo, una investigación del sector cuya caracte-

rización proceda a partir de la identificación de la razón social asociada a la música de las unidades productivas registradas frente a la Cámara de Comercio. Este ejercicio de “censo empresarial” permitiría localizar la totalidad de las personas jurídicas dentro del sector cultural musical de la ciudad, cuantificarlas, registrar su evolución económica y proveer una serie histórica.

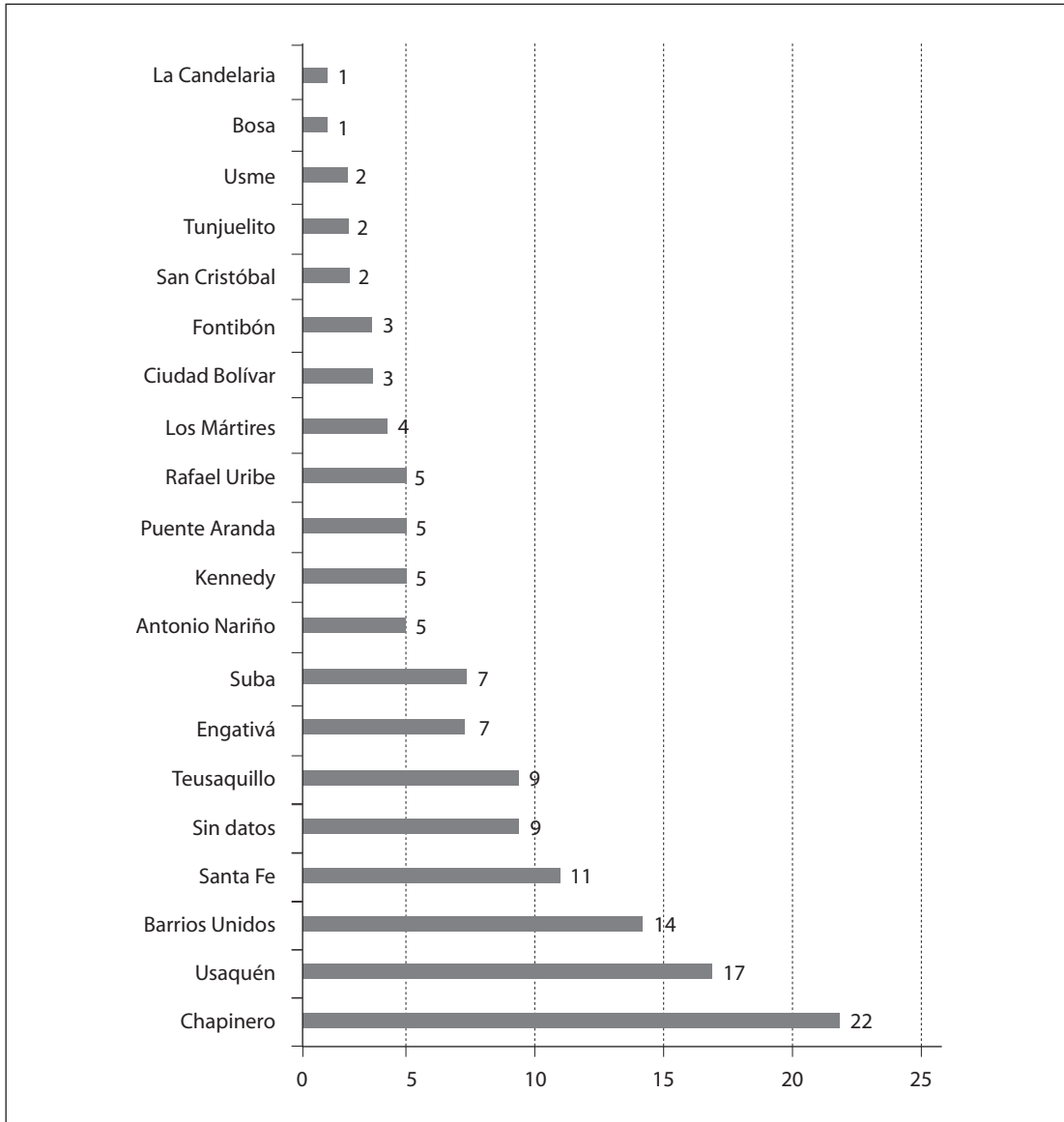
Sin embargo, el listado presentado provee información muy completa del escenario tres. A partir de la información provista por la Cámara de Comercio de Bogotá, el sector cultural musical de la ciudad en dicho escenario cuenta con 134 unidades productivas formalmente inscritas que en la ciudad operan en un total de 87 establecimientos y emplean directamente a un total de 268 trabajadores. El 1,49% de las empresas reseñadas está calificada como grandes, 2,23% como medianas, 10,44% como pequeñas y 85,82% como microempresas.

Gráfico No. 16. Proporción de las empresas musicales de Bogotá, por tamaño



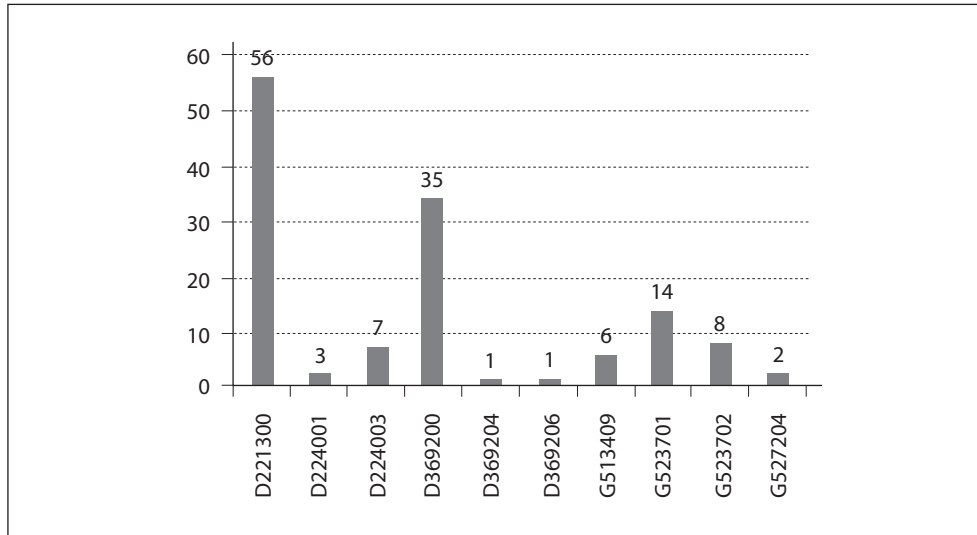
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

Se evidencia una importante concentración de las empresas en las localidades de Chapinero, Usaquén, Barrios Unidos y Santa Fe. Estas tres localidades son sede del 48,12% de las empresas musicales. En un segundo orden se encuentran las localidades de Teusaquillo, Engativá y Suba, que albergan el 17,29%, y luego las localidades Antonio Nariño, Kennedy, Puente Aranda y Rafael Uribe, con el 15,03%.

Gráfico No. 17. Sede de las empresas del sector cultural musical, por localidades

Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

La actividad económica con mayor número de empresas es la D2213 (actividades de edición e impresión, y reproducción de grabaciones) con el 42,1%; le sigue en orden de mayores oferentes la D3692 (fabricación de instrumentos musicales), con el 26,31%; se destaca también la actividad G523701 (comercio al por menor de instrumentos afines de la música, instrumentos de viento, de cuerda, etc., en establecimientos especializados), con el 10,52%, y G523702 (comercio al por menor de discos, compactos, cintas de audio y video en establecimientos especializados), con el 6,01%.

Gráfico No. 18. Número de empresas por actividad económica, sector musical

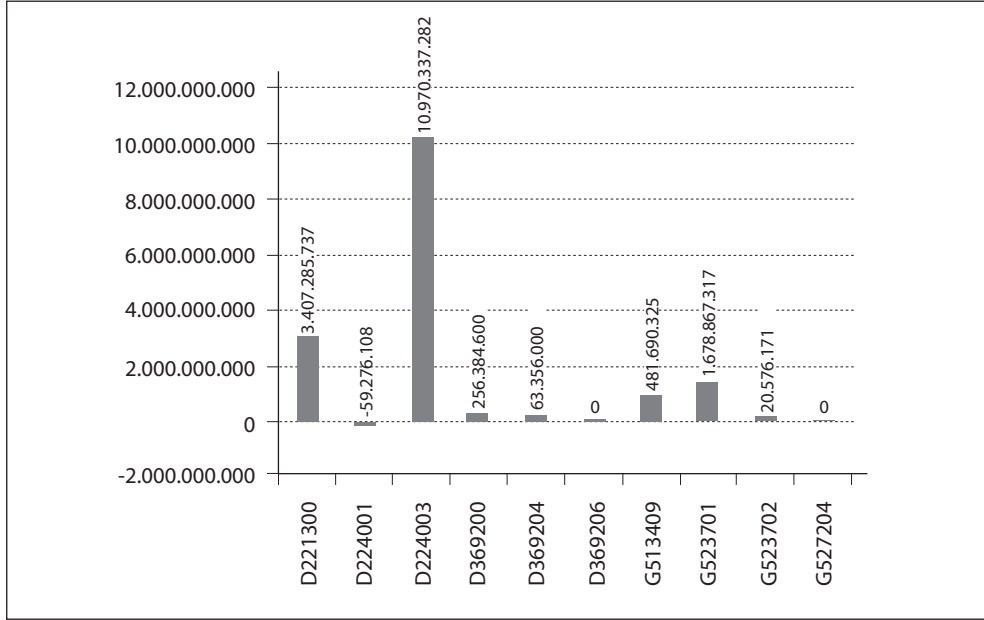
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

Se destaca la utilidad neta obtenida en el ejercicio de la vigencia 2005 por la actividad D224003 (servicios de grabación de discos) con relación a las restantes actividades del sector: por sí sola representa el 65,22% de la utilidad total del sector. Esta diferencia obedece principalmente a que esta actividad genera proporcionalmente mayores utilidades dada su estructura de costos y capacidad de inversión.

Secundariamente se destaca la actividad D2213 (actividades de edición e impresión, y reproducción de grabaciones) con el 20,21%, y G523702 (comercio al por menor de discos, compactos, cintas de audio y video en establecimientos especializados) con el 9,98%.

Finalmente se evidencian los escasos márgenes relativos de utilidad obtenidos por las demás actividades y la pérdida en la actividad D224001 (reproducción de discos de gramófonos, cintas magnetofónicas y videocinta), del -0,35%, probablemente debido a razones de cambio tecnológico.

Gráfico No. 19. Utilidad-pérdida neta de las empresas musicales, por actividad

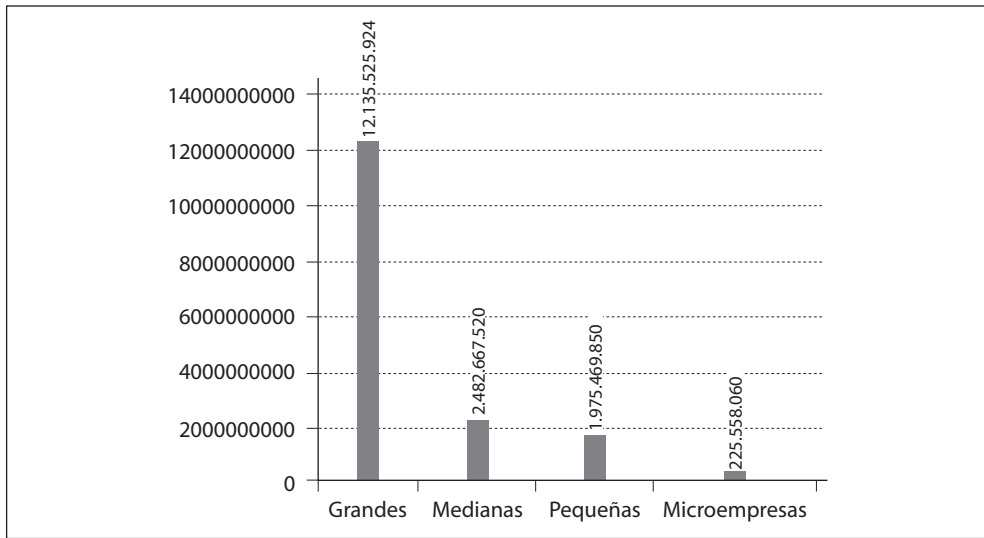


Cifras en pesos colombianos de 2005.

Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

Las utilidades del sector durante el año 2005 se concentran predominantemente en el grupo de las grandes empresas, que ostentan el 72,15% de la utilidad neta total. Las empresas agrupadas bajo la denominación de *microempresas* sólo alcanzan el 1,34%.

Gráfico No. 20. Utilidad-pérdida neta de las empresas musicales, por tamaño

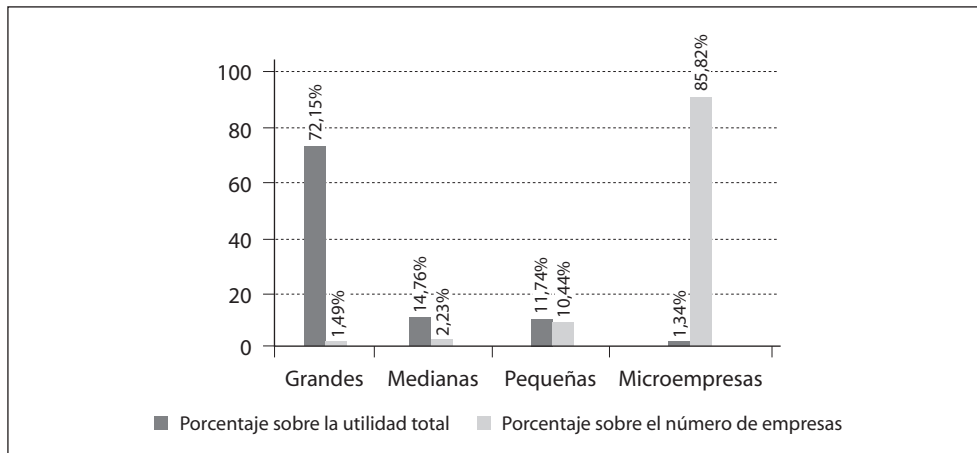


Cifras en pesos colombianos de 2005.

Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

A partir de esta aproximación del sector musical de la ciudad se evidencia una participación predominantemente microempresarial. Aunque se carece de series históricas y del acopio de información estadística en niveles de desagregación óptimos, así como de un estudio de caracterización y desempeño sectorial, es claro que el sector cultural musical de Bogotá requiere priorizar la competitividad de las pequeñas y medianas industrias que giran en torno del mercado musical, con el fin de mejorar su capacidad de generación de valor agregado.

Gráfico No. 21. Porcentaje sobre la utilidad total y porcentaje sobre el número de empresas, por tamaño



Distribución del producto musical

FONOGRAMA

Disco compacto

En Bogotá operan cuatro distribuidores de fonogramas al por mayor que concentran la comercialización del fonograma producido por empresas editoras (*majors*) y productoras afiliadas (*indies*) en discotiempos y almacenes de cadena: Prodiscos S.A., La Música Comercial Cardona Hermanos Ltda., Distribuidora de Discos La Rumbita y Milenium Cifuentes Roa; sólo el último incluye en sus inventarios fonogramas de producción independiente. Las restantes distribuyen el catálogo de las *majors*, incluyendo los fonogramas importados o fabricados en Colombia cuando la expectativa de ventas así lo amerita. Las *majors* conforman el grupo de los cinco grandes sellos multinacionales (EMI, Sony, Universal, Warner y BMG), cuya característica de operación incluye una red de subsidiarias y acuerdos contractuales con productoras locales (*indies*). Aunque no existen cifras sobre la participación en el mercado musical de la ciudad, se

estima que en Latinoamérica las *major*s participan del 80% del mercado del disco legal (Zuleta Jaramillo, 2003).

Cuadro No. 11. Empresas editoras y productoras con sede en Bogotá

Empresas editoras musicales en Bogotá	Empresas productoras afiliadas en Bogotá
EMI Music Colombia	Balboa Records de Colombia
Sony-BMG	Codiscos
Universal Music Colombia	Discos Fuentes
Yoyo Music	FM Discos y Cintas
	Mambo Records

Es importante incluir dos distribuidoras de discos en hipermercados o grandes superficies: Carrefour y Éxito Cadenalco. Igualmente, opera en la ciudad Judah, una distribuidora independiente especializada en música cristiana.

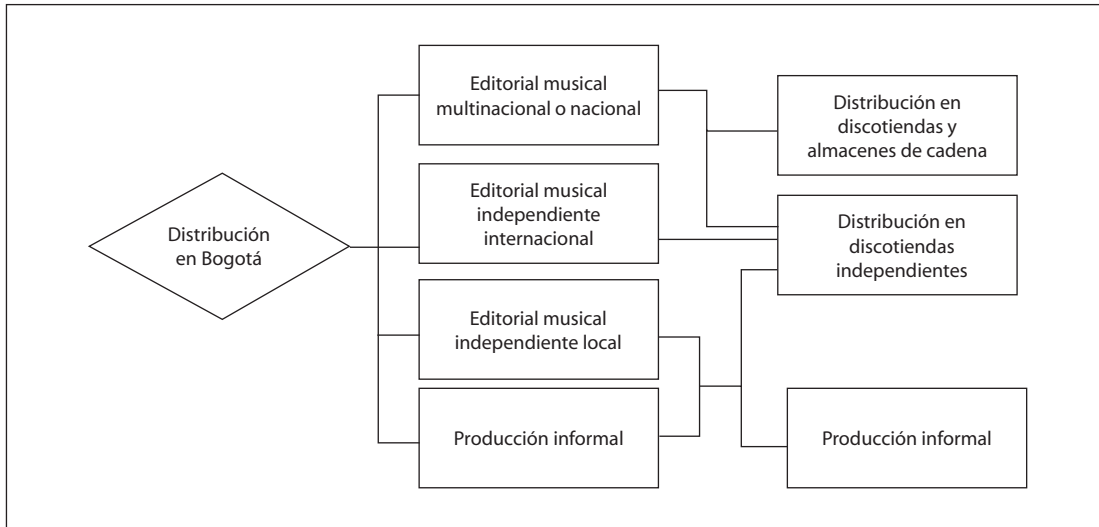
La distribución en Bogotá del fonograma independiente e importado especializado opera mediante una oferta de discotiempos independientes concentradas en el centro de la ciudad: Musiteca, The Beatles, Tango, Exopotamia, Forum, El Gramófono y La Era Azul, entre otros.

Sin embargo, Bogotá cuenta con una producción y distribución independiente por fuera de las productoras y distribuidoras locales formalizadas, y es la que adelantan los autores de forma totalmente autónoma. Este nivel de distribución consiste en la venta independiente de los tirajes efectuados por los músicos y productores de la ciudad que quedan excluidos de los circuitos de distribución precedentes, un tipo de distribución mano-a-mano que requiere especial apoyo de la performance en vivo.

De esta manera se logran caracterizar tres formas específicas de distribución de CD en la ciudad:

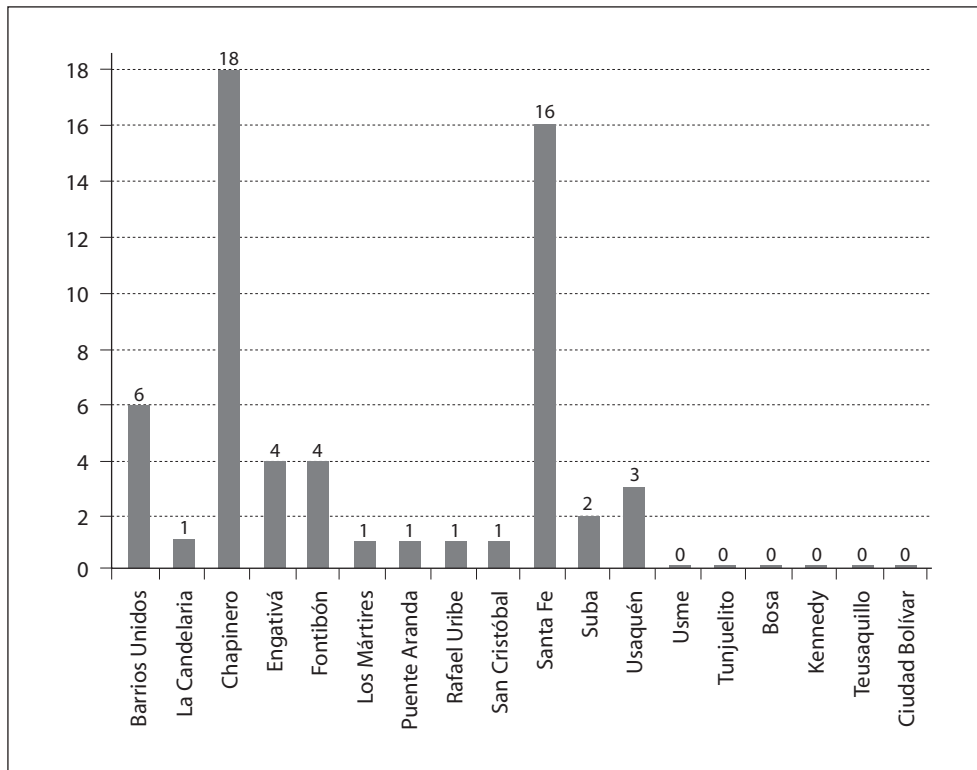
- La distribución formal del fonograma importado o de manufactura nacional de la editora musical multinacional.
- La distribución formal del fonograma independiente local o del independiente internacional importado.
- La distribución informal del fonograma independiente local.

Gráfico No. 22. Esquema de encadenamiento simple de los tres niveles de distribución



La distribución formal en discotiendas, discotiendas independientes y almacenes de cadena cuenta con 58 puntos de venta de fonogramas en la ciudad, concentrados especialmente en la localidad de Chapinero, que agrupa el 31,03% del total, y Santa Fe, con el 27,58%.

Gráfico No. 23. Número de puntos de venta de fonograma, por localidad



Existe una evidente ausencia de puntos de venta de fonogramas en las localidades de Usme, Kennedy, Tunjuelito y Ciudad Bolívar, con toda probabilidad por restricciones de ingreso. El último tipo de distribución es móvil y opera según la amplitud y flexibilidad de la red de relaciones profesionales e interpersonales del productor o músico.

Disco compacto grabable

La distribución de CD-R es simple de caracterizar pero a la vez compleja de cuantificar. La producción legal de CD-R musical es realizada por un grupo minoritario de editores independientes que con este formato viabilizan tirajes pequeños (inferiores a 300 ejemplares) distribuidos informalmente y excepcionalmente en discotiendas independientes.

Sin embargo, es evidente que la mayor cantidad de fonogramas distribuidos y vendidos en la ciudad es CD-R ilegal (alrededor del 60% del total de fonogramas vendidos al año). La distribución de CD-R musical pirata opera mediante la venta del fonograma, especialmente en el centro de la ciudad y en Chapinero, por vendedores informales que compran o reciben en depósito su “stock” de un editor ilegal dueño de máquinas de multicopiado digital de CD-R. La cadena de intermediación es larga, para distanciar a los dueños de las máquinas y de los insumos, de los pequeños vendedores. Los decomisos de los CD-R piratas efectuados por la Policía han conducido a un cambio de estrategia que consiste en la venta por pedido: el vendedor sólo tiene una lista de títulos consigo, y el comprador solicita uno de ellos que le es suministrado a más tardar al día siguiente.

Cuadro No. 12. Unidades de CD-R decomisadas por la Policía Nacional Metropolitana de Bogotá

Año	Cantidad
2002	4.974
2003	242.315
2004	565
2005	1.652
2006	3.328

Fuente: Policía Nacional Metropolitana de Bogotá.

Disco de video digital

La estrategia de distribución del DVD musical en Bogotá es igual que la del CD, con las siguientes consideraciones: la producción local de DVD independiente es pequeña o inexistente debido a los costos de realización audiovisual. Por lo tanto, el DVD musical se distribuye mayoritariamente en discotiendas, almacenes de cadena y en las discotiendas independientes.

Como en el caso del CD-R ilegal, el DVD-R musical pirata representa la mayoría de las ventas de este formato en la ciudad, aunque aún no existe una estimación cuantitativa que precise la proporción. A diferencia del CD-R, el DVD-R se distribuye mediante vendedores ambulantes, pero también en numerosos locales especialmente concentrados en los populares San Andresitos.

Cuadro No. 13. Unidades de DVD-R decomisadas por la Policía Nacional Metropolitana de Bogotá

Año	Cantidad
2003	5.374
2004	12.557
2005	10.755
2006	505.447

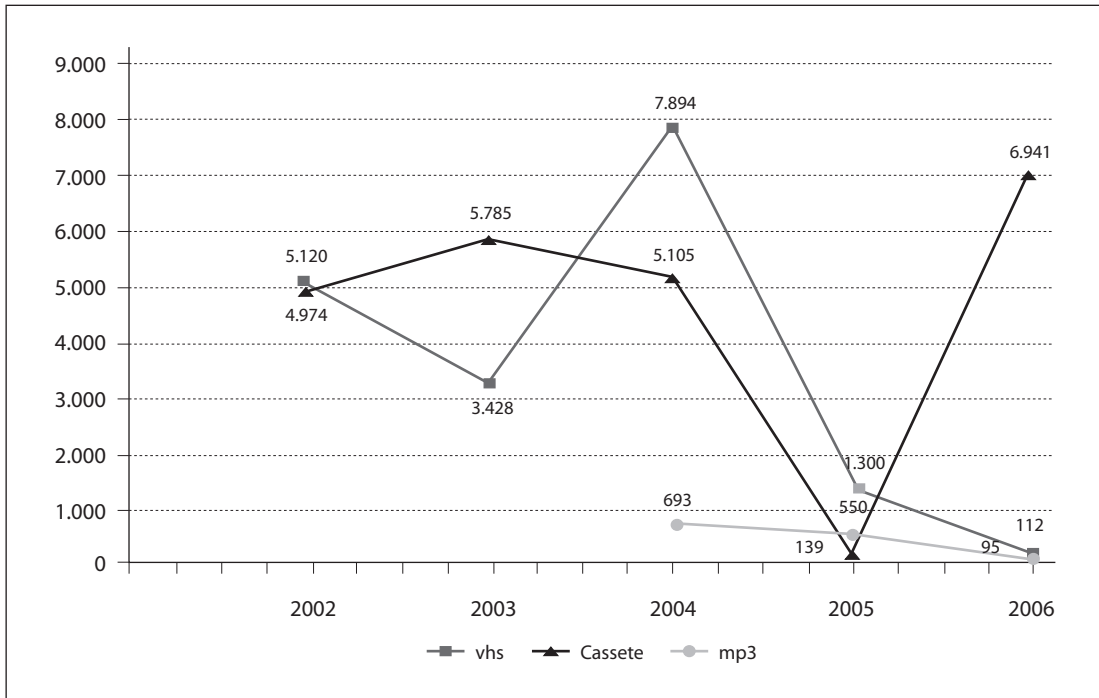
Fuente: Policía Nacional Metropolitana de Bogotá.

Es evidente para todas las instancias de vigilancia y control de los derechos de autor asociados a la música, el notable incremento de la venta del DVD-R ilegal. Los decomisos realizados en el año 2006 multiplicaron por 17 la suma total de incautaciones desde el inicio del fenómeno en la ciudad, en el año 2003. Parte de las explicaciones del fenómeno tiene origen en la muy notoria diferencia de precio al público entre el DVD legal y el ilegal, que en algunos casos puede llegar a ser 10 o 12 veces inferior, y la extensión creciente del catálogo del DVD pirata.

Nuevos y viejos formatos

La sustitución tecnológica tardía presenta un escenario muy diverso de soportes para la duplicación de la música en Bogotá. La sustitución que hacen las personas de sus equipos de reproducción musical supone un considerable esfuerzo de adquisición, si se consideran los niveles de salario. Por lo tanto, sobreviven por periodos prolongados de tiempo formatos de la industria fonográfica ya en desuso, pero que aún resultan de interés para los consumidores por razones de precio o disponibilidad de los reproductores.

Gráfico No. 24. Incautaciones de casete, VHS y mp3



El casete aún representa un importante segmento de la oferta de productos musicales en la ciudad. El casete ilegal, así, es un producto todavía significativo para la producción pirata. El formato de video VHS musical, por el contrario, ha experimentado un fuerte descenso tanto en el mercado ilegal de la ciudad como en el legal; sin duda las razones estriban en la flexibilidad y calidad de duplicación y reproducción del formato DVD, que de manera muy evidente supera en precio y cualidades a su antecesor. Es también notable la aparición de los formatos de compresión para audio (mp3) en la oferta del mercado ilegal desde el año 2004. Su aparición tiene relación con la generalización del uso de este formato intangible. En un principio el pirata fija la música comprimida en un CD-R, multiplicando ampliamente la cantidad de música ofrecida gracias al formato de compresión que permite la fijación de decenas de canciones en un solo CD-R. El descenso que se aprecia en la oferta del mp3 puede estar vinculado a la familiarización de los consumidores con procesos de adquisición de música en Internet.

El documento musical

La ciudad cuenta con una apreciable oferta de bibliotecas y centros de documentación que ofrecen material sobre música: 14 centros de documentación, bibliotecas y fonotecas son reconocidas como lugares de consulta y referencia de materiales bibliográficos y fonográficos en la ciudad. Estos centros se hallan mayoritariamente vinculados a las universidades que cuentan con programas de música.

En las localidades de Santa Fe y La Candelaria se concentra el 60% de estos centros de documentación. Se destacan entre ellos la Sala de música de la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Centro de Documentación Musical (CDM) del Ministerio de Cultura, con sede en la Biblioteca Nacional. Este último es el centro de referencia nacional sobre el material documental musical; cuenta con 20.069 registros bibliográficos (textos y partituras) y 13.829 registros de audio y audiovisuales sobre música, que representan el 9,29% del total de materiales disponibles de la Biblioteca Nacional. En el año 2005, el CDM atendió a 15.455 usuarios, y vía Internet a 96.068 usuarios de todo el país.

Por su parte, la Universidad Javeriana dispone de 858 registros bibliográficos sobre música, la Universidad de los Andes 430 y la Universidad Distrital (ASAB) 70. Las mismas universidades cuentan con el registro de 2.820, 1.983 y 2.072 partituras, respectivamente. Las fonotecas de las respectivas universidades tienen en su haber 1.225, 540 y 18.832 registros. Las solicitudes sobre música en la Biblioteca de la Universidad de los Andes representan el 2,95% de todas las consultas.

En las localidades de Santa Fe y La Candelaria se halla el 63% de la oferta de colecciones fonográficas, concentradas en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, la fonoteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango y la de la HJUT —la radioemisora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano—, y de las bibliotecas y fonotecas de las universidades de los Andes, INCCA, Central y Distrital. En el sector norte de la ciudad se hallan las fonotecas de las universidades Pedagógica Nacional (Chapinero), Juan N. Corpas (Suba) y El Bosque (Usaquén). En la localidad de Teusaquillo se encuentra la fonoteca del Conservatorio Nacional.

Los libros sobre música más consultados en estas las bibliotecas responden evidentemente a un sesgo académico, dado el perfil de los usuarios. Estos materiales son:

1. Siglind Bruhn, *J.S. Bach's Well Tempered Clavier: In-Depth Analysis and Interpretations*, Hong Kong, Mainer International Ltd., 1993.
2. Martha Marín y Germán Muñoz, *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2002.
3. Miguel Ángel Aguilar, Adrian de Garay Sánchez y José Hernández Prado, *Simpatía por el rock: industria, cultura y sociedad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Las partituras más requeridas son:

1. J. Peter Burkholder y Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Nueva York, W.W. Norton and Company, 2001.
2. Bela Bartok, *Mikrokosmos: 153 Progressive Piano Pieces*, Nueva York, Boosey and Hawkes, 1993.

3. Ludwig van Beethoven, *Complete Piano Sonates*, Londres, Courier Dover Publications, 2002.

Éstos son los fonogramas más consultados:

1. J. Peter Burkholder y Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music* (3 audio CD), W.W. Norton and Company.
2. Billie Holiday, *The Quintessential, Volume One, Two and Three*, Columbia CBS-Sony.
3. Jakob Lindberg, *Die Lautenwerke, Johann Sebastian Bach*, BIS.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESCRITA ESPECIALIZADOS EN MÚSICA

Bogotá cuenta con dos distribuidoras de publicaciones seriadas sobre música: Distribuidoras Unidas y la Librería Francesa. Ésta tiene un solo punto de venta en la ciudad, situado en el norte. Ambas distribuidoras surten a la más importante librería de publicaciones seriadas sobre música en la ciudad, la Librería Nacional, que cuenta con un punto de venta en el centro, cinco en la localidad de Usaquén, uno en la localidad de Puente Aranda, uno en Barrios Unidos y uno en el Puente Aéreo.

Las dos distribuidoras reportan un total del 2% de sus ventas brutas anuales en publicaciones seriadas sobre música. El 100% de las publicaciones seriadas sobre música más vendidas en Bogotá son extranjeras y 90% están escritas en inglés. La mayoría de estas publicaciones son revistas de actualidad musical y de género (*Jazziz* y *Spin*, por ejemplo), mientras que las revistas de carácter técnico ocupan un lugar secundario (*Guitarra Total* o *Modern Drummer*, por ejemplo), debido a que las segundas interesan sólo a los músicos profesionales o aficionados, mientras las primeras incluyen también a los melómanos, un segmento mayor de la demanda.

Cuadro No. 14. Publicaciones seriadas impresas sobre música que más se venden en Bogotá

Puesto	Revista	Idioma
1	<i>Jazziz</i>	Inglés
2	<i>Spin</i>	Inglés
3	<i>Músico Pro</i>	Español
4	<i>Vibe</i>	Inglés
5	<i>Revolver</i>	Inglés
6	<i>XXL World Wide</i>	Inglés
7	<i>Kerrang</i>	Inglés
8	<i>Hit Parade</i>	Inglés
9	<i>Jazz</i>	Inglés

Fuente: Librería Francesa y Distribuidoras Unidas.

El 70% de los puntos de venta de las revistas musicales seriadas se ubica en las localidades de mayor ingreso de la ciudad, debido al precio de venta al público, que alcanza en promedio hasta un 5% del salario mínimo legal vigente. Debido a los costes de importación y a la intermediación, este tipo de publicaciones es en promedio 33% más costoso en Bogotá que en cualquier ciudad de sus países de origen.

Sin embargo, confirmando la teoría de sustitución de bienes culturales descrita anteriormente, las demandas de publicaciones seriadas en los sectores de menor ingreso relativo son satisfechas mediante la consulta de los sitios de las revistas en Internet y por el mercado de segunda mano. Esta sustitución, dado su bajo costo, es conveniente, aunque el sitio en Internet no ofrezca la información completa y las ediciones anteriores la ofrezcan desactualizada. La publicación musical seriada de segunda mano tiene una amplia circulación en el mercado, especialmente en el centro de la ciudad. Una publicación reutilizada puede ser revendida varias veces y se obtiene por la mitad de su precio inicial, y hasta por una cuarta parte del mismo.

Insumos para la creación y la producción musical

En Bogotá, la distribución de instrumentos musicales se encuentra concentrada notablemente en la localidad de Chapinero. Los grandes almacenes situados en el centro de la ciudad (Casa Jayes y Casa Conti) cerraron durante la década de los noventa, con la única excepción de la Casa Nacional Musical, el más antiguo de todos. Actualmente existen 94 almacenes de instrumentos musicales en la ciudad.

Los distribuidores de equipos de sonido para eventos musicales conforman una amplia oferta. Esta actividad está ampliamente representada porque constituye uno de los múltiples ingresos paralelos de la actividad musical. En efecto, en Bogotá sólo unos 40 oferentes están en capacidad de alquilar elementos de amplificación de sonido para grandes eventos, pero la ciudad cuenta con una oferta de más de 110 empresas de alquiler de sonido.

Respecto a equipos y estudios de grabación de audio, la ciudad ha experimentado un notable aumento de la oferta y de la cualificación de los productos fonográficos. De aproximadamente 20 estudios que existían a principios de la década de 1990, la oferta en la ciudad ha ascendido a 79 estudios profesionales y semiprofesionales de producción. La razón más importante estriba en la aparición de nuevas tecnologías que han permitido el abaratamiento de las herramientas de grabación. Todas ellas son actualmente susceptibles de ser incorporadas a un computador capaz de simplificar y economizar todo el proceso sin pérdida apreciable de calidad.

De manera paralela ha aumentado la cantidad y la calidad del mantenimiento y reparación de instrumentos musicales. Aproximadamente 40 establecimientos ofrecen en la ciudad este servicio.

Circulación de servicios musicales

SERVICIO MUSICAL PERFORMATIVO

Las salas de concierto y los auditorios de la ciudad representan uno de los más importantes avances infraestructurales del sector. Entre los nuevos auditorios se cuentan el de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el de la Universidad Central. Así, el sector céntrico de la ciudad concentra la más importante oferta de conciertos de la ciudad. Los espacios tradicionales sostienen una actividad musical constante: el 41,6% de las actividades del teatro al aire libre de la Media Torta son musicales. A estos eventos asistieron 30.505 espectadores durante lo corrido del año 2006. La Fundación Gilberto Alzate Avendaño realizó en el mismo año 64 conciertos, a los que asistieron 14.320 espectadores.

Otros eventos musicales son ofrecidos por la administración Distrital. El Instituto Distrital de Recreación y Deporte ofrece cuatro actividades musicales durante el año, que congregan a 133.753 espectadores.

En general, en la ciudad el 64% de la infraestructura para la performance de la música (auditorios, salas, polideportivos, estadios, parques) es pública. La producción privada de servicios performativos musicales presupone la consecución de los espacios públicos; por ejemplo, la organización BAT es una de las instituciones más visibles relacionadas con la música en vivo; los eventos programados por ella reunieron un total de 3.700 espectadores en el año 2005.

El servicio musical performativo independiente e informal constituye un espectro de gran amplitud. En la ciudad, la llamada “chisga” es la manifestación laboral de retribución de corto plazo más importante en la actividad del instrumentista promedio. Cada género implica una lógica propia de procesos de contratación verbal, aceptación y comunicación, pero en general se entiende necesaria la retribución inmediata o de corto plazo, normalmente en efectivo y por fuera de compromisos parafiscales.

SERVICIO MUSICAL MEDIATIZADO

Bogotá cuenta con 22 operadores del servicio de radio en amplitud y frecuencia modulada. La cobertura en amplitud modulada es regional y en frecuencia modulada, local.

Algunas emisoras de frecuencia modulada de las dos cadenas privadas más visibles logran, mediante conexión por satélite, presencia nacional.

Las radioemisoras musicales organizan su oferta en dos esquemas básicos: primero, la programación regular, que consiste en un listado jerarquizado que asigna prelación en horarios y cantidad de emisiones a las canciones admitidas en la programación; segundo, el programa especializado que incluye música menos genérica, por lo común, comentada. La música de la programación regular ocupa mayoritariamente el tiempo de emisión; los programas especializados, en cambio, ocupan un horario limitado.

Cuadro No. 15. Estaciones radiales de frecuencia modulada de Bogotá

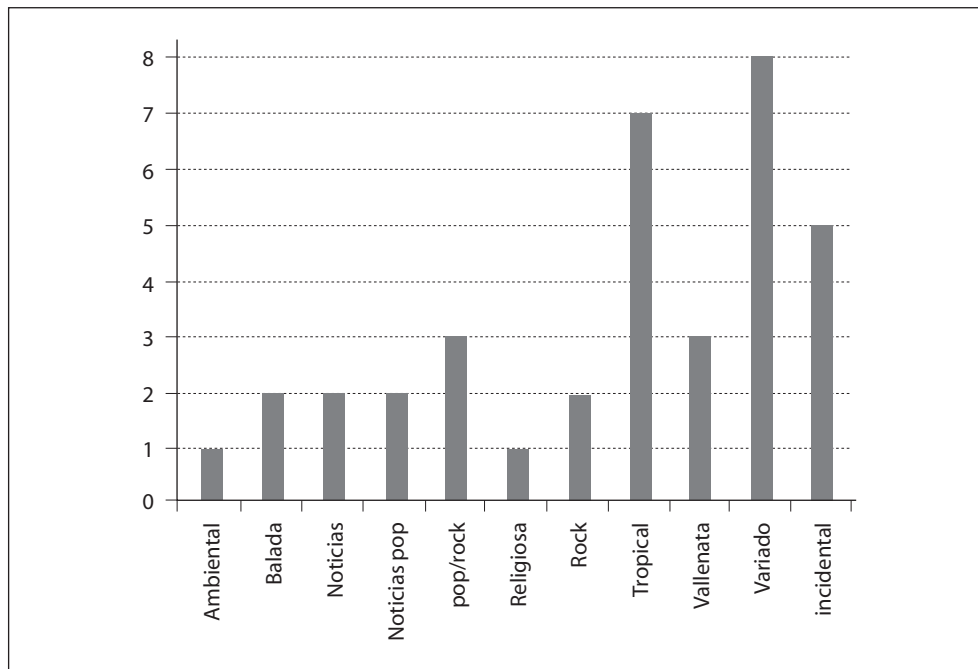
Nombre comercial	Cadena	Frecuencia (MHz)	Género	Potencia (KW)	h (m)	Enlace (MHz)	Distintivo
Radio Uno	RCN	88,9	Vallenato	15	155	302,1	HJHR
Sin asignar	Sin asignar	89,4	Sin asignar	15	90	324,1	HJL76
40 Principales	Caracol	89,9	Variado	36	171	313,3	HJCK
Emisora HJUD Laúd (Universidad Distrital)	Universitaria	90,4	Variado	15	174	328,5	HJUD
La Mega	RCN	90,9	Rock/pop	15	624	313,7	HJYY
Vilmar Stereo (Faca)		91,3					
Javeriana Estéreo	Universitaria	91,9	Variado	15	156	312,1	HJKZ
Radio Policía Nacional	Estatal	92,4	Tropical	15	90	324,9	HJL77
La Z	Radio Todolar	92,9	Tropical	15	343	314,5	HJST
Unilatina Estéreo	Universitaria	93,3	Variado				
Colombia Estéreo	Estatal	93,4	Variado	15	160	325,3	HJL78
Amor Estéreo	RCN	93,9	Balada	15	627	315,3	HJVC
Despecho Estéreo		94,4					
La FM	RCN	94,9	Noticias pop/rock	15	486	315,7	HJMO
Quinta Estéreo		95,4		15	150	325,1	HJYQ
Radiodifusora Nacional	Estatal	95,9	Variado	15	50	314,9	HJIN
RCN Radio Estéreo	RCN	96,3	Noticias				
Melodía FM Estéreo	Melodía	96,9	Ambiental	15	437	316,1	HJMD
La Vallenata	Caracol	97,4	Vallenato	15	160	324,5	HJL80
Radio Activa	Caracol	97,9	Rock	15	323	317,3	HJJK
UN Radio (Universidad Nacional)	Universitaria	98,5	Variado	15	329	314,1	HJUN
Radiónica	Estatal	99,1	Rock	15	50	315,9	HJYM
W Radio	Caracol	99,9	Noticias pop/rock	48	344	317,7	HJLN
Oxígeno	Caracol	100,4	Romántica	15	160	326,1	HJL81
Caracol Radio	Caracol	100,9	Noticias	15	345	318,9	HJGL
Mauro Estéreo (Funza)		101,3					

Nombre comercial	Cadena	Frecuencia (MHz)	Género	Potencia (KW)	h (m)	Enlace (MHz)	Distintivo
Candela Estéreo	WV Radio	101,9	Tropical	100	489	319,3	HJPU
Tropicana Estéreo	Caracol	102,9	Tropical	15	345	320,5	HJRX
La X	Radio Todelar	103,9	Pop/rock	15	343	321,7	HJVU
El Sol	Caracol	104,4	Vallenata	15	160	326,5	HJL82
Vibra Bogotá	WV Radio	104,9	Pop/rock	100	489	322,1	HJVD
Rumba Estéreo	RCN	105,4	Tropical	15	160	326,9	HJL83
Olímpica Estéreo	Olímpica	105,9	Tropical	59	177	322,9	HJIT
Universidad Jorge Tadeo Lozano	Universitaria	106,9	Variado	15	162	312,9	HJUT
Radio Rumba Estéreo		107,4	Tropical				
Minuto de Dios	Independiente	107,9	Religiosa	15	123	316,5	HJVV

Fuente: Ministerio de Comunicaciones.

La oferta radial de la ciudad en frecuencia modulada está integrada por 37 emisoras, de las cuales el 64% son estrictamente musicales. Los géneros predominantes son tropical, vallenato y pop/rock.

Gráfico No. 25. Estaciones radiales de Bogotá, por género



Fuente: Ministerio de comunicaciones.

La gran mayoría de la música programada por las radioemisoras de Bogotá es producida por los sellos multinacionales y nacionales. La música independiente ocupa una fracción mínima de la oferta radial en la ciudad. Sólo una emisora incluye en su programación regular material independiente producido en Bogotá: Radiónica; sin embargo, pro-

grama únicamente los géneros rock, rap y electrónica popular. Las demás emisoras lo hacen sólo ocasionalmente, cuando algún material ha demostrado éxito en su circuito local, como ha ocurrido recientemente con las orquestas de salsa capitalinas.

En la amplitud modulada han ocurrido muy importantes cambios. La AM fue durante décadas la oferta radial musical más importante, debido a su alcance. En efecto, la frecuencia modulada sólo cubre territorios geográficos limitados; sin embargo, la transmisión de la señal FM mediante satélite amplía su alcance, e incluso logra superar a la AM, sin perder calidad de señal. Las estaciones de AM han remitido poco a poco por una cada vez mayor demanda de la oferta musical en FM. En este momento las estaciones de la AM son predominantemente religiosas y noticiosas. Un 30% de ellas aún son emisoras musicales, donde se destacan los géneros bolero, ranchera y vallenato.

Cuadro No. 16. Estaciones radiales de frecuencia modulada de Bogotá

Nombre comercial	Cadena	Frecuencia (MHz)	Género
Radio Auténtica		540	
Radio Nacional de Colombia		570	
Bolero 610		610	Bolero
Antena 2	RCN	650	Deportes
Radio Recuerdos	Caracol	690	
Radio Líder		730	
RCN Radio	RCN	770	Noticias
Caracol Radio	Caracol	810	Noticias
W. Radio AM	WV Radio	850	
Radio Continental		890	
La Voz de Bogotá		930	
Radio Súper	Súper	970	Noticias
Radio Reloj		1.010	Noticias
Colmundo Bogotá		1.040	
Radio Santafé		1.070	
Manantial de Vida Eterna		1.100	Religiosa
Vida AM		1.130	
Ecos de Colombia		1.160	
Radio Cordillera		1.190	
Radio María		1.220	Religiosa
Radio Capital		1.250	
Radio Única		1.280	
Colorín Coloradio	Caracol	1.310	Infantil
La Cariñosa		1.340	
Radio Mundial		1.370	
Emisora Mariana		1.400	Religiosa
Emisora Kennedy 1.430		1.430	

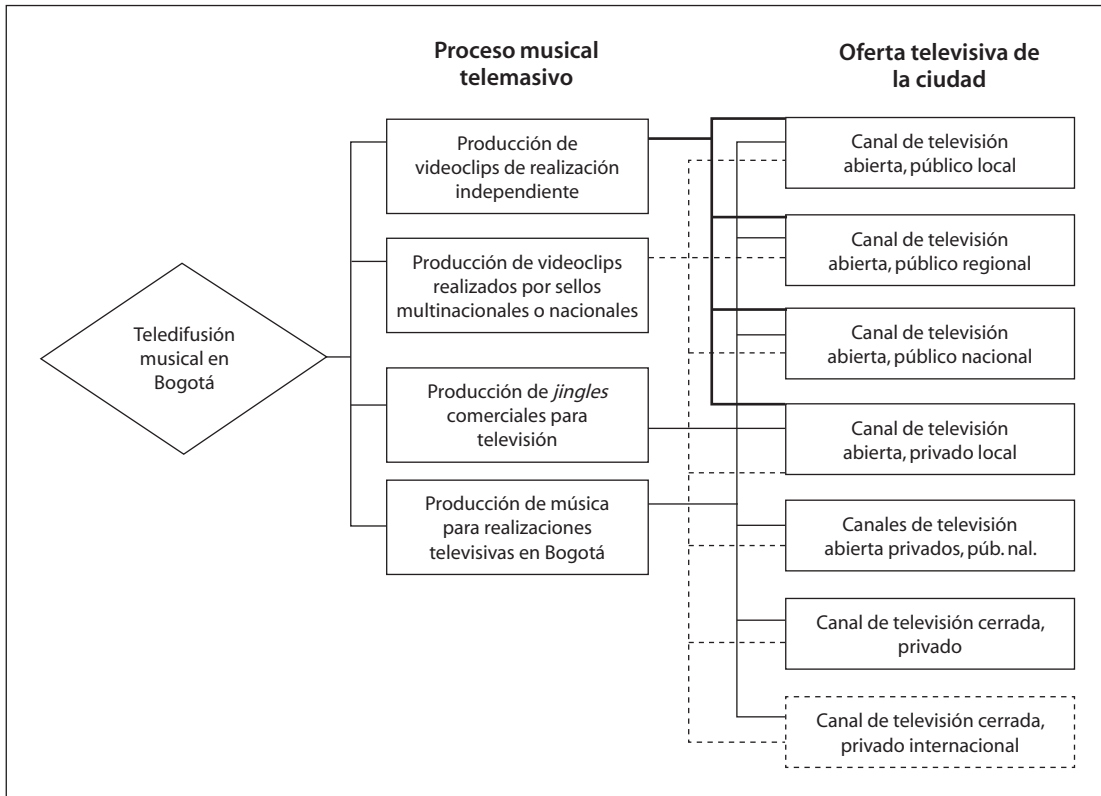
Nombre comercial	Cadena	Frecuencia (MHz)	Género
Nuevo Continente		1.460	
Emisora Punto Cinco		1.490	
Estación Latina		1.520	
MCI Radio		1.550	
Dios es Amor		1.580	Religiosa

Fuente: Ministerio de Comunicaciones.

La producción de televisión de alcance local y nacional tiene en Bogotá una importante concentración de actividades, recursos e infraestructura. Un canal completamente musical, Canal 13, es emitido y producido desde Bogotá. A él se suman ocho canales: dos de cable, dos locales y cuatro nacionales de televisión abierta. Canal 13 emite videoclips musicales de forma rotativa e incluye videos independientes de producción local. Éste es el único medio de divulgación pública del videoclip musical independiente en la ciudad.

Por otra parte, los dos canales privados cuentan con infraestructura de producción para la musicalización de sus realizaciones. La producción de música para seriados, noticieros y telenovelas se alterna con la producción musical de *jingles* destinados a los comerciales realizados por los canales como parte de su servicio a agencias de publicidad.

Gráfico No. 26. Esquema de la circulación musical en la televisión de la ciudad



Conclusiones de las dimensiones

La dimensión de creación gira en torno de una tensión fundamental que se da entre los tipos de música popular comercial masiva y la música dirigida a públicos especializados y/o minoritarios.

Los músicos tienen varias formas de “desplazarse” más allá de la división por géneros presente en cada convocatoria del IDCT. Las variables más importantes de movilidad están representadas en si se cambia de género musical (músicos que se presentan a varias convocatorias en el mismo año) o si lo hacen en el tiempo (se presentan durante varios años a las convocatorias). De estas dos variables se desprenden cuatro formas de movilidad:

- Grupos que se presentan en diferentes años a la misma categoría.
- Grupos que se presentan en diferentes años a categorías distintas.
- Grupos que se presentan en el mismo año a categorías distintas.
- Grupos con doble movilidad.

La noción de género como concepto ha venido problematizándose y cuestionándose en los últimos años (cf. Ochoa, 2003), aun cuando se reconozca que sigue teniendo una importancia práctica indudable, tanto en el uso cotidiano como en los estudios musicológicos, especialmente entre aquellos que abordan las problemáticas de las diversas modalidades de música popular. Lo que suele identificarse como *género musical* es un *continuum* que en todos los casos tiene:

- Una tendencia que reivindica lo “auténtico del género”.
- Una tendencia hacia la innovación y el cambio.
- Una tendencia que hace música para grupos especializados.
- Una tendencia que hace música para mercados masivos y comerciales.

El músico se enfrenta, además a otra tensión importante: lo que considera su opción estética y las necesidades del mercado y sus demandas.

Los centros universitarios que forman músicos dota a éstos de una impronta característica. Son tres los factores que definen las relaciones entre estas dos dimensiones: a) los programas académicos y sus perfiles definen rasgos del egresado en el mercado laboral, así como el *now how* del centro académico aporta un valor en el mercado simbólico; b) la oferta laboral y/o las posibilidades del mercado de servicios musicales definen en gran medida las opciones que considera el músico en cuanto a géneros musicales; c) los músicos transitan por varios escenarios estéticos según les convenga, y de acuerdo con las posibilidades que su formación les brinda.

El sector cultural musical de la ciudad se caracteriza por un componente elevado de iniciativa microempresarial. Empero, las microempresas del sector tienen considerables limitaciones competitivas en el mercado musical.

La circulación y distribución de la producción musical de la ciudad es restringida, y desde el punto de vista de las programaciones de radio y televisión, la oferta de música local es insignificante.


La piratería distribuye la mayoría —aproximadamente el 60%— de los productos fonográficos de la ciudad.

La circulación de materiales bibliográficos musicales es altamente dependiente de procesos educativos formales. Al ciudadano promedio le es imposible tener acceso a los centros de documentación universitarios.

La gran mayoría de las publicaciones seriadas sobre música que circulan en la ciudad son extranjeras y anglófonas.

Se evidencia un notable incremento y diversidad de la oferta de instrumentos musicales. De seis almacenes, a finales de los años ochenta, la ciudad hoy cuenta con 93 establecimientos que comercializan instrumentos y accesorios. Igualmente se evidencia un aumento colateral en la oferta de servicio de mantenimiento y construcción de instrumentos musicales, alquiler de sonido y estudios de grabación.

La mayoría del servicio musical performativo de la ciudad se realiza gracias a la infraestructura pública.



Cuarta parte
Recomendaciones para el
diseño e implementación de
políticas públicas en el área
de música en Bogotá



Políticas públicas para el sector

- Se debe gestionar desde el IDCT, mediante convenios y negociaciones que pueda realizar con la empresa privada, la generación, el apoyo y el fortalecimiento de las pequeñas industrias culturales, ya que su función por definición es producir bienes y servicios culturales, y reproducirlos a escala industrial (Ministerio de Cultura, 2003). En la medida en que se gesten procesos para este logro se estará garantizando el apoyo a la circulación de producciones musicales realizadas en la ciudad. Así mismo, y para contribuir al mejoramiento de tal circulación, se recomienda que se establezcan alianzas entre las entidades públicas y el sector fonográfico para reducir costos y lograr mayor competitividad en los mercados externos.
- Se requiere construir un discurso sobre ciudad y cultura para que la empresa privada intervenga y la cultura se convierta en algo rentable para la ciudad. Hay que encontrar formas de articular la iniciativa pública con sectores de los medios de comunicación y con la industria cultural musical.
- Dado el interés del IDCT por fomentar tanto la creación como la circulación de bienes y servicios musicales, es altamente recomendable crear una convocatoria para la creación de videoclips musicales. Ya en 2003 el Convenio Andrés Bello (Ministerio de Cultura) reportaba que luego de las telenovelas y los noticieros, las audiencias a nivel nacional prefieren los videos musicales, y que el grueso que los consume son los jóvenes (63% de ellos ve este tipo de programas como primera opción). De manera tal que se hace urgente que el IDCT empiece a contemplar el apoyo a la creación de nuevas formas de producción musical, como el videoclip, en todos los géneros. También, como han demostrado las emisiones de algunos canales locales de la ciudad, los videoclips, aunque tradicionalmente se hallan relacionados con un género musical específico, se han extendido a todos los géneros musicales, incluido el vallenato y la balada, que tradicionalmente no hacían uso de esas formas de circulación.
- La ciudad no puede ser expresada por quienes hacen la cultura: tiene que expresarse por sí misma. ¿Cómo dialogar con las universidades y los medios? Por medio

de investigación, generando productos en términos de reflexión. Hay que buscar espacios para que la música se visibilice en los medios.

- Deben rediseñarse los apoyos concertados, porque la responsabilidad de la organización debe dejarse a las instituciones, no al IDCT. Los rom no pudieron presentar propuestas de apoyos concertados porque no pudieron manejar la estructura de la presentación. Algunas comunidades necesitan algunos acompañamientos. Además de hacer una gran cantidad de eventos, el IDCT debería dedicarse a otras concertaciones que no se limiten a las presentaciones de música en vivo.
- Debe intentarse el establecimiento de una presencia mediática consistente.
- El problema de formación de públicos no se resuelve exclusivamente con los eventos, porque éstos generan unos públicos especializados, muy cercanos a los géneros, así que los eventos terminan por satisfacer unas demandas muy específicas. Generar una variedad de eventos de buena calidad en la ciudad está bien, pero hay que tener claro que con ellos no se logra la categoría general que denominamos *público*, una categoría de audiencias que realmente representan a la ciudad.
- Hay que diseñar estrategias para que el sector público pueda vincularse con entes privados. Aunque un impedimento sea la legislación vigente, no es excusa para dejar de buscar alianzas estratégicas serias. Si hubiera más claridad acerca de lo que se quiere, la gestión sería más fácil.
- Si se piensa con la lógica de construcción de ciudadanía, hay que buscar mecanismos para encontrarse con la alteridad de los otros. Hay que idear mecanismos creativos que rompan el paradigma de los géneros. No se trata de hacer coincidir en un mismo evento géneros tan dispares como la ópera y el rock, sino de crear talleres que crucen los géneros a partir de algún denominador común, por ejemplo, de la aplicación de la trompeta en el jazz a su uso en la música clásica; o la participación de la guitarra en la cultura popular, en el blues, el rock y la música académica, o las expresiones musicales del abandono, el desamor y el despecho desde la antigüedad hasta hoy. Otra opción podría consistir en pensar la música no por géneros, sino por localidades.
- Conviene diversificar aún más la oferta cultural, haciendo que responda a la cotidianidad de los habitantes de las distintas localidades. Para ello podría continuarse con el derrotero ya trazado de cubrir la demanda de los estratos que tienen menos oportunidades de acceso a la cultura que se ofrece mayoritariamente en la ciudad.
- Hay que romper y superar las clásicas divisiones establecidas por géneros, épocas o formatos. Podrían considerarse estrategias de formación de públicos que intenten descolocar al espectador, que lo inciten a comparar sonoridades, que lo obliguen a juzgar los productos musicales a partir de criterios que no frecuenta asumir. Esto le permitiría apreciar relaciones entre eventos que antes se entendían como separados, o ver diferencias donde antes veían semejanzas. De-generar la política puede ser muy interesante, si una programación anual de actividades logra romper los conceptos

estancados de género, épocas y públicos. Puede pensarse igualmente en series de televisión o programas de radio que contribuyan a lograr este cometido.

- Se debe incorporar la noción de trayectos de ciudad, de pasear por la ciudad, la noción de paisajes sonoros. Ciertas historias de la ciudad convocan determinadas ideas a través de la música, aunque la gente no lo sepa. Hacer un contrapunto de historias locales de la ciudad con los tipos de música de su momento, rescatando la performatividad musical, sería una excelente iniciativa.
- El IDCT es demasiado contemporáneo, y no sólo carece de referentes históricos importantes sino que los existentes, ajenos a él, no los divulga. Debe, por tanto, rescatar la memoria de la ciudad, de sus propios eventos, teatralizar la ciudad actual para que sirva de escenario para contar cualquier historia de la vida urbana. Hay que buscar mecanismos que permitan salir de la clasificación por géneros para aproximarse a la ciudad como cuerpo orgánico físico. Quizás una actitud más lúdica y menos erudita pueda ayudar a ligar los imaginarios de ciudad.
- Por ser una característica evidente de los grupos que participan en las convocatorias del IDCT su perfil no comercial, el hecho de que no tengan producción discográfica, que se den a conocer en presentaciones realizadas en parques o bares, y que su música circule en círculos restringidos (CEICOS, 1998), las políticas culturales que se diseñen para apoyar la circulación deben apuntar a hacer contacto con el público metropolitano a través de medios masivos de comunicación, y quizá mediante el apoyo de una grabación que ayudaría a materializar la socialización del quehacer de los músicos.
- Además de fortalecer los procesos locales, algo que puede lograrse mediante el análisis y la interlocución con lógicas y valoraciones estéticas locales, que seguramente retarán la valoración distrital oficial, se deben buscar espacios alternativos para la circulación en vivo de música producida en la ciudad: a falta de espacios adecuados, se puede hacer uso de escenarios no tan convencionales, como centros comerciales, parqueaderos, colegios, etc.
- Luego de haber trazado un recorrido que ha considerado públicos, relaciones con los medios y gustos musicales, se hace indispensable que las políticas públicas tengan más injerencia en los procesos relacionados con la circulación de los productos y prácticas musicales a través de los medios de comunicación, puesto que si el interés es formar audiencias, en esta tarea los medios cumplen un papel de suma importancia.

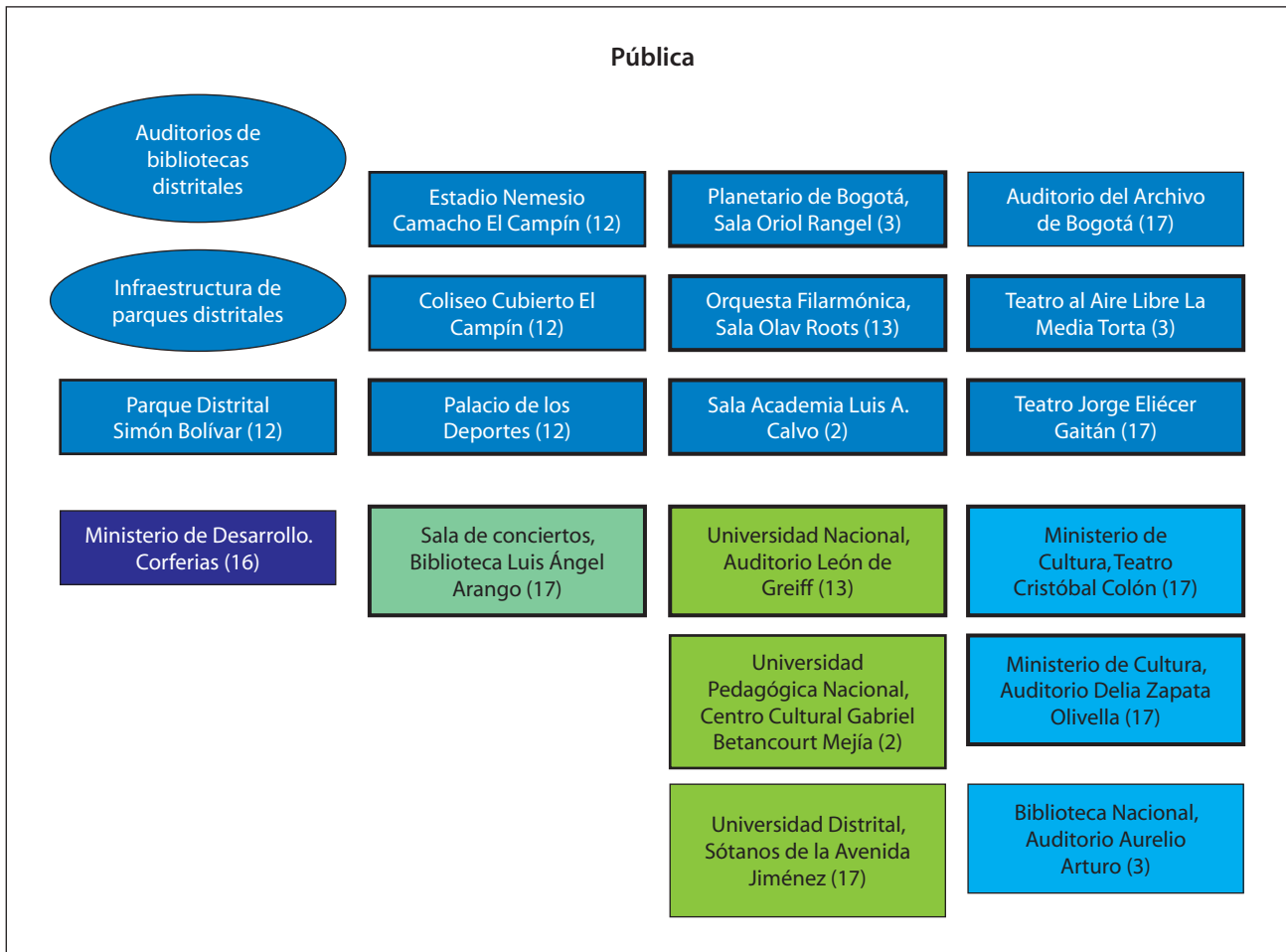
Apéndice

Bibliografía

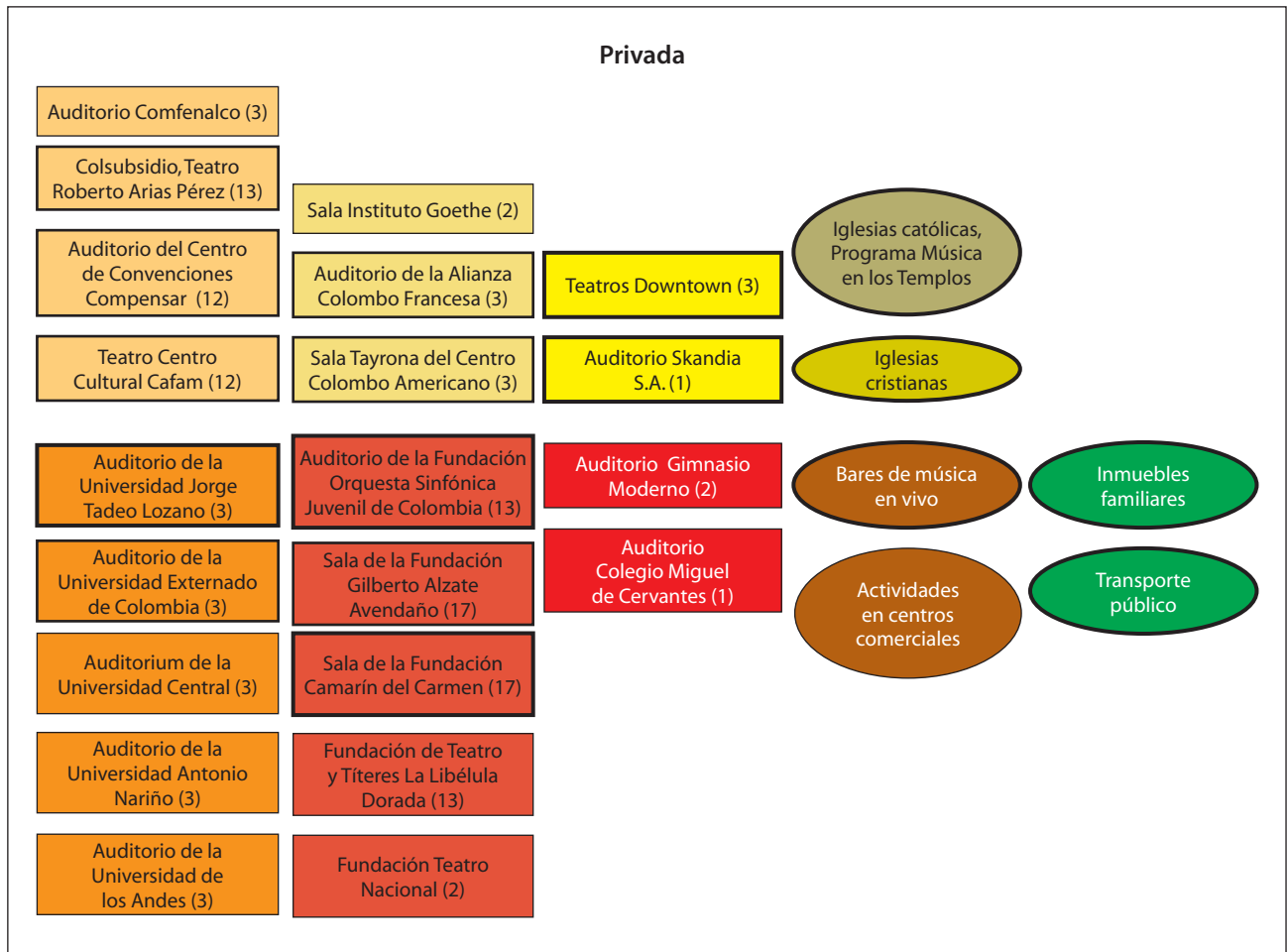
- Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Educación, *Memorias del IX Foro Educativo Distrital de Educación Artística y Cultural: pedagogía de los sentidos y la sensibilidad creadora*, Bogotá, 16 y 17 de junio de 2004.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1992.
- CEICOS, *Consumo cultural en Bogotá: experiencias vitales y estéticas: actuar, sentir y pensar*, Serie Cuadernos del Observatorio, Bogotá, Corporación Centro de Estudios, Investigación y Comunicación Social (CEICOS) y Observatorio de Cultura Urbana, 1998.
- Cruces, Francisco, “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, en *Revista Transcultural de Música*, No. 8, 2004.
- IDCT, *Políticas culturales distritales 2004-2016*, 2ª ed. revisada, Bogotá, IDCT, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- Frith, Simon, “Towards an Aesthetic of Popular Music”, en *The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- García Gracia, M.I., Encinar del Pozo, M.I. y Muñoz Pérez, F.F., *La industria de la cultura y el ocio en España. Su aportación al PIB*, Madrid, SGAE, 1997.
- Hennion, Antoine, *La pasión musical*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Miller, Toby y George Yúdice, *Política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Ministerio de Cultura de Colombia, Convenio Andrés Bello, Equipo de Economía y Cultura, *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*, Bogotá, Unidad Editorial Convenio Andrés Bello, 2003.
- Ministerio de Educación Nacional, ICFES: *bases para una política de Estado en materia de educación superior*, Bogotá, MEN, 2001.
- , *Lineamientos curriculares en educación artística*, Bogotá, MEN, 2000.
- Nettl, Bruno y Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and the Anthropology of Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Senn, Marta, “Circuitos de consumo y apropiación cultural: Bogotá 2003”, en www.culturayturismo.gov.co/martha_senn/discursos/palabras_circuitos_consumo, 2003.

- Sossa, Jorge, “El Sistema Distrital de Cultura en las intersecciones local, distrital y nacional”, en *Una experiencia de participación para la decisión: diez años del Sistema Distrital de Cultura*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005.
- Wade, Peter, *Música, Raza y Nación; música tropical en Colombia*, Bogotá, DPN y Programa Plan Caribe, 2002.
- Yudice, George, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Zapata, G., B. Goubert y F. Maldonado, *Músicas urbanas: pedagogía y cotidianidad*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2004.
- Zuleta Jaramillo, Luis Alberto, *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura y CAB, 2003.

Distribución por localidades y ámbito de la infraestructura para el servicio musical performativo en Bogotá



Privada



Convenciones

- Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte
- Ministerio de Cultura
- Banco de la República
- Ministerio de Desarrollo
- Universidades públicas

- Cajas de compensación familiar
- Universidades privadas
- Fundaciones
- Institutos culturales y de lenguas
- Iglesias cristianas
- Colegios privados
- Empresas privadas

- Frecuencia alta de uso para la performance
- Frecuencia media de uso para la performance
- Frecuencia baja de uso para la performance

- Localidades
- | | |
|------------------|--------------------|
| 1. Usaquén | 11. Suba |
| 2. Chapinero | 12. Barrios Unidos |
| 3. Santa Fe | 13. Teusaquillo |
| 4. San Cristóbal | 14. Los Mártires |
| 5. Usme | 15. Antonio Nariño |
| 6. Tunjuelito | 16. Puente Aranda |
| 7. Bosa | 17. La Candelaria |
| 8. Kennedy | 18. Rafael Uribe |
| 9. Fontibón | 19. Ciudad Bolívar |
| 10. Engativá | 20. Sumapaz |

**Infraestructura pública para el servicio musical performativo en Bogotá,
por localidades**

Infraestructura	Localidad	Frecuencia	Administración
Auditorios de bibliotecas distritales		Baja	Secretaría Distrital de Cultura
Infraestructura de parques distritales		Baja	
Parque Distrital Simón Bolívar	Barrios Unidos	Media	
Estadio Nemesio Camacho, El Campín	Barrios Unidos	Media	
Coliseo Cubierto El Campín	Barrios Unidos	Media	
Palacio de los Deportes	Barrios Unidos	Alta	
Planetario de Bogotá, Sala Oriol Rangel	La Candelaria	Alta	
Orquesta Filarmónica, Sala Olav Roots	Teusaquillo	Alta	
Sala Academia Luis A. Calvo	Chapinero	Alta	
Auditorio Archivo de Bogotá	La Candelaria	Baja	
Teatro al Aire Libre La Media Torta	Santa Fe	Alta	
Teatro Jorge Eliécer Gaitán	Santa Fe	Alta	
Corferias	Puente Aranda	Baja	Ministerio de Desarrollo
Sala de Conciertos Luis Ángel Arango	La Candelaria	Alta	Banco de la República
Auditorio León de Greiff	Teusaquillo	Alta	Universidad Nacional de Colombia
Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía	Chapinero	Media	Universidad Pedagógica
Sótanos de la Avenida Jiménez	La Candelaria	Media	Universidad Distrital
Teatro Cristóbal Colón	La Candelaria	Alta	Ministerio de Cultura
Auditorio Delia Zapata Olivella	La Candelaria	Alta	
Biblioteca Nacional, Auditorio Aurelio Arturo	Santa Fe	Alta	

**Infraestructura privada para el servicio musical performativo en Bogotá,
por localidades**

Infraestructura	Localidad	Frecuencia	Naturaleza
Auditorio Comfenalco	Santa Fe	Baja	Cajas de compensación
Auditorio Roberto Arias Pérez, Colsubsidio	Teusaquillo	Alta	
Auditorio Centro de Convenciones, Compensar	Barrios Unidos	Media	
Teatro Centro Cultural Cafam	Barrios Unidos	Media	
Auditorio Universidad Jorge Tadeo Lozano	Santa Fe	Alta	Universidades privadas
Auditorio Universidad Externado de Colombia	La Candelaria	Media	
Auditorium Universidad Central	Santa Fe	Baja	
Auditorio Universidad Antonio Nariño	Santa Fe	Baja	
Auditorio Universidad de los Andes	Santa Fe	Baja	
Sala Instituto Goethe	Chapinero	Baja	Institutos culturales y de lenguas
Auditorio Alianza Colombo Francesa	Santa Fe	Media	
Sala Tayrona, Centro Colombo Americano	Santa Fe	Media	
Auditorio Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia	Teusaquillo	Alta	Fundaciones
Sala Fundación Gilberto Alzate Avendaño	La Candelaria	Media	
Sala Fundación Camarín del Carmen	La Candelaria	Alta	
Fundación Teatro La Libélula Dorada	Teusaquillo	Baja	
Fundación Teatro Nacional	Chapinero	Baja	
Teatros Downtown	Santa Fe	Alta	Empresas privadas
Auditorio Skandia S.A.	Usaquén	Alta	
Auditorio Gimnasio Moderno	Chapinero	Baja	Colegios privados
Auditorio Colegio Miguel de Cervantes	Usaquén	Baja	
Iglesias católicas (programa Música en los Templos)		Alta	
Iglesias protestantes		Alta	
Bares de música en vivo		Alta	
Centros comerciales		Media	
Inmuebles familiares		Alta	
Transporte público		Alta	

