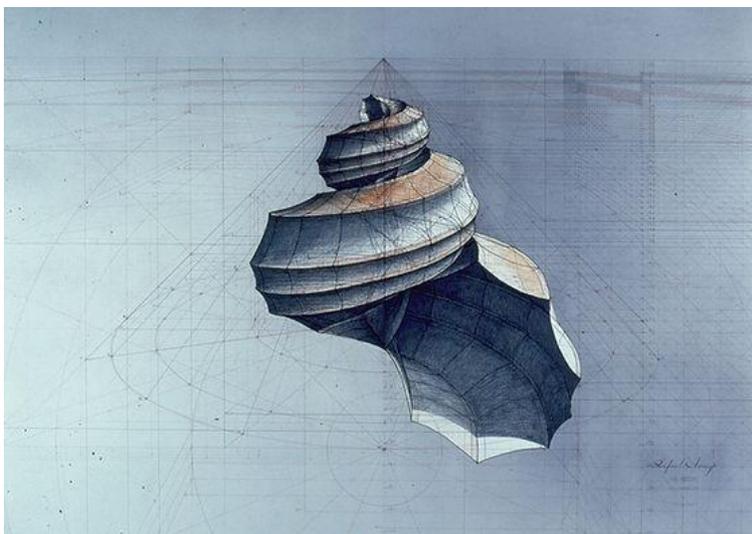


MEMORIAS FORO ACADÉMICO SONIDOS INSOSPECHADOS Reflexiones para la política pública de la música en Colombia

Abril 20 de 2023



Autor: Rafael Araujo

El Foro Académico Sonidos Insospechados surge de un grupo ciudadano de artistas, académicos, investigadores y gestores culturales interesados en aportar a la reflexión en la actual coyuntura política de discusión y aprobación del Plan Nacional de Desarrollo 2022-2023, el proyecto Sonidos para la paz y el avance del proyecto de Ley de la Música en el Congreso.

El grupo de ciudadanos y el Instituto Pensar, organizadores de este foro, agradecen muy especialmente a la Subgerencia Cultural del Banco de la República, a la Dirección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, a docentes e investigadores participantes, a las instituciones, medios de comunicación y personas que brindaron su trabajo para hacer posible la realización de este encuentro.

El propósito del foro ha sido el de propiciar una ocasión para socializar experiencias y conocimientos que contribuyan al debate sobre los caminos de fortalecimiento de la política pública para la música en Colombia focalizando en tres de sus dimensiones: la diversidad y los territorios, la educación y el derecho cultural y la sostenibilidad del ecosistema de la música y la diversidad de prácticas existentes. En la conferencia central y en los tres paneles se buscó establecer un diálogo sobre las articulaciones del ecosistema de la música en Colombia y las políticas públicas que lo afectan. El programa del Foro fue el siguiente:

Conferencia. Sonidos y escuchas emergentes. Ana María Ochoa. Ana María Arango. Ana María Romano. Carolina Santamaría.

Primer panel. Dimensiones de la diversidad musical: María José Alviar, Ana María Arango, Michael Birenbaum, Juan Sebastián Rojas. Moderador: Oscar Hernandez Salgar, Instituto Pensar.

Segundo panel. Panorama y articulaciones de la formación musical: Carolina Santamaría, Mario Fernando Egas, León David Cobo Estrada, Santiago Trujillo. Moderadora: Clarisa Ruiz

Tercer panel. Sostenibilidad del ecosistema de la música: Juliana Barrero, Sylvie Durán, Gonzalo Castellanos, Urián Sarmiento. Moderador: Juan Luis Restrepo.

Un Foro Académico porque es un espacio de reflexión, de lentitud, para no caer en afirmaciones apresuradas, estereotipadas o reduccionistas a posiciones binarias o nostálgicas. Un foro también de divulgación, de intercambios y de encuentros entre creadores, investigadores, gestores, responsables de política, ciudadanía, que abren los círculos de poder. Digamos que esto es un impulso más que se suma a un país que reverbera de sonidos. Las conclusiones integran los diferentes aportes y esta memoria del Foro se remitirá a las instancias del ejecutivo y el legislativo.

Asistimos a un momento político significativo por las determinaciones (o indeterminaciones) que inicialmente se han asumido en los proyectos del gobierno y los congresistas. Lo anterior ha provocado un revuelo de múltiples voces desde diferentes escenarios del sector musical, dadas las repercusiones culturales y sociales en un país que tiene en su musicalidad una de sus mayores riquezas.

Se trata de un incremento del presupuesto en el nivel nacional para la música, y también de la formulación de una orientación que busca delimitar la naturaleza de las prácticas musicales, sus formas de transmisión y aprendizaje y su función en la sociedad. Lo anterior ha amplificado la participación de manera positiva, pero ello nos exige abrir la escucha a silencios y sonidos inesperados, incluso insospechados, que son de gran relevancia en estos complejos procesos de construcción de la política cultural.

Esta ebullición de ideas, discursos y posiciones políticas desde diferentes lugares de enunciación tiene pocos antecedentes en el ecosistema musical colombiano, y demanda reflexiones cuidadosas que atiendan a la profundidad de los aspectos en debate. En pos de posibles convergencias que nos permitan construir políticas culturales contemporáneas comprometidas con la transición hacia modelos sociales más justos y un ecosistema musical a la altura de la riqueza biodiversa y cultural del país, pretendemos sumar con esta Jornada hipótesis, experiencias y búsquedas permanentes.

El Comité Organizador estuvo conformado por Clarisa Ruiz, docente, consultora en políticas culturales y codirectora de la Fundación Grupo Liebre Lunar. Óscar Hernández Salgar, director del Instituto Pensar. Juan Luis Restrepo, músico y gestor cultural. David Melo, consultor en políticas culturales.



De izquierda a derecha: Urián Sarmiento, David Melo, Juan Sebastián Rojas, Óscar Hernández, Ana María Arango, Santiago Trujillo, León David Cobo, Clarisa Ruiz, María José Alviar, Mario Fernando Egas, Juan Luis Restrepo.
Fotógrafo: Juan Sebastián Gómez.

CONFERENCIA
SONIDOS Y ESCUCHAS EMERGENTES
Ana María Ochoa, Ana María Arango, Ana Romano, Carolina Santamaría



Ana María Ochoa, Ana María Romano, Ana María Arango, Carolina Santamaría.
Fotógrafo: Óscar Hernández.

ANA MARÍA OCHOA - INTRODUCCIÓN

Quiero agradecer a Arturo Escobar, quien fue el invitado inicial a dar esta ponencia central, el haber sugerido mi nombre para ella, a Óscar Hernández y los organizadores por haber aceptado su sugerencia y a Violeta Solano por haberme hecho partícipe sobre lo que acontece en el Ministerio en cuestiones de música. Pido disculpas por no poder estar presente en prácticamente ninguna de las mesas hoy ya que los jueves doy clase todo el día, excepto en este horario.

En los últimos meses hemos asistido con asombro a la reducción de la visión de la política pública en música, su deslinde del resto de las artes, su conceptualización a partir de nociones de talento, teoría de la música y tipos de ensambles insospechadamente decimonónicos pero reconstituidos con la lógica de los programas televisivos de cazatalentos. Asistimos con asombro a un presidente que cita la idea de teoría de la música para sustentar el desarrollo de un tipo de sensibilidad que parece solo se desprende de dicha teoría. En el gobierno actual se ha dado una escisión entre el reconocimiento a la diversidad de género, de etnicidades, de tipos de agrupaciones sociales, de clase y de raza en el discurso político del país, y a la ausencia radical de dicho discurso en sus pronunciamientos sobre las artes. Pareciera que hay una inversión de la

teoría histórica sobre el estado expuesta, por ejemplo, en el primer capítulo de Los Medios y las Mediaciones de Jesús Martín Barbero y en tantos escritos sobre la cultura en lo popular y lo público. Se sabe que históricamente el estado ha reconocido, a su modo, la diversidad de las artes en la nación – su folklore como se decía anteriormente o su patrimonio inmaterial. Históricamente este tipo de reconocimiento ha sido un mecanismo para no incluir como sujetos políticos, con voz y voto, a los mismos practicantes de dichas artes. Hoy en día se reconoce la diversidad como ente social y político, pero no como asunto constitutivo de repensar las artes.

Esta alteración del lugar de las artes en la nación, como baluarte del estado conservador, nos recuerda también la manera como las cuestiones de género se han convertido en campo de lucha mundial del estado conservador. En este foro, por ejemplo, no aparecen como tema a ser pensado como fundamental a las políticas públicas de la música. Es por eso que, si bien agradezco el hecho de haber sido invitada a dar esta ponencia, me parece importante afirmar, desde este espacio central el saber como un saber colectivo, que no está solo en manos de expertos ni en manos de una sola persona y el saber musical de las mujeres en el país. Así que hoy comparto este escenario con tres mujeres investigadoras y artistas del país: Ana María Arango, Ana María Romano Gómez y Carolina Santamaría, reconocidas no solo por su labor docente y de gestión de redes transnacionales del saber musical sino también como investigadoras que han transformado los modos de pensar las músicas del país.

ANA MARÍA ARANGO

Quiero hablar desde mi dolor para poder sanarlo. Un dolor que surge del asombro, por haber apostado a un proyecto político que se presentó como escenario de celebración de la diversidad y como un lugar de reivindicación que zanjaría deudas del Estado con los territorios históricamente marginalizados. Sin embargo, ha surgido como gran propuesta, un proyecto de corte decimonónico, en donde acudimos a un discurso sobre la educación musical con la idea de posicionar un Estado Nación y un tipo de sujeto moderno dentro de éste. Acudimos por lo tanto a un escenario de poder, desde donde se ejercen microviolencias hacia los saberes subalternizados y donde impera una perspectiva “higienista” y masculinizante. Se atropella, desde allí, la soberanía de las expresiones sonoras en toda la diversidad de este país. Diversidad que emana de las selvas, los mares, los ríos, desiertos, planicies y montañas. Porque, aunque nos han repetido una y otra vez, que “Colombia es un platanal y que este platanal no lo cambia nadie”, sabemos que somos mucho más que un monocultivo, así los monocultivos sean promovidos desde el Estado Nación, incluso en las formas más sutiles e inmateriales.

Desde ese dolor sin embargo considero que debemos seguir insistiendo. Aunque poco caso se nos hace, y más cuando hemos expuesto de manera abierta y sincera nuestros reparos con los proyectos nacionales de banda, coro y estudiantina por ser parte un ideario de Estado Nacional que generará relaciones jerárquicas con las y los ciudadanos, sus prácticas y saberes en los territorios. En este sentido, se hace fundamental

comprender el lugar de esos saberes y la forma como se desarrollan los escenarios de investigación para su verdadero reconocimiento.

Frente a la forma en que se está construyendo la política musical, por lo tanto, es importante cuestionar nuestra responsabilidad como investigadores y, en este caso, como investigadoras. ¿Desde dónde estamos construyendo la interlocución con esas políticas? ¿Cuál es nuestra relación con nuestro campo de estudio y con las personas con quienes trabajamos para construir conocimiento? ¿Cuál es nuestra relación con esas músicas que investigamos y sus sentidos en cada lugar? ¿Desde donde las vemos? ¿Desde dónde nos vemos? ¿Cómo es nuestra relación con los territorios y el compromiso con estos? ¿Cuál es nuestra relación entre nosotras mismas? ¿Cuál es la tabla de medida desde donde nos estamos valorando? ¿Con quién sí y con quien no, y por qué? ¿Cómo estamos dialogando con el Estado, desde qué privilegios o desde qué lógicas de separación? Nos hemos formado en ambientes de exclusión en donde todo el tiempo hemos estado a prueba. En donde “la otra” y “el otro” no saben, en donde nos estábamos comparando y donde muy poco nos enseñaron a pensarnos como comunidad, como red y a colaborar unas con otras. Es tiempo de una verdadera juntanza. Una juntanza que explore nuevas lógicas y que cuestione profundamente los protocolos. Por fuera de esos espacios desde donde tradicionalmente nos han enseñado a pensarnos y a medirnos.

Es importante que la academia reconozca que no tiene el monopolio de la construcción del saber. Es decir, hay saberes no académicos e incluso, hay saberes antiacadémicos, que son imprescindibles para la construcción de los propios saberes. La academia ha tenido una relación arrogante, vertical y utilitaria con esos otros saberes que florecen y se hacen por fuera de ella. Necesitamos una política cultural que se relacione con todos los escenarios desde donde se construye el saber. Una política cultural que proteja, incluso de la misma academia, esos otros saberes no académicos, antiacadémicos y antipatriarcales.

Personalmente, hablo desde mi trabajo etnográfico desde hace 15 años en el Chocó, y el seguimiento que he hecho a la forma en que las mujeres negras e indígenas hacen de los “cuidos” –es decir desde las prácticas y saberes del cuidado infantil–, un escenario de resistencia frente a las pedagogías hegemónicas. Primero, las pedagogías católicas coloniales que buscaban domesticar cuerpos y segundo, las pedagogías del Estado Nación que buscaban el mestizaje y la emergencia de un nuevo sujeto desde el ideario de la ciencia moderna y su higienismo. Estas pedagogías (que creíamos superadas cuando desde la Constitución de 1991 se constituye un nuevo ideario de nación pluriétnico y multicultural), resulta que se hacen presentes en los discursos del presidente Gustavo Petro y el ministro encargado de Cultura Jorge Zorro. Cuando el primero señala en entrevista con la Revista Cambio que dictar la música en los colegios, “La teoría musical y la música clásica”, permite un trabajo en equipo, la abstracción mental y sensibilidad (marzo de 2023) y cuando el segundo, expone como logros del movimiento sinfónico, la posibilidad de rescatar a los niños de la pobreza de sus propios contextos (reunión con el sector musical 28 de febrero de 2023). Es decir, que sólo hay trabajo en equipo, teoría

musical y capacidad de abstracción en la música clásica y que poco o nada tienen que ofrecerle a las y los niños los contextos y sensibilidades que yo personalmente me he dedicado a investigar en un trabajo como “Velo qué Bonito” en el Pacífico colombiano.

Por eso, los feminismos y sus epistemes son fundamentales. No solamente en la reivindicación de los lugares que históricamente se les han negado a las mujeres, sino también en la reivindicación de los espacios en donde históricamente se nos ha puesto y en donde hemos construido nuestras luchas y resistencias. Celebrar los feminismos capaces de interpelar las lógicas colonialistas y el neoliberalismo, pero también los feminismos que han sido capaces de interpelar las estructuras patriarcales dentro del mismo pensamiento de izquierda y sus formas de relacionamiento será fundamental a la hora de buscar un lugar para hilar nuestros saberes.

Los feminismos bastardos latinoamericanos (María Gallardo) tienen la posibilidad de gestar otros mundos desde la ética del cuidado. Y su capacidad de comprender las relaciones entre los lenguajes artísticos nos invita a pensar la creación y los patrimonios desde escenarios vanguardistas que sean capaces de vincular los mundos del “trabajo material”, de los oficios, las nuevas tecnologías y las cosmovisiones ancestrales que siguen re-existiendo y que deben ser salvaguardados lejos de la lógica exotizante del mercado y la arrogancia académica.

Pienso en el poder de esas nuevas epistemes que nos ofrece el feminismo bastardo porque reivindica el lugar del cuerpo. Y volver al cuerpo es volver a la escucha, volver a la piel, devolver al otro nuestra mirada sincera. Volver al cuerpo es reposar un poco y construir desde las lógicas y los “tiempos otros”, tiempos más orgánicos y cuidadosos con nosotras, nosotres... Sin afán, más allá del rendimiento y la esquizofrenia que estamos presenciando en las lógicas y los modos en que actualmente el Ministerio de Cultura ha establecido su interlocución con los sectores que componen el ecosistema musical. Dar tiempo es también respetar. Y esta política pública musical debe ser con el sector y debe ser desde el reconocimiento de los procesos que ya existen –dentro o fuera de la academia– y desde la escucha real, profunda y cuidadosa.

Por todo esto, agradezco inmensamente esta invitación de Ana María Ochoa y el entrañable encuentro con mis compañeras Ana Romano y Carolina Santamaría. ¡Que la magia de este encuentro se extienda a otras mujeres para que nos reconozcamos, nos celebremos y celebremos la autenticidad y el poder de nuestras rebeldías!

ANA MARÍA ROMANO

Ante todo quiero agradecer a Ana Ochoa por armar este encuentro y propiciar un tejido de voces entre mujeres, el encuentro siempre me resulta estimulante y cuando son mujeres a las que admiro como Ana Ochoa, Ana Arango y Carolina Santamaría es muy especial porque del intercambio nacen aprendizajes y preguntas.

Hoy quiero compartir desde dos espacios que me han enseñado a abrir la escucha y a pensarme en comunidad. Hablo de las Plataformas En Tiempo Real (surgida en 2009) y Paisajistas Sonoras América Latina (surgida en 2016).

Ambas las asumimos como espacios feministas en los que nos interesa convocar a mujeres, personas trans y personas no binarias. Ambas nacieron desde el espíritu de crear en red, de ser espacios seguros y afectuosos en los que le apostamos a las relaciones horizontales, a la confianza y la transformación en colectivo, entendiendo la comunidad como un lugar que es poroso y elástico. Nos interesa romper las estructuras patriarcales que nos han construido socialmente bajo los binarismos para poder pensarnos en la diversidad, por ello nuestras acciones imaginan el sonido desde múltiples naturalezas y en amplias perspectivas. En Tiempo Real se abre a las prácticas sonoras del presente cuyas indagaciones se manifiestan en los diálogos entre género, sonido y tecnología (noise, electroacústica, live coding, experimentación, instalaciones sonoras, arte sonoro y prácticas sonoras experimentales, por mencionar algunas) mientras que Paisajistas Sonoras, como lo inferimos de su nombre, se centra en paisajes sonoros, grabaciones de campo, registros de entornos.

La premisa de las dos plataformas es que queremos ir más allá de generar eventos, queremos que sean espacios de reflexión y que las actividades surjan desde la comunidad, es decir que sean espacios en los que las mujeres, personas trans y no binarias se sientan invitadas e invitadas a proponer y a construir en el encuentro y el intercambio.

Para ello ha sido fundamental la escucha, no solo sumergiéndonos en la pluralidad de sonoridades sino también en la posibilidad de ensanchar las prácticas creativas, de abrirnos más allá de lo disciplinar, de no rivalizar entre el “saber” y el “hacer”, de no alimentar la idea de los genios (intencionalmente en masculino) y las estrellas, de no llegar como salvadores, de no alimentar la exclusión a través de ideas como la “alta cultura”, de no jerarquizar las relaciones humanas asumiendo que hay niveles de acuerdo a los roles o a las proveniencias.

¿Dónde están las mujeres, personas trans y no binarias que se interesan por el paisaje sonoro o por el trabajo sonoro con tecnologías? El pacto patriarcal les ha ocultado, silenciado, invisibilizado, porque el sistema patriarcal se construye sobre la exclusión, por eso el trabajo en red nos ha regalado la posibilidad de articular formas alternativas al insípido ejercicio del poder para llevarnos a escucharnos, conocernos y reconocernos. A través de estos casi 15 años de actividades ya no nos quedan dudas: no somos histéricas, somos brujas.

“Lo nuevo viene por necesidad histórica”, decía Jacqueline Nova a finales de la década de los 60s. Hoy 20 de abril de 2023 el Ministerio de Cultura le está proponiendo al país una idea de cultura que nos devuelve al siglo XIX apelando a ideas nacionalistas y borrando los procesos que nos han permitido reconocernos en nuestra diversidad.

Las posibilidades creativas del sonido desbordan a la música, las posibilidades musicales desbordan a las teorías decimonónicas, las posibilidades de la música y del sonido son incontenibles, las posibilidades se abren día a día.

Pensarnos desde “lo pequeño” y lo tentacular, en la ética del cuidado y el encuentro, en el trabajo comunitario, intergeneracional, haciendo con otros sin las pomposidades de proyectos “nacionales” que pretendan homogenizar, e incluso disolver lo transitado, porque nos sabemos múltiples y tenemos presente que la transformación es inherente a la vida y en ello el arte puede hacer aportes fundamentales, incluso revisar la categoría “arte”.

A manera de conclusiones:

- El trabajo colectivo no es fácil porque llevamos siglos pensándonos y construyéndonos desde las jerarquías y la individualidad, por ello es difícil pensarnos en la horizontalidad. Quienes le apostamos a los encuentros horizontales y al trabajo en red seguramente tenemos historias con momentos en los que sentimos frustración o rabia o desesperanza, sin embargo, creo que para cambiar esas estructuras de la verticalidad necesitamos darnos tiempo para probar, para explorar, para equivocarnos y, sobre todo, para sentir que otros mundos sí son posibles.

- Todos estos años de trabajo en red, apostándole a la horizontalidad, al compartir y a la construcción desde lo colectivo me mantienen la esperanza de poder romper esas lógicas patriarcales del genio, de la figura, del personaje al que tenemos que seguir.

- Para salvarnos de las desigualdades, las inequidades, los problemas ambientales, las exclusiones, etc., no necesitamos héroes, necesitamos transformarnos como sociedad y la escucha es un recurso muy potente porque nos abre a los encuentros, a los intercambios, a las conversaciones, a momentos en los que aprendemos a compartir, a imaginar, a debatir, a reconocer, a transmutar.

CAROLINA SANTAMARÍA

Quisiera comenzar agradeciendo la invitación de Ana María Ochoa para participar en esta reflexión acerca de la importancia del trabajo en red en mi propia experiencia como investigadora. Además, es un privilegio tener esta oportunidad de tejer ideas con tres mujeres que aprecio y admiro mucho. Es muy usual que la formación para la investigación musical se proponga como un ejercicio solitario, en el que hay que aprender individualmente a plantear un proyecto, a dialogar con la teoría, y finalmente, hay que arreglárselas para escribir una tesis. Aunque esa forma de operar sigue vigente como herramienta para el aprendizaje, hace unos años aprendí de Carlos Miñana que la investigación sobre pedagogía musical hace rato tiene claro que los estudiantes aprenden tanto o más del intercambio con sus pares que de las clases que imparten los maestros.

Aprender a escuchar al otro es un ejercicio fundamental en el quehacer diario de la investigación, y a lo largo de mi vida como investigadora he tenido la fortuna de compartir con colegas capaces y dispuestos a construir colectivamente. Desde hace mucho tiempo casi toda mi producción investigativa ha sido resultado de proyectos desarrollados en equipo, y la verdad es que el proceso de imaginar, plantear y desarrollar proyectos para luego construir textos, grabaciones o multimedia con otros autores es fascinante.

No es solo que por la complejidad de los fenómenos sea casi imposible analizar la realidad desde la perspectiva de un investigador solitario, o que la producción científica sea cada vez más veloz y se haga difícil seguirles el ritmo a las nuevas ideas. El argumento que quiero subrayar es que la construcción de conocimiento siempre ha sido una empresa colectiva en la historia del Homo Sapiens, una labor que se cimienta y se enriquece a través de la escucha y el diálogo. No solo eso, el ejercicio investigativo se alimenta también del conflicto, del desacuerdo, del debate y de la negociación. La noción del investigador o el creador solitario, del genio omnisciente estilo Leonardo da Vinci, que todo lo sabe y todo lo puede, no solo es un ideal renacentista que ya está trasnochado, sino también una visión tremendamente patriarcal de las formas a través de las que se construyen y reconstruyen de forma constante los saberes.

Con el propósito de ilustrar la forma en que opera una investigación musical colectiva voy a comentar brevemente un proyecto que terminamos con unos colegas el año pasado y que se titula Los diferentes porros en Colombia. Se trata de un libro y tres producciones discográficas, en el que participamos diez autores, entre quienes estábamos varios músicos y musicólogos, un coleccionista de discos de música tropical, el director de una banda pelayera, dos cantautores y un estudiante de pregrado. Con este equipo se hizo la selección, análisis y transcripción de 95 porros grabados, casi todos grabados por la industria discográfica, con el fin de establecer una tipología de los repertorios que han sido etiquetados como porros en Colombia desde la introducción de la tecnología de grabación hasta nuestros días. Después de describir el corpus de porros clásicos a fondo, se compusieron y grabaron en estudio 11 porros que conservan las características de la tipología que describimos luego de analizar los repertorios históricos. A la vez, los cantautores crearon 10 versiones nuevas de porros clásicos usando como recurso solo la voz y la guitarra, y otros miembros del equipo construyeron otras 8 versiones electroacústicas usando herramientas digitales en el estudio de grabación. Al finalizar, además de un libro de 500 páginas, resultaron 29 piezas producidas en estudio, grabadas gracias a la participación de una banda sabanera, un conjunto de gaitas, un conjunto de música parrandera paisa y una orquesta de salón parecida a la de Lucho Bermúdez. Sería imposible que todo ese cúmulo de conocimientos de la práctica musical popular, que los nuevos porros y las versiones experimentales fueran producto de un único individuo genial. Nuestro trabajo es resultado del concurso y diálogo de los saberes académicos con otros saberes que están en la calle, que se mueven comúnmente en los tablados de las fiestas populares, que habitan en los salones de baile, los ensayaderos y los estudios de grabación.

Además de aplicar el trabajo colectivo a la investigación, en el país se han dado importantes esfuerzos por aplicar la reflexión colectiva en la construcción de políticas públicas en el campo de la música. Uno de los más importantes ha sido el Plan Nacional de Música para la Convivencia, que ya tiene dos décadas de estar funcionando. Pero hay otros esfuerzos más recientes, y aquí comentaré uno en el que participé junto con otros colegas hace poco, con resultados que hasta ahora son inciertos. Hace un mes diseñamos colectivamente una propuesta para el proyecto bandera de este gobierno en el campo de la música, que se titula Sonidos para la Paz. Muy a regañadientes, y después de insistir varios meses, el Ministerio permitió que se constituyera esa mesa de trabajo, en la que participamos 7 investigadores junto con el apoyo de una funcionaria del equipo del Ministerio. Tuvimos 10 días para construir un documento base partiendo prácticamente de cero, puesto que, para nuestra sorpresa, el proyecto apenas tenía un título grandilocuente y unos cuantos documentos antecedentes, pero carecía completamente de contenido. Sabemos que después de entregar el documento que redactamos, un equipo del Ministerio tomó nuestra propuesta como base para plantear un diseño de política con el fin de garantizar los recursos incluidos en el Plan de Desarrollo, pero el ministro encargado no mostró mucho interés en escuchar los detalles de la propuesta. Después de eso, hemos tenido muy pocas noticias. De vez en cuando percibimos unas luces de esperanza que nos hacen pensar que quizás la propuesta no naufragó del todo, pero el problema es que en todas las comunicaciones con el Ministerio prima la opacidad. Nunca obtenemos respuestas claras, directas y contundentes.

Es evidente que el gobierno no ha construido una política de escucha del sector, a pesar de que en los correos y los chats que circulan entre los músicos y los gestores se habla constantemente de cosas como mesas vinculantes, reuniones y actas. La pregunta que me hago es si el equipo del Ministerio no escucha porque no ha podido crear un buen mecanismo, o sencillamente porque no ha querido hacer el esfuerzo real de dialogar. Quienes como interlocutores de la sociedad civil estamos participando activamente en las mesas de trabajo somos muy conscientes de que trabajar colectivamente no es fácil, pero también sabemos que escuchar requiere, sobre todo, de voluntad. Estamos listos para entablar el diálogo, pero es triste que, en lugar de vernos como interlocutores válidos, el Ministerio nos percibe como enemigos porque somos críticos y alzamos nuestra voz para señalar que tenemos serios reparos con lo que se está proponiendo. Estamos presentes para ser reconocidos como interlocutores y nos negamos a ser usados como simples actores de un simulacro de participación democrática ¿estará el Ministerio realmente dispuesto a escucharnos? Demandamos una pronta respuesta.

ANA MARÍA OCHOA

Durante los últimos años, como cualquier persona de nivel avanzado que trabaja en contextos educativos, he tenido que repartir mis investigaciones con mi trabajo administrativo. Mi tema central de investigación tiene que ver con la historia de la escucha en América Latina y cómo las prácticas de escucha a diversas personas han generado conceptos de teoría musical, muchos de ellos excluyentes. Por ejemplo, las lenguas y

cantares indígenas fueron históricamente considerados monótonos o con vocalizaciones no aptas para ser consideradas música. Y su posterior clasificación como patrimonio inmaterial frecuentemente ha ido en contra de la misma conceptualización de los indígenas de sus propias sonoridades. Debido a este trabajo histórico y a trabajos con diferentes comunidades, me interesé en cuestiones de la relación entre conceptos de cultura y naturaleza, más específicamente de la relación entre música, sonido y cambio climático. Este tema es necesariamente colectivo ya que tiene que ver con el gran giro que se da en la actualidad para repensar las formas como las humanidades se constituyen a partir del papel crucial de las expresiones artísticas en las transformaciones mismas de los sentidos de vida en un planeta en evidente crisis.

Uno de los proyectos de investigación en el que participo en la actualidad se da a partir un colectivo de investigación audiovisual que explora las sonoridades que constituyen el mundo Wiwa, uno de los grupos indígenas que habita la Sierra Nevada de Santa Marta. El colectivo incluye varios indígenas Wiwa, con diferentes perspectivas sobre la música y el sonido debido a diferencias de edad y género, un artista sonoro, una ingeniera de sonido, diversos profesores que trabajan en el tema audiovisual en la Universidad Javeriana, el antropólogo visual Pablo Mora y yo como antropóloga del sonido. El proyecto se llama Soberanías Audiovisuales: Escuela para hacer Escuela y tiene su hogar actual entre la Universidad Javeriana y la Universidad de Tulane y el Colectivo indígena Wiwa de producción audiovisual Bunkuaneiuman. Juntos hemos aprendido cómo es imposible documentar el mundo sonoro indígena contemporáneo y sus historias sin tener en cuenta la profunda relación constitutiva entre lo visual y lo sonoro en su concepto de lo audiovisual, y sobretodo hemos aprendido sobre una cosmología que cuestiona lo que queremos decir por medio ambiente a partir de la conceptualización de lo musical: las canciones se aprenden de los ríos, los sueños traen sonoridades claves para vivir la vida diaria, los pájaros anuncian y tienen mensajes que hay que escuchar porque si no se escuchan dichas advertencias, entonces surgen problemas. A la vez, hemos tenido talleres de enseñanza sobre la física del sonido, sobre técnicas de grabación de campo, sobre construcción de micrófonos y reparación de cables usados para la producción audiovisual. Con esos micrófonos construidos las y los integrantes indígenas del proyecto regresaron a grabar sonoridades a la Sierra Nevada, también han realizado cortos audiovisuales y juntos hemos aprendido cómo pensar un campo de sonoridades que no se puede limitar a pensar la música como un ente aislado de la naturaleza. No es posible documentar la música indígena como se documentaba en los inicios históricos de la etnomusicología: aislada de sus diversas formas expresivas, separando sonoridades de humanos y de no humanos como si no estuvieran íntimamente relacionadas, con un investigador venido de afuera a inventar un ente llamado “la música indígena”.

Tampoco hay aquí una investigadora aislada o de músicas indígenas o de la relación entre naturaleza y música. Y tampoco hay una comunidad que necesita asistencia. Lo que necesitamos es redes constitutivas de saber colectivo, saberes que vienen de diversos lugares en las cuales nos acompañemos mutuamente en la producción de conocimiento y en el aprendizaje mutuo. La queja que uno más encuentra es que las comunidades están

solas, no que no tienen saberes. Hoy en día es claro que hay diversas formas del saber musical y sonoro que toman forma a partir de intercambios diversos. Lo que las comunidades y las y los investigadores de diferente procedencia necesitamos es una transformación en las políticas de reconocimiento, producción de conocimiento y puesta en escena que se dan tanto desde las universidades como desde los entes gubernamentales; los investigadores, productores y artistas sonoros y músicos necesitan ser escuchados y acompañados para fomentar redes de trabajo desde sus formas de concebir sus proyectos musicales y no desde una predefinición de cómo incluirlos. Las políticas de cazatalentos puede que sirvan para vender la música que algunos músicos originan, pero eso no significa que están siendo incluidos en redes interactivas que tengan en cuenta sus propias necesidades y formas de ser puestos en escena y de audiovisualización. Además, es hora de entender que las músicas a veces no se pueden contener en formatos escenificables sino que su sentido es la misma vida que agencian en la relación entre escuchar y sonar, un proyecto inaplazable ante las urgencias de los efectos producidos por el cambio climático. Es hora de aprender a escuchar de nuevo la profunda interrelación entre vida y sonoridades, una relación rota por el afán instrumental de hacer que las músicas sean, ante todo, un ente productor de dineros. Es hora de afianzar unas políticas claras de escucha y acompañamiento, y no de andar a la búsqueda de talentos aislados para colocarlos en escena sin tener en cuenta las propias teorías de la música.

CONCLUSIONES

1. Un primer punto es la necesidad de fortalecer y acompañar los procesos y proyectos de investigación porque nos encontramos en un momento con nuevas realidades musicales y sonoras, diversas prácticas de educación musical y con la aterradora realidad de expresiones que están en riesgo y que deben ser priorizadas desde lógicas diferentes a los procesos de patrimonialización.
2. Relacionarnos desde diversos lugares. Tejer diversas formas, prácticas y saberes, y diálogos entre las mismas que no dependan de las relaciones históricas jerárquicas y que superen la división entre el oficio y el pensamiento/ producción del conocimiento. Cuestionar la universidad y la política pública del gobierno como único lugar desde donde se articulan y controlan los relacionamientos y la forma como hasta ahora han operado estas formas de poder.
3. Trascender los límites canónicos del campo musical: comprender los relacionamientos de las expresiones sonoras con otros lenguajes artísticos, pero también con otros campos de conocimiento, los saberes y prácticas ancestrales y con las nuevas tecnologías.
4. Decolonizar nuestra manera de comprender la iniciación musical y la educación musical en general. No existe “una teoría musical” ni formas específicas, homogéneas y universales que construyen mentes y sujetos superiores a sus contextos. Esta mirada es exactamente la misma que tenían los misioneros en la colonia y en los siglos XIX y XX. Preocupa la

estigmatización de los contextos cuando están en situación de marginalidad y sus pobladores han sido empobrecidos. Preocupa que los procesos de educación artística aparezcan como escenarios de “salvación” que reproducen la desigualdad epistémica de las niñas y niños, en lugar de ser considerados como políticas de acompañamiento y desmarginalización de los saberes y proyectos locales. La política cultural no debería ser adultocéntrica, invitamos a pensar en escenarios para escuchar a los niños y adolescentes que están en los territorios.

5. Fortalecer y diseñar políticas de escucha a diferentes tipos de sujetos participantes en las redes de conversación que se generen. La escucha no es espontánea, se tiene que diseñar como parte de las políticas de intercambio en la formación de redes.

6. Resaltar la diversidad de prácticas musicales y sonoras de la Colombia contemporánea, que incluye géneros musicales históricamente considerados tradicionales, nuevos tipos de performance, arte sonoro, tecnologías, y nuevas formas en que las comunidades dan cuenta de su saber musical. Asistimos hoy en día a diversas formas de interacción entre las artes, los oficios y las prácticas expresivas que son tanto históricas como nuevas, formas que surgen de las comunidades que cuestionan las divisiones disciplinarias de las humanidades.

7. Señalar que dicha diversidad no se sustenta, sino que, más bien se reconoce como tal en una pluriversidad con distintos tipos de actores y diversas maneras de participación. Hablamos por tanto de un acompañamiento real y no de escenarios musicales que espectacularicen e instrumentalicen los saberes mientras excluyan la agencia de las comunidades.

Perfil Ana María Ochoa. Actualmente es profesora de los Departamentos de Música, Español y Portugués y Comunicaciones de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans. Ha sido galardonado con el Premio Guggenheim, la Greenleaf Distinguished Fellowship de la Universidad de Tulane, entre otros. Su libro *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia* (Duke University, 2014) obtuvo el premio Alan Merriam en el 2015, al mejor libro de etnomusicología publicado en inglés. Dicho libro versa sobre historias de la escucha, teoría musical y voz en América Latina y el Caribe. Ha sido miembro de los consejos asesores de la Society for Cultural Anthropology y del Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. Tiene numerosas publicaciones en español e inglés. Actualmente está terminando un libro sobre sonido, arte, diversidad sonora y cambio climático que será publicado por la Editorial Mimesis en Chile.

Perfil Ana María Arango. Investigadora de ASINCH, docente del Programa de Educación Artística de la Universidad Tecnológica del Chocó “Diego Luis Córdoba” y directora de la Corporaloteca. Es antropóloga de la Universidad de los Andes, DEA en Antropología Social de la Universitat de Barcelona y magíster en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Coordinadora del proyecto La Tambora Mágica. Entre sus libros e investigaciones encontramos *Velo qué Bonito: prácticas sonoro*

corporales de la primera infancia en poblaciones afrochocoanas (2014), Sexualidad, Placer y Vida (2017), Raíces Tierra y Alas, Catiá catiadora: cantos de río y selva (2010), Cocorobé, cantos y arrullos del Pacífico colombiano de Libro al Viento, (2013) y Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California (2002). Ha realizado diferentes cortometrajes y documentales como Raíces, Tierra y Alas, Los Hijos del Okendo y Recorridos por la Memoria.

Perfil Ana María Romano. Compositora y artista sonora interdisciplinaria, centrada en los medios acústicos y electroacústicos y la participación en proyectos que involucran danza contemporánea, video danza, performance y artes en vivo. Su trabajo artístico se ha presentado en festivales y se ha publicado en soporte físico y por varios *netlabels* en Latinoamérica, Europa, Norteamérica y Asia. Profesora de la Universidad El Bosque y la Universidad de Antioquia. Es coordinadora de la Plataforma Feminista En Tiempo Real dedicada al encuentro entre sonido y tecnología con enfoque en mujeres y LGBTQ+. Nominada al Classical Next Innovation Award 2019 (Holanda) por visibilizar el trabajo de las mujeres en el ámbito de la creación sonora experimental con tecnologías a través del Festival 'En Tiempo Real'.

Perfil Carolina Santamaría. Profesora asociada del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia. Maestra en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, MA y PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh. Coordinadora hasta 2022 de Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia, actualmente lidera el grupo de investigación Músicas Regionales de la misma institución.

PRIMER PANEL
DIMENSIONES DE LA DIVERSIDAD MUSICAL
Panelistas: María José Alviar, Ana María Arango, Michael Birenbaum,
Juan Sebastián Rojas. Moderador: Oscar Hernández Salgar, Instituto Pensar



De izquierda a derecha: Óscar Hernández Salgar, Juan Sebastián Rojas, María José Alviar, Ana María Arango.
Fotógrafo: Juan Sebastián Gómez.

Los panelistas fueron invitados a discutir sobre:

- 1) Músicas, acustemologías y territorios.
- 2) La diversidad musical como diversidad epistémica.
- 3) Relaciones entre diversidad biológica y diversidad musical.

Desde la Constitución de 1991 el concepto de diversidad cultural hace parte de los discursos y las políticas públicas con las que se construye la cultura en Colombia. Es un lugar común hablar de la riqueza cultural del país de forma análoga a como se habla de la riqueza de su diversidad biológica.

Sin embargo, más que obedecer una definición cerrada, la idea de diversidad constituye un campo semántico amplio que puede abordarse desde diferentes miradas, complejizando su uso en la definición de agendas educativas, sectoriales y políticas en general.

Por una parte, el hablar de diversidad puede convocar discursos que llaman a la conservación -a veces a ultranza- de las prácticas culturales. Por otra parte, la diversidad también se esgrime como argumento para ver las diferentes culturas como un recurso para su explotación económica. Estas dos visiones, aparentemente opuestas, tienen en común la tendencia a una comprensión de la cultura que con frecuencia se reduce a las expresiones culturales, en consonancia con los desarrollos que se han hecho de la noción de diversidad cultural en instituciones como la UNESCO, la UNCTAD o el BID.

La idea orientadora de este primer panel fue entonces discutir las posibilidades de una noción de diversidad musical que se aleje de visiones dicotómicas y reduccionistas y que explore las formas en que las diferentes músicas construyen los espacios y territorios que habitamos, generan arraigos y vínculos sociales y crean nuestras formas de relacionarnos con otros seres humanos y no humanos. Desde esta perspectiva compleja de la diversidad se plantean retos enormes para la articulación entre el nivel territorial, el ecosistema musical y las políticas públicas: ¿cómo entender los territorios musicales y sus límites, pero también sus traslapes y entrecruzamientos? ¿cómo construir instrumentos de fomento que reconozcan la estrecha relación entre música, territorios e identidades sin negar sus dinámicas vivas y cambiantes? ¿Cómo entender la diversidad de prácticas musicales que a través de mediaciones tecnológicas generan formas de territorialidad no necesariamente atadas al espacio físico?

RESUMEN INTERVENCIÓN

MARÍA JOSÉ ALVIAR

Diversidad y diferencia: discusiones desde la experiencia vital de los músicos de bandas pelayeras

La diversidad se ha tomado como argumento para agendas nacionalistas y regionalistas de tendencia purificadora. Por ello la noción de territorios se piensa, no desde la diversidad, sino desde la **asimetría**. Es decir, desde la relación **centro-periferia**. El territorio se enlaza con la ruralidad y no con ciudades, se bucoliza. **Somos un país diverso, pero del centro hacia afuera**. El imaginario de diversidad suele incluir a unos otros que constituyen al mismo discurso de nación pero que no tienen la posibilidad de negociar los términos en los que se elabora este discurso.

Además, en el discurso la diferencia se desplaza de las personas hacia las músicas. Hay que volver la mirada hacia las personas en cuya experiencia vital están las marcas de la diferencia: es el caso de los músicos de las bandas pelayeras de Córdoba y Sucre y su relación con las instituciones y la política pública.

Con la Constitución de 1991 ingresan a Colombia tanto el multiculturalismo como el neoliberalismo, lo cual impactó la acción de Colcultura, primero, y luego de Mincultura. Las bandas de Córdoba se veían como una práctica muy diferente a las bandas sinfónicas con las que Colcultura había trabajado. La intervención desde el programa de bandas tuvo entonces inicialmente una intención formativa, de cualificación. Se creó un ideal de

profesionalización que pasa en parte por Colombia Creativa y luego por la creación de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad de Córdoba.

Con la creación del programa de músicas tradicionales en Mincultura las bandas pelayeras quedaron en un difícil lugar intermedio. No se veían como académicas ni como tradicionales, pero tenían que responder a las expectativas y prácticas pedagógicas de los dos ámbitos en medio de una asimetría que inferiorizaba el saber no académico.

Tomó fuerza entonces el discurso de **música=no guerra**: el aprovechamiento del tiempo libre, el rescate de niñas y niños de entornos de violencia y la restauración de tejidos sociales como argumentos para la instrumentalización de la música, lo cual redundó en la proliferación de escuelas no formales que justifican su acción desde estos supuestos. Pero desde 2010 la intervención de Mincultura empezó a disminuir y la corrupción le ha quitado peso a la institucionalidad.

Para avanzar en la descentralización es necesario conectar a través de diálogos sinceros y afectivos en los que los términos de la discusión no sean instalados desde el centro:

- La tensión no es entre deber ser y heterogeneidad, sino entre centro y periferia. Hay que avanzar hacia la **autodeterminación** en el marco de la valoración de la diferencia.
- Hay que repensar la representación de las prácticas sabiendo que el ejercicio de purificación siempre es fallido. Trabajar con músicas diversas sin contribuir a su representación taxonómica fija implica cuestionar, por ejemplo, que la repartición presupuestal se haga desde esas taxonomías.
- Es común que la diversidad se presente en clave de **calificación** como promesa falaz de desarrollo. Hay que evitar esta trampa del enfoque diferencial.
- En las periferias hay un dinamismo más propositivo, más abierto y menos purista de lo que se piensa desde el centro. Desde allí se logran diálogos que deben servir de referente, como el de la Licenciatura de la Universidad de Córdoba.

El ejercicio de reconocimiento es permanente. No se puede dar por acabado.

Perfil María José Alviar. Docente adscrita al Departamento de Artes de la Universidad de Córdoba. Doctora en Música en el área de Etnomusicología por la UNAM -México, donde se graduó con la tesis "El porro de los pelaos: sujetos anfibios en la disputa intergeneracional de las bandas pelayeras". Magíster en la misma área, y Maestra en Artes Musicales (Piano) por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

RESUMEN INTERVENCIÓN

JUAN SEBASTIÁN ROJAS

Diversidad epistémica y "La Música" en Colombia. Reflexiones sobre su rol social.

Existen diferentes definiciones de música y de la comprensión de la relación entre música y acción social. Hay *musicares* diversos y procesos que no se enfocan en la formación o

educación musical. Pero los proyectos de gran tamaño que se orientan hacia la educación como forma de acción social suelen usar un canon que reproduce paradigmas europeizantes: coros, orquestas sinfónicas, ensambles Orff o bandas sinfónicas.

El neoliberalismo conlleva una paradoja. Por un lado busca descentralizar, pero a la vez desfinancia. Promueve una exigencia de utilidad de toda acción que conduce a la **instrumentalización**. Esto está muy presente en los proyectos musicales orientados a la acción social que se suelen alinear con el canon europeo. Hay un paralelo entre el desarrollo capitalista y este tipo de intervenciones hegemónicas unilaterales que se hacen desde saberes expertos, pasando por encima de los saberes locales.

Music for Social Impact fue un proyecto realizado en Colombia, Finlandia, Reino Unido y Bélgica, basado en el trabajo de los músicos facilitadores de este tipo de iniciativas. Algunos hallazgos indican que hay un foco muy notorio en niños y jóvenes y hay una enorme concentración en la región andina y predominancia del paradigma formativo. Además, entre los proyectos musicales con orientación social hay una brecha de tamaño. Se encuentran algunos muy locales e incluso unipersonales y otros que son institucionales, de alcance nacional, como los que fomentan las músicas sinfónicas. No hay casi de tamaño mediano.

Hay tres narrativas básicas que cambian según el lugar de enunciación: 1) la práctica colectiva como eje para la transformación. 2) narrativas de horizontalidad y de diversidades, 3) distintas interpretaciones sobre el rol social de la música en el conflicto.

Entre las diferentes formas de *musicar* hay diversidad epistémica. Los proyectos grandes hacen énfasis en el **ensamble** como lugar y motor de la acción social, organizado desde una agencia externa y centralizada. En proyectos subalternos, no canónicos, de músicas urbanas o tradicionales la práctica social va mucho más allá del ensamble y está nutrida por la memoria colectiva, los saberes ancestrales y la tradición local. Si se acaba el proyecto la práctica sigue.

Hay diferencias también en los discursos de igualdad. En los proyectos grandes se entiende la inclusión a través de **variables socioeconómicas**. En los proyectos pequeños y locales, en cambio, en la noción de inclusión predomina la **pertenencia étnica** o cultural. Por eso es tan relevante un proceso como el de rehabilitación de lazos comunitarios e intergeneracionales a través de músicas locales en la comunidad víctima de Libertad, en Sucre. Las ventajas que tienen los proyectos grandes, occidentalizantes pueden no dejar ver la enorme pertinencia cultural desde lo local que tienen proyectos como este.

Como reflexión final: una visión emancipatoria de la acción social a través de la música cuestionaría todas las formas de centro y autoridad con una posición política gestionada desde la base, lo que permitiría imaginar mundos posibles más allá de las relaciones capitalistas de producción económica y simbólica. Además, el poder transformador de la

música también está en reconocer los sesgos y planear reformas conscientes y reflexivas desde la política pública que permitan reconocer múltiples posicionalidades.

Perfil Juan Sebastián Rojas. Investigador posdoctoral en el Departamento de Música de la Universidad de Los Andes. Es doctor en Etnomusicología de la Universidad de Indiana (EEUU). Sus intereses son las músicas afrocolombianas, las tensiones entre tradición y modernidad, la acción social a través de la música y las críticas poscoloniales a entornos hegemónicos de producción de conocimiento. Está terminando su libro *Drums of Libertad: Local Musics and Peacebuilding in Afro-Caribbean Colombia*. Dirige los grupos La Rueda (bullerengue y bailes cantaos) y Chirimía Balsámica (chirimía chocona).

RESUMEN INTERVENCIÓN

ANA MARÍA ARANGO

“Los cuidados”: paisajes sonoros, prácticas corporales y resistencias en la diversidad.

Al entregar el Informe de la CEV, el Padre De Roux decía que hay cuatro lógicas que explican la forma en que ha acontecido el conflicto: el racismo estructural, el patriarcado, el antropocentrismo y el **adultocentrismo**. Es importante pensar las políticas públicas alrededor de la educación musical cuestionando las lógicas adultocéntricas. En cultura había un trabajo adelantado sobre el **cuerpo sonoro** como política para bebés, niñas y niños que se está pasando por alto y se ha invisibilizado.

Por otro lado, la investigación lleva necesariamente a no hablar solo de música. El cuerpo y la experiencia del mundo son multimodales.

En la educación siempre se construye un canon corporal. Los “cuidos”, en las poblaciones afrochocoanas, por ejemplo, son repertorios de cuidado que involucran un moldeamiento del cuerpo y un moldeamiento de los valores éticos para su participación en la sociedad. Se busca hacer los cuerpos más resistentes y protegerlos espiritualmente. En el Chocó se prioriza el valor del endurecimiento: hablar duro, bailar y tener cuerpos resistentes. Desde el proyecto colonial, en cambio, hay un canon corporal que se basa en la satanización y animalización de cuerpos que se pueden esclavizar. Y en el siglo XIX surge otro canon corporal ligado a medidas de higiene en concordancia con el ideal del sujeto burgués.

En las misiones y los discursos de educación musical en el Chocó se puede ver una tensión entre canon y resistencia. El Padre Isaac Rodríguez prohibía tocar música del demonio (música popular) a estudiantes como Jairo Varela, Alexis Lozano o Leonidas Valencia que posteriormente fueron destacados músicos populares. Pero todavía las prácticas se enfrentan tanto al canon corporal colonial como al del sujeto burgués decimonónico.

Se han documentado un conjunto de resistencias de mujeres frente a esos dos cánones. Pasan por medicina tradicional, formas de moldeamiento, partería y saberes sanadores. Otros espacios de resistencia son las cuadrillas de niños que hacen música en la calle, con objetos cotidianos, sin instrumentos, sin participación de adultos.

Como reflexión final: el problema en ciudades como Quibdó no ha sido la falta de desarrollo, sino el desarrollo que se vende a través de una ideología de la **carencia**. Nos estamos relacionando con la diversidad desde una ontología de la carencia. Las comunidades en cambio, son capaces de verse desde una ontología de la **compleción**.

Perfil Ana María Arango. Investigadora de ASINCH, docente del Programa de Educación Artística de la Universidad Tecnológica del Chocó “Diego Luis Córdoba” y directora de la Corporaloteca. Es antropóloga de la Universidad de los Andes, DEA en Antropología Social de la Universitat de Barcelona y magíster en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Coordinadora del proyecto La Tambora Mágica. Entre sus libros e investigaciones encontramos Velo qué Bonito: prácticas sonoro corporales de la primera infancia en poblaciones afrochocoanas (2014), Sexualidad, Placer y Vida (2017), Raíces Tierra y Alas, Catiá catiadora: cantos de río y selva (2010), Cocorobé, cantos y arrullos del Pacífico colombiano de Libro al Viento, (2013) y Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California (2002). Ha realizado diferentes cortometrajes y documentales como Raíces, Tierra y Alas, Los Hijos del Okendo y Recorridos por la Memoria.

RESUMEN INTERVENCIÓN

MICHAEL BIRENBAUM QUINTERO

Una política cultural de la diversidad no se puede imaginar solamente como irradiando desde las comunidades hacia afuera, para que una ciudadanía general aprecie la multiculturalidad. Esto es importante, pero también hay una diversidad **hacia adentro** que se vive en las mismas comunidades y que nutre la diferencia, los valores, las formas de relacionarse con el territorio y con los demás. Hay centenares de grupos de música y danza en el Pacífico sur en los que se fomenta la diversidad hacia adentro. Esto se ve desde los grupos de Teófilo Potes en 1962, en los 80 y 90 en Tumaco en la era del Tumacazo y los inicios del movimiento social afrocolombiano y se ve también en la actualidad.

En las reuniones de la comisión especial para la redacción de la Ley 70 en 1992 se negaba que pudiera haber una diferencia cultural distinta a la indígena. Lo afro no se leía desde la diferencia sino desde el racismo. Llevaron entonces alabaos, décimas, hablaron en lenguas para mostrar su identidad cultural. Este tipo de muestras culturales han sido importantes para la visibilización del otro. Pero las comunidades critican la lógica de espectáculo, folclorizante y temporal de algunas de estas muestras. En el Festival Petronio Álvarez, por ejemplo, se exalta lo negro solo durante los días del Festival. Esto muestra que una política centrada en la diversidad “hacia afuera” es incompleta.

En la casa cultural El Chontaduro, en Cali, se hace música y teatro con mujeres y migrantes del Pacífico de diferentes edades. En Cali las mujeres están muy abajo jerárquicamente, al contrario de lo que pasa en el Pacífico, en donde a pesar de existir ciertas dinámicas patriarcales, hay un matriarcado. Esas formas de organización familiar matriarcales no

pueden subsistir en un sitio como Cali. Por eso el papel de la mujer afro en Cali es muy complejo. En espacios como el de esta casa cultural las mujeres recuperan ese papel de protagonismo social, recuperan saberes ancestrales con hierbas, etc.

Hugo Montenegro Manyoma, que tiene un grupo en Buenaventura, dice que a través de la danza les enseñan valores a los jóvenes. Aprenden a respetar a las parejas, a estar atentos, a trabajar duro para alcanzar una meta. Los llevan a conocer el entorno natural y lo que significa para el hombre del Pacífico. La cuestión de los valores es fundamental como parte de la misión de los grupos, pero no se trata de una subordinación de la música y la danza a una pedagogía explícita. Lo importante de la música es que los valores están incorporados en su misma lógica formal. Así es como, por ejemplo, las mujeres recuperan en la práctica misma su protagonismo y autoridad. Otro valor es el de la escucha: el formato de marimba tiene una estructura de pares de instrumentos que exige la escucha y la interacción con el otro. Dentro de la música hay una pedagogía que va más allá de lo musical y tiene que ver con el papel del individuo en la sociedad, con la relación ética con los demás, con aprender a apoyar, pero también expresarse y tener algo que decir.

Dentro de la música también se fortalece la relación con el territorio. El 60% de la gente con derechos a los territorios colectivos no vive allí, sino por fuera, sea por desplazamiento forzado u otras causas. Por eso es importante ver cómo se recrean las territorialidades en otros espacios. Inclusive dentro de los territorios de las zonas rurales, las presiones del conflicto hacen necesario estar renovando constantemente la relación con el territorio. Esto es parte explícita del trabajo de los grupos culturales. El ejercicio del ser en la comunidad es el que activa el territorio como un territorio étnico, así como el territorio se define como el espacio del ejercicio del ser (étnico).

No podemos suponer que la diferencia cultural simplemente sigue. Hay que fortalecer este tipo de procesos. Pero no se trata de una preservación de modelos antiguos. Hay ejemplos como el bullenrap, o el encuentro del currulao con el twist, o con la salsa choque. La reconciliación entre culturas masificadas y locales no pone en desventaja a las comunidades. Por el contrario, algunas expresiones masivas pertenecen también a estas comunidades desde la negritud compartida.

La diversidad no se puede limitar a una función de apreciación del otro, agenciada desde el centro. Es importante también la diversidad hacia adentro, es decir, la diversidad como un deliberado proyecto que las comunidades lideran dentro de sí mismas para sus necesidades sociales, éticas, espirituales e identitarias. Un gobierno de cambio debe posibilitar la diferencia que produce la diversidad y fortalecer el ejercicio de la diversidad hacia adentro.

Perfil Michael Birenbaum. Michael Birenbaum Quintero es Profesor Titular y director del Departamento de Musicología y Etnomusicología de la Universidad de Boston. Investiga temas de política, circulación, ritual, tecnología y violencia en relación con músicas afrolatinoamericanas, con investigaciones en Colombia, Estados Unidos, Cuba y Nigeria. Su

libro *Rites, Rights, and Rhythms* trata sobre la música del Pacífico colombiano. Trabaja con músicos, comunidades, activistas y entes de políticas culturales.

CONCLUSIONES PRIMER PANEL

DIMENSIONES DE LA DIVERSIDAD MUSICAL

Elaboradas por Óscar Hernández Salgar

La diversidad musical puede ser entendida de muchas maneras. Una de las que está más instalada en el sentido común es la de la división entre centro y periferia, que lleva a pensar la diversidad en clave de asimetría. En este esquema, el centro irradia un deber ser que, se supone, debe llegar a cubrir la distancia de la diferencia cultural. En respuesta, a las expresiones diversas se les adjudica la función de enriquecer la visión del centro. A esto se refiere María José Alviar cuando dice que “somos un país diverso, pero del centro hacia afuera”.

Esta visión de la diversidad justifica intervenciones basadas en un criterio de utilidad que instrumentaliza las prácticas musicales para diferentes fines: desde el aprestamiento para el desempeño laboral hasta la construcción de paz y convivencia, un fin que se ha naturalizado desde paradigmas que equiparan la música con la no-guerra. Esta instrumentalización se ordena desde unos saberes expertos que se pretenden neutros políticamente y superiores epistemológicamente.

Un ejemplo de las intervenciones que se han hecho desde el centro son los cánones corporales que a través de la educación y la religión transmiten un ideal que moldea los cuerpos de acuerdo con una jerarquía racial colonial y en busca de los comportamientos moderados del sujeto burgués. Otro ejemplo similar está en la intención de “cualificar” a aquellos que se perciben como diferentes, como lo quiso hacer inicialmente el Programa de Bandas con los músicos de las bandas pelayeras de Córdoba. En el mismo sentido suelen ir los grandes proyectos de acción social por la música que se centran en la práctica de ensambles desde unas estéticas europeizantes. En este tipo de intervenciones la diversidad aparece como lo que Michael Birenbaum denomina una “diversidad hacia afuera”, es decir como un conjunto de muestras culturales que se ponen en escena para que una ciudadanía general, abstracta, aprenda a valorar la multiculturalidad.

La forma en que operan estas intervenciones desde el centro hacia la periferia sintoniza la política cultural con una noción de desarrollo que está basada en lo que Ana Arango llama una “ontología de la carencia”, desde la cual se representa de forma unívoca a las prácticas musicales periféricas como incompletas, y por lo tanto, como susceptibles de ser mejoradas, de la misma forma en que se entiende la vulnerabilidad socioeconómica como una falla que el Estado debe corregir.

Pero existen otras formas de entender la diversidad que se ponen en juego desde diferentes comunidades y que no se basan en el esquema centro-periferia. A estas

correspondería una “diversidad hacia adentro”, en palabras de Birenbaum o una “ontología de la compleción” en palabras de Arango.

El caso de las bandas pelayeras y la creación de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad de Córdoba, muestra que es posible construir una autodeterminación que se escape al vaivén entre un deber ser y una realidad “imperfecta” y que ejerza resistencias desde un dinamismo que llega a ser más abierto y propositivo de lo que imaginan los responsables de la política.

En esta lógica se mueven también los proyectos locales pequeños de acción social por la música, en los cuales, más allá de que haya o no un ensamble financiado y gestionado desde afuera, la práctica existe porque está imbricada en una dinámica social viva y es nutrida por la memoria colectiva, los saberes ancestrales y la tradición local. Este tipo de arraigo de las prácticas explica por qué para estas comunidades la inclusión estriba más en la pertenencia étnica que en aspectos socioeconómicos.

Otro ejemplo son los “cuidos” del Chocó, un repertorio de cuidados que desafían los cánones corporales coloniales o decimonónicos y proponen otras formas de moldear el cuerpo: para el endurecimiento, para el baile, para la resistencia. En este registro se encuentran también las cuadrillas de niños que hacen música por la calle con lo que tienen a la mano, sin intervención de adultos.

Ver la diversidad como algo que nutre la diferencia al interior de las comunidades y no como una muestra cultural orientada hacia afuera, permite entender también que las resistencias están muchas veces incorporadas en las prácticas mismas y en sus lógicas. Un ejemplo de ello es la forma en que las mujeres del Pacífico, a través de la música, recuperan la autoridad y el protagonismo que les ha quitado el hecho de vivir en una ciudad con dinámicas patriarcales, como Cali. Este giro hace parte de un ejercicio constante de creación de territorialidades, entendiendo, como dice Birenbaum, que el ejercicio del ser en la comunidad es lo que activa el territorio como un territorio étnico.

Entender la diversidad hacia adentro, desde una ontología de la compleción, como algo enraizado en la memoria colectiva y que puede conducir a procesos de autodeterminación, implica diferentes retos para la política pública en música. Pero el primero y más importante es el de **ESCUCHAR**. Esa escucha debe cumplir con una serie de condiciones.

En primer lugar debe ser una escucha detallada, pausada y profunda. Esto implica que se deben recuperar procesos y capacidades para la investigación musical que se han desatendido, al tiempo que hay que facilitar la investigación que hacen las mismas comunidades sobre sus prácticas a través de infraestructura y recursos. En segundo lugar, debe tratarse de una escucha permanente. Para ello se necesitan dispositivos que hagan de la escucha una parte central, no solo de la planeación, sino también de la implementación de planes y programas en el marco de la política cultural. En tercer lugar,

debe ser una escucha multidireccional, hacia adentro y hacia afuera. No debe ser solamente el Estado quien escucha, ni deben ser solamente las comunidades quienes son escuchadas. Para ello es necesario que se propicie la articulación de redes que vinculen al Estado, las comunidades y la academia. Por otro lado, debe tratarse de una escucha multimodal, que atienda no solo a los discursos sino también a los cuerpos, a las prácticas, a sus relaciones sociales y al territorio que las nutre. Por último, una política de escucha necesita de acciones y líneas concretas: no se da “naturalmente” y requiere de recursos e infraestructura.

Perfil Oscar Hernández Salgar. Maestro en música con énfasis en administración cultural, Magíster en Estudios Culturales y Doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Fue Coordinador del Programa Infantil y Juvenil de Artes y Director del Departamento de Música en la misma institución. Ha publicado varios libros, artículos y capítulos de libros sobre temas como música y poder, poscolonialidad musical y significación musical. Es miembro de varias asociaciones nacionales e internacionales de investigación musical. En 2014 obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas por su libro “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas colombianas 1930 - 1960” y su campo de investigación actual gira sobre el papel político de las emociones musicales. Actualmente dirige el Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.

SEGUNDO PANEL
PANORAMA Y ARTICULACIONES DE LA FORMACIÓN MUSICAL
Panelistas. Carolina Santamaría, León David Cobo Estrada,
Mario Fernando Egas, Santiago Trujillo. Moderadora: Clarisa Ruiz.



De izquierda a derecha: Clarisa Ruiz, Mario Fernando Egas, León David Cobo, Santiago Trujillo.
Fotógrafo: Juan Sebastián Gómez.

Los panelistas fueron invitados a discutir sobre:

- 1) Características de la educación musical formal, no formal e informal (social), desde la primera infancia hasta la educación superior.
- 2) La diversidad de repertorios, formatos y modelos pedagógicos.
- 3) Las articulaciones entre diferentes escenarios de formación, y entre la educación musical y el ecosistema musical más amplio.

Este segundo panel recoge el enfoque territorial y suma el enfoque de derechos que se concreta en la práctica, disfrute y conocimiento de la música por toda persona y comunidad. La labor de la educación musical, en todas sus modalidades y niveles, desde la primera infancia y a lo largo de la vida, responde al sonido como cualidad vital, a los derechos culturales y a los derechos de la infancia. Educación que es fundamento de la democracia cultural, de la creación y de la participación en la toma de decisiones de política.

Si la educación y la cultura son el eje de la transformación social, es preciso aceptar que se requiere una transformación de la educación, educación que no pretenda irrumpir en las dinámicas culturales para "mejorarlas" o adecuarlas a una razón prescriptiva, sino que parta y se nutra de ellas, reconociendo la multiplicidad de diferencias que caracterizan las formas en que habitamos y somos habitados por los territorios sonoros, por las acustemologías. En este sentido, la inclusión del arte y la cultura en los currículos escolares, no es un objetivo instrumental, no provoca una causa - efecto predecible, no es una nueva jerarquía, es más bien la promoción del pensamiento sensible que se reconoce en la integralidad del ser, en su experiencia corporal, próxima, cotidiana, ambiental, territorial.

RESUMEN INTERVENCIÓN

MARIO FERNANDO EGAS

Musicalidad de lo diverso: génesis de una pedagogía musical abierta.

El Maestro Fernando Egas Villota plantea la necesidad situarnos en procura de una pedagogía musical abierta y una educación expresiva que abrace lo diverso como un tejido de musicalidades. Para ello se requiere superar una educación musical como acción disciplinar instrumentalizada, neoconductista, que minimiza su potencial liberador como fuerza instituyente de otredades tanto en lo individual como en las esferas institucionales y sociales.

La música es una expresión vital construida de manera colectiva, experiencia total de la profundidad humana constituida por individualidades que interactuando despliegan la diversidad. La valoración de la gran diversidad de músicas de nuestro país no corresponde solamente a su condición de expresión cultural y de desarrollo social, si no a los trayectos pedagógicos abiertos provenientes de diálogos, aperturas didácticas y metodológicas que van al encuentro de un amplio panorama de experiencias educativas. Egas cita a Violeta Hemsy "abierto es sinónimo de creativo, libre, experimental, como contrapuesto a fijo, cerrado, controlado, técnico, burocrático, pseudo-científico". Valoramos el universo sonoro como fundamento de la vida y potencia original que alimenta las sensibilidades, la memoria y el devenir, antes que cualquier tipo de gesto de racionalidad.

Los intentos de traslación de modelos a través de grandes planes ven sus ambiciones omnipresentes transformarse en técnicas, repertorios, círculos de interacción social de las músicas muy propios de las características culturales contextuales. Es esta una musicalidad cuya dinámica vital es incontenible y su génesis atiende a las emocionalidades de los territorios y no a modelos externos bien intencionados. Podríamos intentar, entonces, proyectos educativos emergentes desde las expresiones localizadas.

El maestro Egas afirma entonces la importancia del principio de la acción pedagógica como urdimbre de sentido crítico. Sentido entendido como un manojo posible de vectores para establecer trayectos. Por todo lo anterior, Egas afirma que una política pública

transformadora, sensible y abierta, política que él reconoce, social, sobre la música, debe apuntalar su devenir en el reconocimiento de la diversidad y ser pertinente a la sensibilidad que reclaman los nuevos tiempos.

Retenemos también que Egas subraya en su intervención el reconocimiento que debe hacerse al maestro de música en el proceso musical creador y critica el modelo de artes integradas de las políticas de educación y cultura. El maestro provoca aventuras y aperturas hacia universos sonoros que no declaran una devoción a un modelo único y excluyente, y recuerda que el país cuenta con al menos 17 programas de licenciatura en música.

Perfil Mario Fernando Egas. Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, Especialista en Educación Musical del INTEM de la OEA, Especialista en Docencia Universitaria- Universidad de Nariño, Magister en Etnoliteratura- Universidad de Nariño y Doctor en Ciencias de la Educación RUDECOLOMBIA. Es Miembro de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular IASPM, Presidente de Fladem Colombia. Profesor de tiempo completo del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Profesor de la Maestría en Música de la Universidad del Valle. Profesor de la Maestría en Pedagogía Social de la Universidad de Nariño.

RESUMEN INTERVENCIÓN

LEÓN DAVID COBO

La escucha como salvaguarda de la diversidad cultural

A través de más de una década de trabajar en la exploración y escucha de las expresiones sonoras y musicales de 21 pueblos indígenas en Colombia, plasmadas en la Audioteca “De Agua, Viento y Verdor” para la vivificación de las lenguas nativas desde la primera infancia, de la Comisión Intersectorial de Primera Infancia Estrategia Nacional De Cero a Siempre, el maestro Cobo afirma su comprensión del rol de las políticas culturales y artísticas como oportunidad histórica para generar conocimiento, escuchar, registrar, interlocutar, participar, archivar y crear memoria de la mano de las comunidades. Con ello esta generación y las venideras pueden ejercer el derecho de conocer sus propias y originarias identidades, sentir, vivir e interpretar ese patrimonio en su formación musical.

Y el maestro Cobo detalla otros programas como antecedentes relevantes, donde la infancia tuvo un lugar y un rol especial como sujeto de derechos particular que debe ser convocado a una participación efectiva sobre los espacios y condiciones que se requieren para su desarrollo con enfoque de diversidad e infancia. La Dirección de Infancia y Juventud y su Centro interactuante para las artes (C.I.P.A) del Ministerio de Cultura, fue un laboratorio de experimentación/creación artística donde formadores y formadoras musicales de todo el país, niños y niñas, participaban desde lo local en la construcción de metodologías propias.

La abuela María Mujica, una saga conocedora de cantos ancestrales cantaba con el pensamiento cuando la palabra y el canto se materializaban en la tierra a través de la vibración de su instrumento y este canto/pensamiento/intención se transmite al cielo en forma de pagamento; su cultura, su ser, su historia y su patrimonio se hacen realidad y generan una funcionalidad y salvaguarda de esa manera de ser en este mundo, narra el maestro Cobo. Tal experiencia le permitió comprender el lugar de la escucha como eje de diversidad, la escucha como forma de arte, dónde la música y el sonido se transforman en pensamiento e intención que se propaga en el espacio acústico.

La unidimensionalidad del ser humano sería el anuncio del fin de la propia existencia, y en este sentido la diversidad cultural y artística es la materialización de las oportunidades de ser en libertad, de expresar, crear y transformar las múltiples realidades. Existen, entonces, otras formas de cantar, incluso sin usar la voz, incluso sin escuchar el propio canto. Es tan profundo el concepto de escucha, que sólo en el momento en que la comprensión proviene del corazón, es posible describir los significativos momentos en que nuestros sonidos y músicas en Colombia, nos plantean como sociedad el conocimiento necesario para salvaguardar la existencia, la existencia en este territorio, en este tiempo y en la riqueza de su diversidad cultural y lingüística.

Una visión integral de la formación y las prácticas musicales implica una especialización en los niños, las niñas y adolescentes, un énfasis en el territorio, en lo local, en la interlocución con lo global, en la sustentabilidad ambiental y en la sostenibilidad financiera de las líneas de política, de la equidad y la justicia social para garantizar un acceso igualitario a toda la oferta institucional, pero también en la salvaguarda de la riqueza cultural étnica y social

He tenido que transformarme y cambiar de piel en muchos sentidos, pienso en toda la riqueza musical de los pueblos indígenas, todo el aporte propio de las lenguas nativas y las expresiones y prácticas artísticas que marcan cada territorio y cuestiono la falta de justicia que hay en la imposibilidad de muchos de acceder, conocer, comprender, vivir esas diversas maneras de existir en el mundo, enfatiza el maestro Cobo.

Finalmente, las políticas culturales entendidas en el marco de la economía de mercado impactan negativamente las construcciones simbólicas de las poblaciones originarias ligadas de forma sistémica a sus hábitats ancestrales; al expulsar de sus territorios el jaguar y la anaconda, arrasar montes y bosques, se están marchando con ellos las cosmovisiones de los pueblos que los habitan y, de hecho, también las memorias de los tiempos y las maneras de construir las narrativas esenciales del ser.

Perfil León Felipe Cobo. Maestro en música de la Universidad Javeriana de Bogotá (1997), Máster en Sonología de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (diseño de sistemas sonoros interactivos), en asocio con la Escuela Superior De Música de Cataluña (producción musical), ESMUC (2012) y Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona (2014). Compositor, productor y artista sonoro. Investigador y presentador de

“Expedición sonora” de Señal Colombia, un recorrido por las músicas tradicionales dedicado a niños y niñas. Coordinó el área de música y el laboratorio de sonido experimental, del Centro Interactuante para las Artes (C.I.P.A). Fundó Loop-Taller, Laboratorio de Escucha y Creación Sonora que desarrolla proyectos trabajados desde los lenguajes de expresión artística con diversas entidades del país.

RESUMEN INTERVENCIÓN

SANTIAGO TRUJILLO

Formación artística en el Distrito Capital, experiencias y aprendizajes

El maestro Trujillo llama la atención sobre la importancia de expandir el horizonte y apela a trabajar sobre la formación artística de manera integral, recordando las relaciones entre la música, la danza, lo literario, las artes audiovisuales. Separar estos lenguajes sensibles, es desconocer su dimensión integral en nuestros cuerpos y sistemas simbólicos. Es, entonces, desde la experiencia de la estrategia de integrar al currículo escolar la dimensión sensible a través de las artes y el deporte en la Alcaldía de Bogotá que él hace el recuento de los aprendizajes y retos de una política que integra cultura y educación.

Los supuestos filosóficos que sustentan esa apuesta entendían la formación artística como una estrategia para ejercicio pleno de las libertades creativas de los niños, niñas y jóvenes en entornos escolares y barriales. Formación sensible para el desarrollo de seres sensibles. Las artes como expresión, lenguaje, sueño colectivo, espacio de encuentro creativo e interactivo.

Esta es también una oportunidad para el mejoramiento de las condiciones laborales de los artistas y su respectiva empleabilidad, para la creación de públicos y ciudadanías culturales deliberativas y propositivas, para la inclusión de los lenguajes diversos de las artes sin privilegiar, ni jerarquizar unas expresiones sobre otras. Apostar por una ciudad (territorio) educadora, incorporando al proceso educativo diversos agentes, una escuela más allá de los muros del colegio y una sociedad volcada a la educación de sus niños y niñas en el colegio. La experiencia artística como camino a la felicidad y la convivencia (hoy algunos lo llamamos vivir sabroso) de ir más allá de la búsqueda competitiva de la perfectibilidad humana. La voz, las opiniones, los intereses y talentos diversos de los niños, niñas y jóvenes deben ser tenidos en cuenta, en proceso horizontales y participativos. No es el estado el que les dice o indica cuales son los talentos que deben y pueden desarrollar. Bogotá manejó la diversidad intereses a través del desarrollo de los Centros de Interés.

Así, el maestro pasa a señalar entre los retos del proceso actual relativos a la pedagogía, la pertinencia de Identificar, más allá de profesores cualificados, los agentes educadores y formadores en proximidad, reconociendo los procesos de base y a las organizaciones culturales como formuladores, ejecutores y evaluadores de la política. Esto es la valoración de capacidades instaladas. Esto conlleva también a incluir de manera prioritaria las expresiones propias del territorio, las culturas populares y los saberes ancestrales, no solo las artes canónicas europeas. Músicas populares y músicas sinfónicas en “igualdad

epistemológica” con otras músicas y otras áreas artísticas. Para el maestro Trujillo es necesario pensar en diseñar una metodología innovadora general que sea funcional a propósitos formativos comunes y que además permita ser flexible y adaptarse a las particularidades del territorio. Debe haber fases en el proceso formativo que se articulen a procesos vocacionales en la media al sector profesional. Así en el sistema se hace detección temprana de talentos que puedan tener un tratamiento particular vinculado a servicios de formación especiales en alianza con centros académicos, organizaciones culturales y universidades.

Otro grupo de retos se refiere a la articulación de propósitos, miradas, metas e indicadores entre el sector cultura y el sector educación. La vivencia y ejecución cotidiana de un proyecto de formación en entornos escolares depende de que se establezcan claramente funciones, colaboraciones y límites en estas relaciones del sector educación y el de cultura. Sería recomendable no tercerizar la ejecución pues implica altos costos de intermediación y baja los salarios a los profesores, en cambio generar una estructura funcional independiente, habiendo revisado rol de Asociación Nacional sinfónica, Batuta, Cocrea en función de este propósito nacional. Es necesario articular a los entes territoriales con planes conjuntos que garanticen vigencias futuras para evitar que el programa sufra por la anualidad presupuestal y los procesos sean continuos. Finalmente se recomienda darle alcance de ley de la República para que el proceso continúe una vez no esté Petro en el Gobierno.

Perfil Santiago Trujillo. Director del programa de Cine y Televisión y de la maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Gestor cultural, músico y realizador audiovisual. Comunicador social y magíster en Estudios Latinoamericanos. Participó en la creación y dirigió por cinco años el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá IDARTES. Fue subdirector de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, asesor del IDR, violinista de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Se dedica a la consultoría cultural y social.

RESUMEN INTERVENCIÓN CAROLINA SANTAMARÍA

La maestra Santamaria comienza por admitir que su experiencia en tratar de actualizar la lógica de enseñanza-aprendizaje, que parece estar lastrada por unos modelos con siglos de tradición de la música en el nivel de pregrado, ha sido frustrante. Por lo tanto, su experiencia en los últimos 10 años se desarrolla en el marco de la formación posgradual en el campo de la música, centrada en el interés de ampliar las opciones de formación y mejorar las capacidades para la investigación en el campo,

Desde esta experiencia se hicieron grandes esfuerzos por flexibilizar asuntos centrales de la formación, empezando con la inclusión de nuevos repertorios, teniendo como foco principal la diversificación de los perfiles profesionales, el desarrollo de un currículo en el que los y las aspirantes con perfiles creativos (composición, dirección, interpretación)

deben llegar con una idea o una pregunta que les permita explorar repertorios, técnicas, formas de interpretación, estilos, etc., que les lleve a definir un perfil artístico propio. Esto ha permitido acoger, por ejemplo, instrumentistas no sinfónicos (cuerdas andinas, quena) o intérpretes-compositores, perfiles que por lo general no caben dentro de los modelos clásicos de formación de conservatorio.

Sin embargo, aparecen síntomas preocupantes de que algo no anda del todo bien y la maestra Santamaria expone dos ejemplos. El primero tiene que ver con el proceso de admisión al programa de maestría de la UdeA, y el segundo con el mercado laboral de los egresados de este y otros programas de música del mismo nivel. En el primero, se narra cómo una estudiante graduada de pregrado se sorprende y no puede responder a la pregunta “piensa cómo te proyectas como artista dentro de 4 o 5 años”. En el segundo ejemplo, durante la renovación del Registro Calificado del programa, el Ministerio de Educación pidió revisar las estadísticas de egresados de maestrías en el campo de la música y cruzar la información con los registros de seguridad social. de egresados: de 441 egresados, la mitad no cotizan a seguridad social, bien sea porque no están desempleados o porque trabajan en la informalidad.

En las 4 cohortes del programa de postgrado los estudiantes de instrumentos sinfónicos son pocos: dos violinistas, un flautista (que en realidad viene del jazz) y dos saxos (que no son propiamente instrumentos de la orquesta). Esto resulta llamativo si se piensa que, desde hace más de 10 años, la Red de Escuelas de Música de Medellín ha surtido buena parte de los estudiantes que llegan a los ocho programas de formación universitaria en música en la ciudad y el énfasis de la Red ha estado precisamente en los instrumentos de la orquesta sinfónica. Entonces, ¿por qué los chicos de la Red no llegan a la maestría?

Tal vez una maestría en “Músicas de América Latina y el Caribe” no parece encajar dentro de sus perspectivas estéticas y laborales, aunque el Departamento de Música, operador de la Red, viene trabajando cada vez más fuertemente en ampliar las perspectivas de la formación musical más allá de los moldes estandarizados del conservatorio y la orquesta sinfónica. No obstante, el peso simbólico de la tradición centroeuropea todavía nos agobia a todos.

Por otro lado, las estadísticas de informalidad laboral de los egresados son devastadoras. Los músicos que estamos graduando no tienen las herramientas necesarias para el siglo XXI, porque seguimos amarrados a un estándar del siglo XIX. Estamos atrapados en un modelo que alimenta el virtuosismo, la noción de talento y la estandarización de roles en un marco predominantemente análogo donde nos centramos en cuerdas y columnas de aire vibrando dentro de tubos, mientras que al mismo tiempo vivimos nuestras vidas cotidianas en un mundo digital donde ya los artistas componen con samplers y gestionan sus carreras a través de YouTube e Instagram. Honestamente, es un escenario esquizofrénico.

Estos ejemplos no hacen sino corroborar muchas de las observaciones realizadas por Geoffrey Baker en su fabuloso estudio de sobre la Red de Escuelas de Medellín. La Red es un buen modelo de una intervención de política pública en música, y posee muchas virtudes que la hacen la envidia de muchas ciudades, no solo en Colombia sino en otras partes del mundo. Pero la forma en que fue estructurada originalmente la Red también nos ha creado unos problemas muy difíciles de resolver. Esta experiencia nos debería poner en guardia; el diseño de la política pública debe alejarse del sentido común y de las ideas románticas acerca del poder de la música, y en vez de eso debe construirse concienzudamente desde la crítica y la investigación empírica. No es responsable diseñar una política pública que favorezca estructuras jerárquicas piramidales, ni que se centre en la identificación de talentos prodigiosos. La ideología que está implícita detrás de estos modelos deja unos pocos héroes (Gustavo Dudamel, Andrés Orozco, etc.) mientras que deja un reguero de músicos profesionales desempleados.

Perfil Carolina Santamaría. Profesora asociada del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia. Maestra en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, MA y PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh. Coordinadora hasta 2022 de Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia, actualmente lidera el grupo de investigación Músicas Regionales de la misma institución.

CONCLUSIONES SEGUNDO PANEL

PANORAMA Y ARTICULACIONES DE LA FORMACIÓN MUSICAL

Elaboradas por Clarisa Ruiz

Desde sus diferentes experiencias pedagógicas, administrativas, artísticas, culturales y de investigación, los panelistas expusieron en sus análisis su consideración de lo que es la música y lo que son los supuestos que subyacen a ciertos modelos educativos y prácticas de enseñanza-aprendizaje estandarizados y con siglos de tradición. Desde allí sustentaron sus posiciones respecto a las características de los procesos pedagógicos y las políticas públicas para la formación musical, como también señalaron problemáticas concretas que emanan de oferta y políticas que carecen de evaluaciones y están lastradas por unos modelos anacrónicos, unidimensionales y desconocedores de la riqueza cultural del país. Lo anterior, subrayamos, no corresponde a una negación de la música sinfónica, sino a un llamado a integrarla a una comprensión de universo sonoro expandida y más compleja y a una comprensión de las políticas públicas en cultura más técnicas y democráticas.

La música es una expresión vital construida de manera colectiva, experiencia total de la profundidad humana constituida por individualidades que interactuando despliegan la diversidad. La reiterada valoración de la gran diversidad de músicas de nuestro país no corresponde solamente a su condición de expresión cultural y de desarrollo social, Valoramos el universo sonoro como impulso creador de la vida y potencia original de sentido que alimenta las sensibilidades, la memoria y el devenir, por ser una comprensión que proviene del corazón, antes que cualquier tipo de gesto de racionalidad. Es esta una

musicalidad cuya dinámica vital es incontenible y su génesis atiende a las emocionalidades de los territorios irreductibles por modelos externos bien intencionados.

Para las culturas indígenas la palabra y el canto se materializaban en la tierra a través de la vibración de instrumentos y cantos/pensamiento/intención que se transmiten al cielo en forma de pagamento. Cultura, ser, historia, territorio y patrimonio se hacen realidad y generan una funcionalidad y salvaguarda de esa manera de ser en este universo sonoro.

La formación artística pone en marcha el ejercicio pleno de las libertades creativas de los niños, niñas y jóvenes en entornos escolares y barriales. Formación sensible para el desarrollo de seres sensibles, expresivos, con lenguaje propio, sueños colectivos, espacio de encuentro creativo e interactivo. Valoramos el impulso creador que subyace a los trayectos pedagógicos abiertos provenientes de diálogos, aperturas didácticas y metodológicas que van al encuentro de un amplio panorama de experiencias educativas ya existentes en Colombia.

La escucha nos expande, la escucha nos alimenta y es el eje de diversidad. La escucha es una forma de arte donde la música y el sonido se transforman en pensamiento e intención que se propaga en el espacio acústico. Es por ello por lo que, en la formación para niñas y niños, la metodología reina para la creación es la escucha. Para comprender esto es necesario transformarse y cambiar de piel sin por ello traicionar la formación académica. Para ello se requiere superar una educación musical como acción disciplinar instrumentalizada, neoconductista, que minimiza su potencial liberador como fuerza instituyente de otredades tanto en lo individual como en las esferas institucionales y sociales.

Los músicos que estamos graduando no tienen las herramientas necesarias para el siglo XXI, porque seguimos amarrados a un estándar del siglo XIX. Estamos atrapados en un modelo que alimenta el virtuosismo, la noción de talento y la estandarización de roles en un marco predominantemente análogo donde nos centramos en cuerdas y columnas de aire vibrando dentro de tubos, mientras que al mismo tiempo vivimos nuestras vidas cotidianas en un mundo digital donde ya los artistas componen con samplers y gestionan sus carreras a través de YouTube e Instagram. Honestamente, es un escenario esquizofrénico.

Una política pública social sobre la música puede ir al encuentro de una visión integral de la formación y las prácticas musicales, lo que implica una especialización en los niños, las niñas y adolescentes, un énfasis en el territorio, en lo local, en la interlocución con lo global, en la sustentabilidad ambiental y en la sostenibilidad financiera de las líneas de política, de la equidad y la justicia social.

Modelos centralistas y estandarizados han creado unos problemas muy difíciles de resolver. Esta experiencia nos debería poner en guardia; el diseño de la política pública debe alejarse del sentido común y de las ideas románticas acerca del poder de la música, y

en vez de eso debe construirse concienzudamente desde la crítica y la investigación empírica. No es responsable diseñar una política pública que favorezca estructuras jerárquicas piramidales, ni que se centre en la identificación de talentos prodigiosos. La ideología que está implícita detrás de estos modelos deja unos pocos héroes (Gustavo Dudamel, Andrés Orozco, etc.) mientras que deja un reguero de músicos profesionales desempleados.

Las intervenciones del público fueron encaminadas a preguntar por el viraje en la orientación de la política para al músico respecto a la adelantada en Bogotá por el mismo gobernante, se celebró el llamado a trabajar por una formación musical específica por parte de uno de los panelistas.

Perfil Clarisa Ruiz. Gestora cultural, docente y escritora. Graduada en filosofía de la Universidad de París y máster en Educación y Desarrollo Social de la Universidad Pedagógica Nacional. Subdirectora del Festival Iberoamericano de Bogotá, directora de la Casa del Teatro Nacional, Directora de Academia Superior de Artes de Bogotá, hoy Facultad de Artes de la Universidad Distrital, Directora del Teatro Colón, Directora de Artes del Ministerio de Cultura y Secretaria de Cultura Recreación y Deporte de la Alcaldía de Bogotá. Actualmente es co directora de la Fundación Grupo Liebre Lunar dedicada al fomento de la educación artística y cultural. Distinguida con una moción de reconocimiento por su trabajo para la profesionalización de artistas por la Universidad de Antioquia y con la orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura de Francia

TERCER PANEL
SOSTENIBILIDAD DEL ECOSISTEMA MUSICAL
Panelistas: Sylvie Durán, Juliana Barrera, Gonzalo Castellanos, Urián
Sarmiento. Moderador: Juan Luis Restrepo.



De izquierda a derecha: Juliana Barrero, Gonzalo Castellanos, Urián Sarmiento, Juan Luis Restrepo.
Fotógrafo: Juan Sebastián Gómez.

Los panelistas fueron sido invitados a discutir sobre:

- 1) Políticas de fomento.
- 2) Redes y procesos comunitarios.
- 3) Transformaciones en la industria musical.
- 4) Música y tecnologías emergentes.

Este tercer panel buscaba traer la reflexión sobre las problemáticas abordadas en los dos espacios precedentes a la discusión sobre la concertación y construcción de los mecanismos que favorecen la sostenibilidad de este ecosistema cultural, entendida desde diferentes dimensiones -la social, la ambiental, la jurídica, la tecnológica, la económica-. La política pública para la música en Colombia ha priorizado en las últimas dos décadas las dimensiones de creación y formación musical, pero avanzan de manera paralela políticas y programas destinadas a promover potencial competitivo y los niveles de productividad del sector musical, al estar incluido en las llamadas 'industrias culturales'.

Se nos presentan dos visiones alternas en las iniciativas legislativas y de política que se ocupan de la sostenibilidad del sector musical: una que propone una alta inversión pública en proyectos de educación musical ciudadana, de lo cual se espera un aumento en la vinculación remunerada de agentes de la música en ellos como formadores y ejecutores; las estadísticas económicas del sector musical parecen evidenciar, sin embargo, que el mayor porcentaje de sus posibilidades de sostenibilidad económica se sitúa por fuera de la esfera de la inversión pública, cuyo impacto se dispersa en la acción de diferentes agentes, sectores y niveles gubernamentales.

Otra visión busca encadenar al ecosistema musical del país en un sistema global que basa la sostenibilidad en transacciones sobre la propiedad intelectual, ampliando su participación en mercados locales e internacionales. A pesar de avances notorios, el medio local presenta obsolescencia de sus agentes y prácticas en la gestión de la propiedad intelectual, en particular sus sociedades de gestión colectiva, de limitada capacidad frente a la vitalidad del ecosistema. Los procesos de circulación, distribución, comunicación y consumo de música están hoy mediados por nuevos sistemas abiertos, formas de transmisión y de apropiación y modelos transaccionales altamente dinámicos, que parecen desbordar los límites del control institucional, corporativo y monetario. La actividad del ecosistema musical que está al margen de la acción gubernamental se ve de todas formas condicionada entonces por un marco normativo y de regulación cuya efectividad y pertinencia dependen de la gestión pública.

Más allá de lo económico, una sostenibilidad real del ecosistema pasa por la discusión sobre las relaciones entre cultura y desarrollo –vivir sabroso, en el contexto del proyecto político actual, que discute la nociones tradicionales de desarrollo–, y una revisión del concepto de desarrollo entendido como crecimiento permanente, procurando avanzar del concepto de las cadenas de valor al de ecologías de valor. En últimas, una sostenibilidad multidimensional cada vez más definida desde el territorio, consciente del entorno ambiental y cultural, que apueste por mantener un equilibrio entre las oportunidades para un crecimiento sostenido de las prácticas musicales en el país y las garantías para la preservación de los valores, derechos y libertades de las comunidades, los agentes y la ciudadanía en general.

RESUMEN INTERVENCIÓN

SYLVIE DURÁN

La gestión cultural como gestión sistémica para la sostenibilidad

Costa Rica desarrolló en la década de 1990 una agenda para disminuir brechas estéticas, de sentido y pertinencia para artistas públicos y comunidades, entre la producción artística contemporánea en el medio urbano por un lado y las tradiciones vernáculas y el territorio por otro. Se propuso una matriz de sostenibilidad cultural como paralelo entre medio ambiente y cultura, sobre el concepto de un ‘bosque primario’ cultural, en el que se debería pasar de políticas y estrategias para la naranja (la fruta: el artista, el producto, el

proyecto cultural) a políticas y estrategias para el árbol y el bosque, con relaciones de mutuo soporte y desarrollo.

Se contrastan dos circuitos de sustentación de la cultura: uno de mercado - cultura como recurso para el desarrollo económico-, y 'el bosque primario' -la cultura como capital social-. Se trabajó sobre la identificación de 'traslapes', espacios de encuentro entre ambos circuitos. Se atendió la circularidad entre esos circuitos, considerando la cadena virtuosa que debe existir entre acciones de salvaguarda, de puesta en valor y de aprovechamiento sostenible de los recursos. Se promoverían tránsitos deseables entre los dos circuitos: de la salvaguarda a la puesta en valor en un lado, y, del aprovechamiento hacia la corresponsabilidad en el otro.

Se creó una 'red narrativa' para destacar la densidad de valores, portadores y agentes detrás de cada expresión cultural y se avanzó en experiencias de transformación digital estudiando la forma en que se producen, comparten, reapropian y valorizan los contenidos culturales en ese nuevo entorno.

Reflexiones: hay tensión permanente entre aprovechamiento y salvaguarda. De aquí se desprende que 'nada que saque algo del ecosistema cultural debe irse sin devolver algo para la sustentación de ese entorno'. Deben evitarse los procesos y políticas no sistémicas, "extractivas", empobrecedoras y que omiten responsabilidad sobre las consecuencias.

El 'bosque' tiene su propia fertilidad: se deben facilitar las condiciones para que se exprese, no tutelarlo. La diversidad de expresiones trae diversidad de formas de gestión que deben ser reconocidas.

La escala es vital. Las soluciones para centros urbano metropolitanos no son pertinentes en entornos rurales, por ejemplo. Debe trabajarse en la conexión de los microsistemas locales a los macrosistemas, incluyendo de dimensión continental o global.

El cambio a ultranza es difícil, aunque la matriz actual del sistema no es sostenible. hay que trabajar sobre el status quo, pues lo que viene aún no se sostiene: nuestros países tienen condiciones adversas durísimas en la postpandemia -guerra, restricciones fiscales-, pero también están afectados por una polarización generalizada que hace la gestión de cambio y de consenso extremadamente difícil, la gobernanza tensa y combustible.

La polarización irreconciliable entre la dimensión económica y el enfoque de derechos es un callejón sin salida que impide que nos veamos y operemos como sistema estratégico y corresponsable. Agenciar derechos sin entender las implicaciones económicas, deja sin respuesta el cómo se resuelve la generación de ingresos a una comunidad, a la dignificación del trabajo cultural, o la democratización de prácticas. Pensar lo económico sin consideración de todos los impactos sociales genera lógicas extractivistas y depredadoras.

Un enfoque de derechos es un enfoque de deberes. Cuando se trata de derechos, el Estado somos todos, no solo el gobierno. Es vital que el propio sistema encuentre sus complementariedades y sinergias. Nos hemos planteado la aspiración de cumplimiento de derechos en muchos temas, de modo que esa sinergia además, deberá también ser intersectorial.

Perfil Sylvie Durán. Exministra de Cultura de Costa Rica. Ha sido Consultora en Cultura y Desarrollo; Patrimonio y Turismo Cultural, Redes y Asociatividad; Economía, Sustentabilidad de la Cultura y Modelos de Gestión. Ha desarrollado múltiples proyectos culturales para la integración centroamericana. Fue miembro del equipo creador y gestor del Primer Mercado Centroamericano de la Música. Ha sido promotora de "Hecho en Centroamérica", iniciativas de promoción internacional de la música centroamericana en espacios internacionales como WOMEX, el Congreso Iberoamericano de la Música, la Feria de Brasil, el Mercado de las Artes CIRCULART, la Feria Internacional de la Música de Guadalajara y la Atlantic Music Expo AME (Cabo Verde).

RESUMEN INTERVENCIÓN URIÁN SARMIENTO

El maestro Urián presenta la experiencia de la organización Sonidos Enraizados, desde sus inicios como sello disquero informal, hasta la consolidación de una organización enfocada en el trabajo colaborativo con diferentes tradiciones musicales orales de Colombia. A partir de una motivación creativa, investigativa y personal de índole musical, luego de cortos estudios formales de música, inició un proceso de aproximación a las músicas vernáculas conociéndolas y estudiándolas en sus territorios, sin apartarlas de sus contextos ambientales, sociales y culturales cotidianos.

El período de aprendizaje personal derivó en ejercicios de registro y producción fonográfica autogestionada, que a su vez creció para abarcar productos audiovisuales y gestión de otras actividades cercanas a la industria de la música en vivo, como la posibilidad de giras, participación en mercados y proyección internacional de los músicos locales con los cuales interactuó.

La experiencia derivó en la creación de una organización formal, Sonidos Enraizados, concentrada en tres ejes de trabajo: investigación musical, documentación audiovisual y circulación de prácticas musicales tradicionales que continúan vinculadas a procesos comunitarios en sus territorios.

En los procesos desarrollados en cada uno de estos ejes se mantiene la premisa de la concertación y participación activa de las comunidades en las decisiones que buscan un beneficio común, de donde surgen intereses diversos, que abarcan desde la circulación en circuitos comerciales, hasta proyectos que apuntan a ejercicios de memoria, divulgación autónoma en redes sociales, etnoeducación y uso privado dentro de las comunidades mismas.

La continuidad de proyectos como este, que actúan como ‘bisagras’ entre expresiones y formas de entender y vivir la música propias de comunidades periféricas en territorios diversos y las posibilidades y circuitos de la industria musical global, se ven limitadas por la ausencia de mecanismos de fomento flexibles que incluyan iniciativas tan particulares como las condiciones y circuitos que promueven.

La limitación de los instrumentos de fomento a esquemas de espectáculo, en un extremo, o a la sola atención del fenómeno del conflicto dejan por fuera las posibilidades de fortalecimiento de redes de pequeña escala que enriquecen y ayudan a hacer sostenibles expresiones territoriales muy diversas que desarrollan esquemas particulares y autónomos de relacionamiento.

Perfil Urián Sarmiento. Percusionista especializado en músicas tradicionales de las costas colombianas, que aplica a la composición contemporánea académica y urbana. Magíster en musicología y docente del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Cofundador de la Corporación Cultural Sonidos Enraizados, enfocada en la investigación y difusión de música de comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas de Colombia a través de la producción fonográfica y audiovisual y de la implementación de estrategias de circulación basadas en la reciprocidad con las comunidades.

RESUMEN INTERVENCIÓN

JULIANA BARRERO

La sostenibilidad del ecosistema de la música: Reflexiones de LADO B a partir del estudio Diagnóstico de base y potencial de trabajo para el desarrollo de PanAfro.

Los procesos económicos no deberían estar tan alejados del sector cultural, sin embargo desde la experiencia de Lado B, ha sido necesario un ajuste en la mirada para reflexionar sobre los ámbitos económicos de la cultura, buscando no enfocarse únicamente en el modelo capitalista: “no saliéndose del juego, sino aprendiendo a jugar”. La abstracción de la ‘cadena de valor’ no explica adecuadamente los fenómenos involucrados en los procesos de producción cultural en la música. La aspiración de identificar ‘modelos de negocio’ debe reorientarse a la de modelos de sostenibilidad, no primordialmente financiera, sino que incorpore de manera importante valores no monetarios.

En entornos urbanos, una alta inversión pública en festivales no mejora significativamente los ingresos de los agentes creativos, pues busca mejorar el acceso de las comunidades a la música, pero no considera los agentes ‘bisagra’ necesarios para la circulación. Así, no es el Estado sino agentes como los bares los que dinamizan los flujos de dinero. En entornos rurales -como el del proyecto Ruta PanAfro, generado con la aspiración de conectar lo local con lo internacional, atrayendo públicos e ingresos-, la sostenibilidad depende del engranaje entre redes creativas de los municipios y redes de los agentes interesados por

estas músicas que aportan los procesos de producción y comercialización y generalmente están en las ciudades.

Se observan modelos colaborativos donde los agentes contribuyen con los recursos que cada uno tiene disponibles, incluidas relaciones sociales que facilitan la circulación, lo que hace evidente que el modelo más adecuado para el estudio de la sostenibilidad en la música es la teoría de redes: es sostenible un agente cuando está conectado con otros agentes: el agente desconectado no es sostenible. Si hay conexiones hay flujos, de recursos monetarios y no monetarios.

La posibilidad de articular iniciativas en los territorios con agentes (intermediarios creativos, mercantiles y de consumo) en las ciudades permite la conjunción de diversas capacidades necesarias para la circulación de los proyectos musicales, lo que permite la sostenibilidad creativa y económica. De otra manera, cada red local debería adquirir todas las capacidades asociadas al negocio de la música, una brecha que se tomaría mucho tiempo en ser cerrada. Para la conexión de las redes locales con las redes de los mercados nacionales y de éstas con los internacionales, son necesarios estos agentes 'bisagra' para lograr la circulación y monetización de la música.

El flujo de valores estéticos hace importante el intermediario de consumo estético. La política pública los deja de lado, pero son fundamentales en la construcción de una valoración de la producción cultural por parte del 'ciudadano - consumidor' que paga, por afinidad con valores estéticos y éticos (como la sostenibilidad de prácticas ancestrales, o el cierre de brechas sociales).

El estudio de Lado B se ha centrado en modelos de sostenibilidad en red, analizando todos los agentes con los que se mantienen relaciones y flujos, y observando qué tipo de flujos se mantienen, económicos y estéticos. En estas relaciones hay riesgos, se establecen a partir de acuerdos contractuales que se rigen por reglas establecidas en el 'tablero de juego' del mercado musical, lo que no asegura que los acuerdos sean equitativos y beneficien a ambas partes proporcionalmente. En este entorno, a pesar de que las relaciones se construyen en el largo plazo a partir de construcción de confianza, también hay agentes 'extractivistas', buenas y malas prácticas.

Para mejorar las posibilidades de auto-agenciamiento de proyectos musicales independientes, en especial aquéllos que no están en las ciudades, es recomendable, además de fortalecer los procesos creativos y de formación en la práctica musical, mejorar capacidades producción ejecutiva, para tener mayores relacionamiento con agentes bisagra de las redes nacionales e internacionales, generando algo parecido a un 'manual de buenas prácticas' que amplíe su conocimiento de las condiciones de negociación.

Perfil Juliana Barrero. Cofundadora y directora asociada de la consultora Lado B, economía creativa. Amplia experiencia en investigación y diseño de estrategias para el

desarrollo de los sectores basados en conocimiento y un interés particular por el estudio de la sostenibilidad, circulación y consumo de bienes y servicios culturales y creativos en redes locales, regionales y globales.

RESUMEN INTERVENCIÓN

GONZALO CASTELLANOS

Sostenibilidad y regulación del ecosistema de la música: el papel del Estado

La idea de que la sostenibilidad de la cultura se reduce a la asignación de recursos públicos o a la intervención del Estado suele ser errónea. Es necesario que existan condiciones económicas, sociales, regulatorias y productivas para que un sector cultural prospere.

Un aumento ocasional en la asignación de recursos no garantiza un impacto sostenible, ni es sostenible un sector porque genera muchas cifras agregadas en las cuentas nacionales. Se requiere mirar con rigor la base sólida de condiciones, herramientas, transacciones e instrumentos necesarios para que el desarrollo humano, económico y social generado por un sector sea viable a largo plazo.

En Colombia, las políticas culturales han estado sujetas a oscilaciones que han dependido de la voluntad de los gobernantes o de corrientes políticas específicas. Las políticas culturales no pueden ser asumidas como políticas de Estado o de Gobierno únicamente porque sean públicas, sino que deben ser el resultado de una concertación institucional y comunitaria suficiente para garantizar la implementación del derecho cultural que pretenden desarrollar.

En Colombia se toman como referencia de ejercicios exitosos dos políticas culturales sostenibles que abordan las dificultades estructurales de los eslabones que componen sus cadenas de valor: las políticas del audiovisual y del ecosistema del libro, las bibliotecas públicas y la lectura. Ambas tienen en común que son integrales, holísticas, consideran aspectos de toda la cadena de valor: creación, producción, distribución, infraestructuras, campos de trabajo y espacios de discusión de sus políticas. Si bien son menos fuertes en campos como la formación y el acceso ciudadano. De estas experiencias se recomiendan algunas premisas esenciales:

- Alta participación social en la formulación de la política, la orientación y vigilancia de la inversión pública.
- Visión intersectorial, que entiende que la sostenibilidad involucra otros sectores diferentes al cultural, que deben intervenir.
- Noción de desarrollo de derechos culturales, con respuestas de intervención estatal, mecanismos regulatorios, de reequilibrio y resguardo contra posiciones económicas dominantes.
- Noción de inversión social: los aportes estatales deben concebirse entendiendo y planeando los impactos cruzados que se desean como efecto.

Sobre el proyecto de Ley de Música en trámite, es acertada la iniciativa orientada a crear un instrumento de desarrollo, un modelo regulatorio para el sector musical, que lo equilibre con otros sectores, pero debe ser revisada en aspectos técnicos, económicos y de hacienda pública. El proyecto no responde a las premisas expuestas, no incluye regulaciones suficientes para todos los eslabones de la cadena musical y se centra en instrumentos económicos que no son sustentables constitucionalmente, no están concebidos técnicamente.

El Foncultura, instrumento central en el proyecto de ley, fue creado sin una fuente identificable de recursos y tiene una concepción malsana que permite al gobierno orientar recursos a su arbitrio, contrariando la citada concepción de políticas institucionales comunitarias. Tampoco aborda una necesaria revisión de la Ley de espectáculos públicos (ley 1493 de 2011) en la perspectiva de toda la cadena sectorial. Por último, el proyecto presenta una errónea idea de patrimonialización, en la que se hacen declaratorias sobre ciertos tipos de música que no se requieren mediante una ley.

Perfil Gonzalo Castellanos. Asesor y promotor de políticas y proyectos culturales en países latinoamericanos en campos editoriales, audiovisuales, de industrias creativas, lectura, bibliotecas, patrimonio cultural, financiación y gestión comunitaria en cultura. Analista invitado en múltiples foros internacionales de artes, cultura e industrias creativas. Estudió Ciencia Política y Derecho en Colombia; organización territorial en España y Gerencia de Proyectos sociales en el BID – Washington. Recibió el premio Julio González Gómez en ciencias sociales, con el libro "Patrimonio Cultural, integración y desarrollo en América Latina" del Fondo de Cultura Económica. Autor de diversos libros de ensayo. Catedrático en universidades en Colombia y de la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños. Columnista del diario El Tiempo y de Las2orillas.

CONCLUSIONES TERCER PANEL

SOSTENIBILIDAD DEL ECOSISTEMA MUSICAL

Elaboradas por Juan Luis Restrepo

Para abordar la sostenibilidad de las prácticas musicales en Colombia es necesario encontrar formas de integrar el enfoque orientado al mercado, entorno que rige el actual modelo de las relaciones económicas, con el enfoque de derechos, como responsabilidad colectiva. Es necesario también considerar la presencia de valores no monetarios en los flujos y transacciones que permiten la vitalidad de las escenas musicales en sus interacciones con la ciudadanía. La polarización antagónica entre los dos modelos no permitirá los avances ni los consensos necesarios.

Un modelo posible para la comprensión de esta tensión puede ser la analogía con el manejo de los entornos naturales, en donde se reconoce la necesidad de limitar prácticas extractivistas, que reducen el flujo de los 'nutrientes' que mantienen la vitalidad y diversidad del ecosistema completo, amenazando con su agotamiento y el colapso de su sostenibilidad estructural.

En este sentido, deben favorecerse orientaciones que reconozcan una dinámica relacional, de interdependencia, de sistema, en la que los flujos deben retornar beneficios entre cada uno de los eslabones o agentes que se relacionan. Así mismo, al considerar los dos circuitos de sustentación de la cultura: el de mercado - cultura como recurso para el desarrollo económico-, y de derechos -cultura como capital social- deben identificarse los espacios de encuentro entre ambos. Debe promoverse su circularidad, generando tránsitos desde el aprovechamiento hacia la corresponsabilidad en el primero, y desde la salvaguardia a la puesta en valor en el segundo. Todo lo anterior, entendiendo que de manera implícita en el enfoque de derechos, los impactos sólo son posibles mediante consenso y acción conjunta y solidaria entre Estado y ciudadanía.

El análisis de la sostenibilidad de proyectos musicales diversos en Colombia ha identificado una operación en red, más que en cadena, en la que las transacciones no se limitan a la dimensión económica, y con frecuencia no se establecen primordialmente por ella sino por valores de tipo ético o estético. En estas transacciones se resalta la importancia de agentes de intermediación, que permiten ampliar las conexiones entre creadores (de todo tipo, incluidos los de carácter comunitario) y audiencias receptoras, en diferentes escalas (nacional, internacional), en entornos de mercado y en entornos de apropiación y valoración ética y estética.

Estos agentes 'bisagra', que complementan las capacidades de los creadores y son nodos indispensables en las redes musicales, deben ser cobijados por las políticas y estrategias que se diseñen para la sostenibilidad del sistema. Así mismo, los agentes comunitarios deben fortalecerse en su conocimiento de las dinámicas de mercado para favorecer sus posibilidades de relacionamiento equitativo en estas redes.

Por último, los instrumentos regulatorios y de política pública que se desarrollen para la sostenibilidad del ecosistema musical deben considerar esta concepción holística, entender la interdependencia de los elementos de su sistema, no solamente al interior de las prácticas musicales, sino también en su interacción con otros sectores.

Deben basar su diseño en una visión integral de las complejas relaciones entre agentes y eslabones, considerar la necesidad de intervenir y favorecer a todos ellos, no solo a los creadores y a los ciudadanos receptores, sino también a los intermediarios (en especial los que permiten la transmisión de los valores simbólicos, éticos y estéticos).

Deben atender no solamente la acción pública como intervención social o política, sino también determinar su función precisa en el favorecimiento general de los flujos de valor del sistema, de manera que sea viable el desarrollo humano, económico y social que se espera que el sector genere a largo plazo.

Por último, para garantizar la pertinencia de las políticas e instrumentos y la necesaria coincidencia de propósitos entre el Estado, los agentes involucrados y las comunidades,

éstos deben ser construidos a partir de ejercicios amplios de participación, consulta y consenso.

Perfil Juan Luis Restrepo. Músico y gestor cultural. Desde 1992 es editor de publicaciones bibliográficas y fonográficas de investigaciones musicológicas sobre el patrimonio musical histórico, tradicional y étnico en Colombia. Ha sido Gerente de Música del Instituto Distrital de Cultura de Bogotá, Gerente de la Asociación Nacional de Música Sinfónica y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, desde donde coordinó con el Ministerio de Cultura en 2009 la formulación de los Lineamientos de política para el sector de la música sinfónica en Colombia. Coordinador del Plan Estratégico Cultural 'Bogotá, ciudad creativa de la música UNESCO'. Compositor de música para teatro y músico intérprete de clavicémbalo y viola da gamba. Gestor de organizaciones musicales como la Asociación de Música Antigua de Colombia -ANTIQUA (1986), la Fundación DE MVSICA (1992), el Ensamble Barroco de Bogotá (2013) y la Mesa Nacional de Músicos (2020).