

**La música alternativa en Bogotá: Experiencias socio-artísticas de los músicos en la  
escena local y en la industria musical**

**Monografía presentada para optar por el título de Profesional en Sociología**

**Presentada por:**

**Catalina Pinzón Sarmiento**

**Dirigida por:**

**Johanna Andrea Parra Bautista**



**Universidad del Rosario  
Escuela de Ciencias Humanas  
Programa de Sociología**

**Bogotá, 2019**

# **La música alternativa en Bogotá: Experiencias socio-artísticas de los músicos en la escena local y en la industria musical**

Catalina Pinzón Sarmiento<sup>1</sup>

## **Resumen**

Este artículo reúne los resultados obtenidos de la investigación sobre la actividad de la escena musical local alternativa y la industria musical en Bogotá, cuyo objetivo radica en el análisis de las experiencias de los músicos de esta escena como indicadores del funcionamiento de la industria musical. Para ello, se utilizó una metodología cualitativa que se desprende de las sociologías del individuo y de la sociología del trabajo artístico. Es posible afirmar que la escena alternativa y la industria musical mantienen una relación distante por los actores involucrados en cada una, por las características de estos y por sus respectivos funcionamientos internos.

**Palabras clave:** escena local musical, industria musical, experiencias socio-artísticas, individuación, singularización, sociología del individuo, sociología del trabajo artístico.

## **Abstract**

The article contains the results obtained from the research of the alternative local music scene and the musical industry in Bogotá. The objective is the analysis of the musician's experiences in the local scene as indicators of the musical industry functioning. In the research, the qualitative methodology used is derived from the sociologies of the individual and the sociology of artistic work. It is possible affirm that the alternative scene and the musical industry had a distant relation because the characteristics of the actors involved in each one and their internal operations.

**Key words:** local music scene, music industry, socio-artistic experiences, individuation, singularization, sociology of the individual, sociology of artistic work.

## **Introducción**

En Colombia, particularmente en Bogotá, se ha identificado un creciente interés por parte del periodismo musical en documentar lo que sucede en la escena local musical. Se asume que dicho interés responde a la construcción de redes artísticas que se han ido consolidando con fuerza entre los músicos y otros profesionales que hacen o no parte del trabajo musical: desde productores, sellos discográficos y gestores culturales hasta artistas visuales y diseñadores independientes. Estos actores planean y organizan eventos como ferias y festivales, donde se

---

<sup>1</sup> Estudiante del programa de Sociología, Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario, Bogotá.

promueve y distribuye el trabajo de cada uno, dando así protagonismo a la autogestión en la creación y consolidación de las redes.

La construcción de esta escena está ligada a la ciudad y a la vida urbana por ser una expresión artística que responde a la escisión que causa, según George Simmel, la ciudad y la vida urbana en el individuo. Danilo Martuccelli (2014), en su lectura de Simmel, afirma que la vida en la ciudad engendra individuos *duales*, con existencias fragmentarias e insuficientes que, pese a ello, logran construirse un sentido y una coherencia. En la escena local, las vivencias de los músicos y demás actores evidencian tal escisión, pues lidian con las tensiones entre el mundo objetivo (el trabajo, la industria, el tiempo y el dinero) y el mundo subjetivo (la experiencia, la creación artística y la construcción identitaria).

En sintonía con tal interés, esta investigación analiza los aspectos de las experiencias de los músicos de la escena local bogotana que indican aspectos específicos de la industria musical. Para ello, la sociología del trabajo artístico y las sociologías del individuo permiten la articulación de distintos niveles de análisis. Por una parte, la sociología del trabajo artístico, planteada por el sociólogo norteamericano Howard Becker (2008), se preocupa por las formas de cooperación entre profesionales que posibilitan la actividad artística colectiva. Ello es útil al momento de analizar la configuración de la escena local y la industria musical. Por otra parte, en la sociología del individuo, desarrollada por Martuccelli (2010), el individuo es el indicador de lo social a partir de sus experiencias sociales. Estas sociologías permiten identificar el tipo de individuo artista que construye la escena local y la industria musical y, a la vez, el impacto de los procesos de subjetivación de los músicos en la escena y la industria.

Las experiencias socio-artísticas analizadas en la investigación corresponden a cinco músicos de la escena local alternativa (tres hombres y dos mujeres) cuyas bandas de rock iniciaron entre 2012 y 2015. Los músicos son adultos jóvenes, con edades entre los 19 y 28 años, que están terminando sus carreras universitarias<sup>2</sup> o trabajando en ramas distintas a la música y al arte<sup>3</sup>. Se realizaron entrevistas a profundidad a músicos, dueños de lugares, gestores de sellos discográficos y periodistas musicales. Además, se hicieron ejercicios de observación durante los toques de los entrevistados y se realizó un seguimiento a las publicaciones periodísticas sobre la música de la escena local.

En el país, no existen trabajos dedicados a las escenas y a las industrias musicales. Existe una escasa bibliografía sobre el tema que se puede agrupar en cinco aproximaciones: 1) Las radiografías o estudios descriptivos del funcionamiento de la industria desde la perspectiva de los actores involucrados y de grupos de investigadores de instituciones como IDARTES<sup>4</sup>;

---

<sup>2</sup> Los músicos entrevistados estudiaron/estudian carreras como publicidad, licenciatura en lenguas modernas y psicología en universidades públicas y privadas. Solo una estudia música.

<sup>3</sup> Como publicidad, edición audiovisual y enseñanza de idiomas.

<sup>4</sup> Para descripciones del trabajo artístico de los músicos de diferentes escenas en Colombia, consultar Arcos Vargas (2008), Martínez (2014) y Zamora Reinaguerra (2016).

2) Las perspectivas económicas, que analizan la industria desde la competitividad y manejo de las TICs<sup>5</sup>. En esta perspectiva las escenas son “clusters” cuyo impacto en las economías de escala<sup>6</sup> se ve afectado por las condiciones desiguales del mercado que produce la industria discográfica<sup>7</sup>. De esta perspectiva, pueden desprenderse los trabajos de Pierre Menger<sup>8</sup>, quien desarrolla una sociología del trabajo creativo, en la cual aborda el papel del artista como trabajador y productor de valor en sociedades de mercado altamente contingentes. En estos trabajos, el autor articula teorías económicas (como la del actor racional) con el análisis sociológico del trabajo creativo. 3) La producción cultural, donde las escenas son el resultado de *prácticas* diferenciadas de los actores involucrados frente al funcionamiento de la industria<sup>9</sup>; 4) El análisis de redes, donde las escenas son redes sociales que coordinan la movilidad del trabajo artístico para establecer formas de trabajo similares a la industria<sup>10</sup>; 5) las políticas culturales en el marco de iniciativas públicas y privadas. Aquí las escenas y la industria son analizadas desde el impacto de los festivales musicales en las dinámicas comerciales de la música.<sup>11</sup>

Las escenas y las industrias musicales han sido analizadas desde lo que Heinich (2002) denomina “sociologismo”, es decir, desde una perspectiva que considera “lo social” (lo común) como único determinante de la singularidad en la producción artística. Para superar este reduccionismo, es necesario considerar “simétricamente” lo general y lo particular para esclarecer el desplazamiento de los artistas entre ambos polos, entre la falta de autonomía en el arte y la autonomía del arte. Con la sociología del individuo es posible identificar simultáneamente las tendencias estructurales en la producción de individuos a través de los procesos de individuación y las particularidades con las que cada individuo responde de manera *singular* a dicha producción. La individuación permite definir un tipo de sociedad fundamentada en el conjunto estandarizado de *pruebas* a las que somete a sus actores y la singularización, permite rastrear las especificidades de las experiencias sociales que parecen estructuralmente semejantes. En este sentido, el individuo es un breviario *consciente* y *diciente* de los desafíos y contingencias estructurales y de los procesos de subjetivación que lleva a cabo. Esta conceptualización, aplicada al mundo del arte musical en Bogotá, permite estudiar el tipo de individuo artista que produce la escena y la industria musical en la ciudad,

---

<sup>5</sup> Véase Álvarez Espinoza (s.f) en Perú y en España, Torres Osuna (2014).

<sup>6</sup> Florida, Mellander y Stolarick, (2010), Florida, Jackson y Stolarick (2010) y Seman (2015)

<sup>7</sup> En Colombia, Monroy (2006) expone las tensiones que ha experimentado la industria musical sobre derechos de autor.

<sup>8</sup> Por ejemplo, Artistic labor markets: “Artistic labor markets and careers” (1999) y “Contingent work, excess supply and occupational risk management” (2006).

<sup>9</sup> En Latinoamérica, sobresale Vidal Arizabaleta (2007), Pérez Colman y del Val Ripollés (2009), Riveros (2012) y Zavala Lagos (2017).

<sup>10</sup> Véase Vásquez (2012), Boix (2013), Ruíz (s.f), Cappellano (2015) y Guzmán; Milomes et al. (2016), Bennet (2004) y Bennett y Peterson (2004).

<sup>11</sup> Véase Holguín Sanabria (2015), Patiño Rodríguez, J. C., (2016) Pérez Acevedo, L. M., & Nieto Ruiz, M. (2017) y Pérez Palacio (2016).

a partir de la articulación entre lo común y lo singular en las experiencias sociales de los músicos.

### **Escenas locales e industria musical en Colombia**

La industria musical colombiana y las escenas locales se relacionan con dinámicas de mercado nacionales e internacionales y cambios generacionales en la población. Primero, si bien en 1995, agrupaciones como Aterciopelados con su álbum *El Dorado*, comenzaron a mezclar géneros musicales como el rock y el punk con ritmos tradicionales latinoamericanos, es a partir del 2008, con bandas como Bomba Estéreo, Frente Cumbiero, Sidestepper y Sistema Solar, que resurge el interés por la música nacional y con ello, un incremento en las exportaciones musicales del país a Europa. Este movimiento hace parte de la “World Music” y permitió la creación de sellos independientes que privilegian estas músicas en el país.

En este marco, la creación del Festival Estéreo Picnic en el 2010 y el incremento de conciertos y nuevos marcos legales que este trajo consigo son relevantes para comprender la escena y la industria. Con este festival, la relación entre los artistas, la música, el público y la industria cambia, ya que se espera que un público, acostumbrado a un festival gratuito como lo es Rock al Parque, pague por una boleta para *ver* una serie de artistas nacionales e internacionales (cuya música se asocia con “lo alternativo”) y para vivir una *experiencia festivalera* similar a la de festivales como Coachella y Lollapalooza<sup>12</sup>. La creación del festival motiva la discusión sobre la construcción de públicos, pues estos se han convertido en evaluadores y jueces del cartel, con una clara preferencia por la cuota de artistas internacionales. Por otra parte, específicamente en la relación de los artistas nacionales con la industria, el festival cumple con los objetivos mediadores de difundir sus propuestas y de “ofrecer” una oportunidad de aprendizaje para que los artistas encaminen o alineen sus propuestas según los estándares de los artistas internacionales.

Con el paulatino éxito del festival, se evidencia un cambio en los marcos legales para los conciertos que posibilita el incremento de conciertos de artistas “alternativos” en el país. Dichos marcos, como menciona Pérez Palacio (2016), están asociados al cambio generacional, pues las industrias musicales “han descubierto el potencial que tiene monetariamente atraer a un público, los “millenians”, cuyos intereses están influenciados de manera determinante por la experiencia, la emoción, por tener un estilo de vida libre y abierto a los cambios” (2016:44). Esta generación se siente atraída por experiencias de las que puedan aprender mediante diferentes formas de comunicación.

Paralelamente, la ciudad se convierte en escenario de propuestas periodísticas como Revista Metrónomo (2010) y Escena Indie (2011), las cuales incidieron en la agrupación de un público consumidor de “lo alternativo” y en la consolidación de este como comunidad. En esta época, con el incremento de conciertos en la ciudad y la aparición de medios

---

<sup>12</sup> En el Estéreo Picnic, los asistentes disfrutaban de la música y de *experiencias* gastronómicas y artísticas como el “Hippie Market”.

especializados en música alternativa, los diferentes actores de la música identificaron un problema recurrente en el país: la ausencia de espacios para la música. Si bien en el 2008, Bogotá ya contaba con espacios como Matik Matik, a partir del 2010 nacieron otros espacios como Latora 4 brazos, Asilo Bar (2012), Rat Trap (2012), Transistor Bar (2013) y, recientemente, Cassius Bar (2017)<sup>13</sup>. La “naturaleza” de estos lugares se atribuye a la afinidad musical de los propietarios y a la necesidad de crear espacios donde tengan cabida las músicas “alternativas” y las diferentes concepciones sobre la música como experiencia y su relación con otras expresiones artísticas y con la ciudad. Esta creciente atmósfera ha posibilitado la creación y mantenimiento de la escena local, pues constituye un escenario de reunión y generación de solidaridad entre los músicos y los aficionados a la música.

De igual manera, el reconocimiento de Bogotá como Ciudad Creativa de la Música, otorgado por UNESCO en 2012 influye en las apuestas musicales de la ciudad. Ejemplo de ello son las iniciativas institucionales como el Bogotá Music Market (BOmm), estrategia propuesta por la Cámara de Comercio de Bogotá para contribuir al desarrollo económico mediante la promoción y circulación del trabajo de los músicos colombianos. Este mercado cultural ha promovido la participación de artistas nacionales de diferentes escenas musicales, aunque ha privilegiado propuestas relacionadas con lo folclórico y lo raizal, debido a la importancia de la promoción de una identidad musical nacional atada al folclor.

Para comprender la escena musical “alternativa”, es necesario aproximarse a la música “alternativa”. En el país, esta última hace referencia a las maneras no comerciales de hacer música, y, en ocasiones, a los géneros que no están de moda. En el primer caso, lo alternativo se asocia con la autogestión y, en el segundo caso, se asocia con géneros como el rock “indie”, que, según medios musicales especializados como El Enemigo<sup>14</sup>, se encuentran estancados, pues su exploración da como resultado músicas ya exploradas en otras geografías. Además, su poca acogida a nivel nacional e internacional<sup>15</sup> se debe al retorno de estos géneros al ‘underground’<sup>16</sup>, donde se ha evidenciado su lejanía con lo folclórico y su cercanía con lo

---

<sup>13</sup> Estos lugares de la música en Bogotá han enfrentado un problema recurrente: el cierre parcial o definitivo. Es el caso de Latora 4 brazos y Asilo, que han cerrado por períodos de tiempo debido a los Planes de Ordenamiento Territorial y a las tensiones con los vecinos del sector y la Policía. Igualmente, Casa 9-69, que abrió en 2014, cerró definitivamente en 2016 por la sobresaturación de eventos, la falta de consumo cultural y el poco apoyo del Distrito y del Estado.

<sup>14</sup> El Enemigo es un medio musical creado en 2014 por Juan Antonio Carulla, quien se encarga de reseñar la música de las escenas locales del país, principalmente de Bogotá, pero también de Medellín y Cali. Esta propuesta es importante para la música en la ciudad, pues Carulla es pionero en la documentación y análisis de los proyectos de la escena.

<sup>15</sup> Entrevista realizada al Enemigo en Rockanrollo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ad2UgDNgIT4>

<sup>16</sup> Lo underground hace referencia a las propuestas musicales distanciadas de las tendencias del momento y que no están respaldadas por la industria. Dicho respaldo no siempre depende de la industria, sino también de los artistas que no desean ser parte de dinámicas comerciales del arte ni ser reconocidos. En este caso, “lo underground” se complejiza con el uso de la tecnología y el internet, pues “lo alternativo” es accesible para cualquier internauta y no está exento de convertirse en tendencia.

urbano. Dicha cercanía genera una apertura musical, pues permite al público conectarse con la experiencia urbana, es decir, con un cúmulo de experiencias cotidianas que van desde la rutina, hasta las sensaciones (sobre todo de agobio) que causan los estímulos de la ciudad.

### ***La industria musical***

La industria musical como concepto ha sido abordada como una industria cultural o creativa<sup>17</sup>. Desde esta aproximación, la industria musical es un conjunto de actores empresariales que, junto con los artistas, participan en la creación, distribución y venta de música. Las relaciones laborales de este conjunto de actores se rigen por la propiedad intelectual musical, lo que permite a cada actor conocer el límite de su actividad en el proceso de creación. En Colombia, la industria musical es entendida en estos términos y se caracteriza por: una alta concentración en las ciudades principales, sobre todo en Bogotá, por el desconocimiento o poco interés por parte de los artistas en los proyectos de la industria orientados a integrar los diferentes actores y, por último, por la escasez de sellos discográficos que permitan a los artistas de *todos* los géneros crear y distribuir su música.

Pese a este panorama, según el Registro Mercantil de Comercio, para diciembre de 2017, Bogotá tuvo 1.765 empresas dedicadas a la música.<sup>18</sup> Así mismo, la *International Federation of the Phonographic Industry* señala que desde el 2011 hasta el 2016 la música grabada en Colombia dobló sus ingresos: en el 2011 generó \$17 millones de dólares y en el 2016 \$35 millones de dólares. Si bien estos logros se deben en gran medida a géneros como el vallenato, gracias a espacios como el BOmm otros géneros han contribuido al crecimiento de la industria. En su séptima edición, el BOmm logró establecer redes entre 281 artistas y 205 compradores internacionales y nacionales, generando más de 3.200 citas y aproximadamente \$2.1 millones de dólares en nuevos negocios<sup>19</sup>. La industria musical colombiana evidencia un crecimiento que ha influido en las escenas locales, pues los músicos han demostrado mayor interés en las dinámicas comerciales de su trabajo. Aquí destaca el papel del periodismo musical, ya que ha promovido las iniciativas de la industria y, a la vez, ha permitido a la industria conocer propuestas musicales en las que puede invertir.

Sin embargo, desde el punto de vista de los músicos y periodistas musicales, la industria musical en Colombia es débil en infraestructura y presenta una alta concentración de la profesionalización en las tareas que implica el trabajo musical. Los actores de la música en el país coinciden al afirmar que los esfuerzos de la industria han privilegiado géneros como el vallenato, el reguetón y el pop. Ello ha desembocado en la ausencia de incentivos, de sellos

---

<sup>17</sup> Las industrias culturales y creativas son “sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.”. (UNESCO, 2010, p. 17).

<sup>18</sup> De las cuales: 980 se encargaron de organizar eventos y conciertos, 340 de grabar y editar sonido, 240 de crear música, 183 de programar y transmitir por radiodifusión, 38 de fabricar instrumentos y 20 de producir copias de grabaciones originales.

<sup>19</sup> Cifras tomadas de: <https://canaltrece.com.co/noticias/industria-musical-colombiana-cifras/>

discográficos “grandes” en la música alternativa y de espacios estables para la difusión de estos proyectos.

### ***Escenas locales***

Las escenas musicales han sido definidas como redes artísticas que generan impactos específicos en lo cultural y lo económico. Como ya se mencionó, estas definiciones son poco operativas en la investigación por su carácter no interrelacional y por el desconocimiento de la temporalidad. De allí que la definición de David Byrne sobre la escena musical destaque sobre otras. En su libro *¿Cómo funciona la música?* (2014), el autor define la escena como “un momento especial en que un brote creativo parece emanar de una red social, como un grupo de galerías de arte, un vecindario o un bar convertido en club de música” (2014, p.331). Para el autor, la escena es una situación que puede ser predicha: no solo depende de la creatividad de un grupo, sino de la confluencia de factores externos que posibilitan la construcción de una escena.

Dichos factores son: 1) la existencia de una sala adecuada, en tamaño y situación, donde se pueda presentar nuevo material, 2) la posibilidad de que los artistas puedan tocar su material, 3) trato especial para los músicos que tocan en el lugar donde se gesta la escena: no tienen que pagar la entrada las noches que no tocan y, tal vez, tienen cerveza gratis, 4) debe existir una sensación de desapego hacia la escena musical dominante, 5) el alquiler de los lugares de la música debe ser y mantenerse barato, 6) el pago a los artistas debe ser equitativo, 7) los actores de la potencial escena deben fomentar la transparencia social en el trabajo y 8) si hace falta, debe propiciarse una disposición informal, donde se pueda ignorar a la banda que está tocando y donde el músico pueda expresarse más naturalmente y, a la vez, intentar atraer la atención del público.

En Bogotá, la escena estudiada se caracteriza por: 1) estar conformada por músicos que desempeñan una multiplicidad de tareas y responsabilidades en el trabajo musical, 2) ser una red construida a partir de vínculos cooperativos, casi siempre sustentados en lazos de amistad y 3) la agrupación a partir de los géneros musicales, de los lugares de la música y del componente generacional. En relación con los factores mencionados por Byrne, se encuentran similitudes y diferencias. Primero, la escena cuenta con diferentes lugares para la música (tiendas de discos, ensayaderos, bares y casas culturales) ubicadas en Chapinero y en Teusaquillo, donde los artistas pueden presentar su material. De igual manera, se evidencia una sensación de desapego hacia la escena musical dominante dentro de lo “alternativo”, tomada por los medios de entretenimiento como la escena del rock alternativo.<sup>20</sup> Respecto al pago de los artistas, estos lugares procuran destinar el mayor porcentaje del dinero

---

<sup>20</sup> La industria, al igual que la escena, presenta una división por géneros musicales. Los artistas de la escena alternativa se distancian de la música popular (vallenato, rancheras), del reguetón y de lo folclórico. También se alejan de las propuestas de la escena dominante debido a su carácter musical “plano”, pues no siempre ofrece elementos distintos y recurre a convenciones “clásicas” o “de moda” bastante exploradas nacional e internacionalmente. Dicho desapego no implica un disgusto frente a estos géneros, ni a las propuestas y mucho menos frente a los músicos de esta escena.

recolectado de la boletería o *cover* a los artistas. Sumado a ello, el fomento de la transparencia social en la escena se evidencia en la respetuosa relación entre los actores y los artistas, donde se ofrecen garantías para ambos en los eventos y en los contratos. Por último, la atmósfera y distribución espacial de los lugares de la música permite una disposición informal.

Respecto a las diferencias, el alquiler de los lugares de la música no suele ser barato, debido a su ubicación en zonas comerciales. Así mismo, los Planes de Ordenamiento Territorial (POT) y la escasa inversión del distrito y del Estado en las iniciativas culturales obstaculizan la creación y mantenimiento de estos espacios. Aquí, el dinero aparece como un limitante para la escena, pues la mayoría de los músicos son adultos jóvenes que pocas veces pueden costear los gastos del músico: comprar instrumentos, pagar salas de ensayo, estudios de grabación y movilizarse por la ciudad. En el caso de los demás actores, es similar: los salarios de sus empleos “más formales” son utilizados para invertir en sus proyectos y, aunque no esperan vivir de ello, temen que estos fracasen.

La escena, entonces, puede ser definida como un conjunto articulado de actores que *orgánicamente* crean e impulsan propuestas musicales *distintivas* a través de sus propios medios. El carácter orgánico de la escena es el resultado del deseo individual de crear música que, junto con el deseo de los otros actores, se satisface mediante la producción y distribución de sus propuestas. Este carácter, ligado al reconocimiento como artistas, guarda relación con la creciente oferta de músicos y los pocos lugares que hay para tocar: aquí se valora más el reconocimiento de una trayectoria lenta pero constante, que el reconocimiento pasajero. Los músicos prefieren procesos *orgánicos* que coincidan con su definición de éxito y así, perfilar sus aspiraciones.

“[...] Lo que hace que una propuesta sea buena es que sea genuina, que no sea como quiero hacer reguetón porque el reguetón es lo que pega ahorita. Sino como estar cumpliendo una función en mi vida y siento que nosotros somos eso. O sea, como nunca hemos tenido como deseos de grandeza, ni volvernos famosos, obviamente queremos ser exitosas, pero como que lo que hacemos con la banda es por nosotros. - Más como una necesidad *orgánica*, más de queremos ser famosos. -Sí, que es como muy *orgánico*.” (Músicas de la escena<sup>21</sup>).

Respecto a sus convenciones artísticas, los actores de la escena valoran la *distintividad*, la cual no siempre está asociada a la originalidad, pues para los actores de la escena ya no es posible crear algo nuevo. La distintividad es la capacidad para crear a partir de lo que ya está hecho, introduciendo nuevas reflexiones, renovando discusiones e imprimiendo un “sello personal” que proviene de las experiencias singulares de los músicos y de sus influencias artísticas.

“Cuando tienen capacidades de jugar entre la música de estructura pop y juegan con elementos de ruidos o cosas de ese estilo [...] como que suene... no hay nada nuevo en este mundo, tienes que ser como Los Pirañas o los Meridian Brothers como para sonar a nuevo ¿sí me entiendes? O las cosas que hacen en Incorrecto como Hermanos Menores, eso suena

---

<sup>21</sup> Las artistas tienen entre 20 y 25 años.

a nuevo, eso no lo habías oído. Pero acá donde estoy yo en el espectro, siempre estoy oyendo lo mismo y cuando tú empiezas a ver que juegan con elementos de lo mismo, o sea como, hacen lo mismo pero diferente, eso me llama mucho la atención.” (Gestor del sello independiente).

Los actores de la escena valoran las propuestas musicales dependiendo de sus gustos musicales. El proceso de curaduría articula la distintividad y el gusto musical. Ello a su vez revela el lazo social de la escena: el gusto por lo que se hace, la necesidad de mejorar y el deseo de “crecer” bajo sus propios términos. Lo orgánico y la distintividad son importantes para la escena, dado que, en los últimos dos años, el aumento de artistas trajo consigo mayor competencia en ámbito laboral. Ello, sumado al incremento de conciertos en el país y a la popularidad de propuestas como el Estéreo Picnic, produce un efecto ambivalente: Si bien se *atrae* nuevo público, este *puede* no centrarse en la música y sí en la *experiencia* alrededor de ella, o bien puede parecerle “buena” una propuesta (musical o empresarial), pero no comprometerse con ella. Aquí, los artistas, los organizadores de eventos y los dueños de los lugares de la música pueden verse, a largo plazo, más afectados que beneficiados por el esnobismo.

### ***La curaduría de las convenciones de la escena***

Los parámetros para promover una propuesta musical en la escena son flexibles y dependen, en gran medida, del gusto y la percepción musical del sello, del medio, de la tienda de discos o de los demás artistas. Esta flexibilidad, cabe resaltar, no puede ser reducida a un sesgo, dado que estos actores están abiertos a propuestas que contengan elementos “distintivos” y que puedan atraer al público. En el proceso curatorial se tiene en cuenta, principalmente, el contexto en el que se encuentra la propuesta.

“Uno tiene que tener más que un oído, digamos en cuanto a música, uno tiene que tener como ojos en cuanto al contexto en que se mueve ese artista. Tú puedes decir tal banda es muy buena, suena re bien, son muy chéveres, lo que sea, pero no están haciendo algo tan relevante, o no están haciendo algo tan importante dentro del contexto en que se están moviendo. Entonces ahí es cuando uno puede medio predecir qué va a funcionar y qué no.” (Periodista de la escena).

La distintividad del proyecto musical (como convención de la escena leída contextualmente) debe equilibrar lo conocido y lo desconocido, para que la música pueda ser entendida y disfrutada por *cualquier* persona, aunque mejor si lo es por el público que desean. Bajo este parámetro, los actores analizan el trabajo de las bandas y les asigna un lugar en la escena.

### **Los creyentes de la escena: lugares de la música, sellos discográficos y medios**

Los propietarios de los lugares de la música, los sellos discográficos y los periodistas musicales de la escena desempeñan un papel importante en el establecimiento y mantenimiento de esta. Entre los actores entrevistados, dos se encargan de los lugares de la música (una tienda de música y un bar), uno trabaja en un sello discográfico como curador y

uno es periodista musical para su propio medio. Los cuatro son hombres cuya edad varía entre los 20 y los 38 años, quienes al igual que los músicos, desempeñan múltiples actividades ligadas o alejadas de la música. En el primer caso, estos actores se encargan de gestionar sus proyectos e involucrarse lo que más puedan en cada una de las tareas que implican, bien sean aspectos administrativos o curatoriales. En el segundo caso, realizan trabajos “más formales”, uno se dedica al derecho y el otro a la gestión cultural en entidades públicas, trabajos que les permiten cubrir sus gastos e invertir en sus proyectos.

Esta triada de actores, conscientes de sus posibilidades y limitaciones, son figuras claves para la formación y el mantenimiento de la escena, facilitando la difusión de las propuestas y generando espacios de crítica y discusión sobre la música en la ciudad, con la intención de profesionalizar su respectivo oficio y así, contribuir a la profesionalización de los artistas. Estos actores son casi siempre los primeros en realizar diagnósticos sobre el funcionamiento de la música en la ciudad y en el país. Dichos diagnósticos son integrales y dotan sus opiniones de objetividad y *profesionalismo*, sin abandonar la sensibilidad artística que implica este mundo del arte.

### **El trabajo musical: un conglomerado de actividades artísticas-empresariales**

En la escena, la división social del trabajo exige un alto grado de compromiso de los músicos y demás actores. Los artistas desempeñan una multiplicidad de tareas en cada etapa del proceso de creación musical, desde la composición hasta la gestión de sus propuestas. Los artistas aprenden a realizar diferentes actividades durante el proceso, lo cual demanda responsabilidad y rigor: deben distribuir su tiempo para aprender de la manera más efectiva y realizar sus actividades dentro y fuera del campo musical, así como evitar tomar caminos que los alejen de sus expectativas.

“Cada banda es una miniempresita que hace la gestión de todo. Eso es como siento yo que funciona un poco la escena. También hay una que otra persona que hace toques como independientes y la vaina, pero la escena funciona es gracias a las bandas. Pues digo como la escena alternativa y el hip - hop underground y todo eso, es en su gran mayoría por gestión y obra de los mismos artistas. Y por eso es que no se abren tantas puertas, porque la banda se tiene que preocupar por hacer la canción, cuadrar el ensayo, grabar el disco, sacar el disco, subirlo a plataformas, hacer las camisetas, hacer el toque, volver a ensayar la otra semana. Entonces también las bandas se agotan.” (Periodista de la escena).

### **Los músicos de la escena local alternativa**

Para comprender la escena es necesario adentrarse en las experiencias de sus actores, principalmente, de los músicos. La experiencia social es entendida como un trabajo del individuo sobre sí mismo, donde es este quien define y clasifica las situaciones en las que está envuelto. Además, es “un trabajo normativo y cognitivo [del individuo] que supone un distanciamiento de sí, una capacidad crítica y un esfuerzo de subjetivación” (Dubet, Martuccelli, 1998, p.15). Teniendo en cuenta dicha definición, la experiencia socio-artística

en la investigación hace referencia a las vivencias de los artistas al interior de lo que Howard Becker denomina *mundo del arte*.

Según Becker, un mundo del arte es “una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (2008, p.54), donde no solo participan los artistas, sino las personas cuyas profesiones posibilitan la conversión del trabajo artístico en arte. Los artistas, dentro de dicha red, son un subgrupo de los participantes que poseen un “don especial” y hacen un aporte significativo e indispensable al trabajo. En un mundo del arte, los participantes dedican su atención a definir qué es y qué no es arte, qué es y qué no es un artista y qué es y qué no es su tipo de arte. Esta tarea está ligada a una de las características principales de los mundos del arte a saber: cada mundo del arte tiene relaciones frecuentes y estrechas con los mundos de los que pretenden diferenciarse. En la investigación, el mundo del arte es la conjunción entre la industria y la escena y el *submundo* del arte elegido es la escena. Como se verá más adelante, esta plantea cuestionamientos sobre el vínculo entre la música, el trabajo musical y el público que complejizan el funcionamiento de la industria en el país.

En estos términos, las experiencias socioartísticas de los músicos de la escena estudiada están marcadas por la reflexividad frente a sus trayectorias artísticas y al funcionamiento de la industria musical en Colombia. Los músicos son individuos plenamente conscientes de sus limitaciones, son “realistas” y no hay desfases entre lo que pueden y quieren lograr. Reconocen que quieren vivir de la música y saben que pueden lograrlo con dedicación y constancia. Sus experiencias revelan que la escena los ha construido como músicos autónomos, inquietos, autodidactas y expuestos a la diversificación de tareas que implica el oficio musical. Su singularidad radica en la sagacidad y la intrepidez.

Para ahondar en las experiencias ya descritas, es necesario remitirse a los conceptos de pruebas sociales y soportes, desarrollados por Martuccelli. Por una parte, las pruebas son “desafíos históricos, socialmente producidos, culturalmente representados, desigualmente distribuidos, que los individuos están obligados a enfrentar en el seno de un proceso estructural de individuación” (2010, p.21). Las pruebas sociales, como desafíos estructurales limitados, constriñen al individuo, pues este no puede elegirlos y tampoco escapar de ellas, solo puede enfrentarlas. A partir de este concepto, es posible identificar las configuraciones comunes del proceso de individuación. A su vez, las pruebas indican los *diferenciales* del trabajo que el individuo hace sobre sí mismo, dado que la manera en que el individuo enfrenta la prueba evidencia su *singularidad*, en términos identitarios y subjetivos. Por otra parte, para Martuccelli (2007) los soportes son los medios que permiten al individuo “tenerse frente al mundo”. En términos simples, son el conjunto de elementos (materiales e inmateriales) que vinculan al individuo a su contexto y le permiten continuar su vida. Los soportes posibilitan la existencia del individuo, en tanto que le permiten sobrellevar la manera en que enfrenta las pruebas. Este marco es adecuado para el abordaje del tema, en tanto que permite analizar la concomitancia entre la singularidad de los músicos y el funcionamiento de la escena y la

industria. De esta manera, las experiencias socioartísticas dan cuenta de la vida social urbana en el submundo del arte musical.

### ***La escena: hábitat de tensiones, contradicciones y suspensiones introspectivas***

Las experiencias socio-artísticas de los músicos de la escena alternativa están marcadas por una prueba superada y tres pruebas constantes, producto de una serie de tensiones interiores (su identidad, su faceta artística, sus aspiraciones como músicos) y exteriores (las convenciones de la industria y de la escena, el reconocimiento artístico, el mercado) que se tejen entre sí. Así mismo, frente a estas experiencias, los músicos encuentran una serie de soportes que, dependiendo de la complejidad de las pruebas, les permiten sopesar los temores y obstáculos del mundo musical.

Por una parte, la prueba superada consistió en “dar el paso” para adentrarse en el mundo de la música, que no implicó necesariamente dedicarse profesionalmente al oficio, sino “lanzarse” a formar una banda y construir una propuesta. Los músicos entrevistados superaron esta prueba gracias a su interés y gusto por la música y, en segundo plano, a la aceptación o apoyo de sus familiares y amigos frente a esta elección. Si bien los entrevistados desde su niñez o adolescencia aprendieron a tocar un instrumento, no siempre pensaron en dedicarse formalmente a la música. Al momento de elegir una carrera, optaron por caminos no siempre afines al arte. Después de priorizar sus demás proyectos, *sintieron* que podían dedicarse a la música gracias a las personas que los rodeaban (amigos del colegio o la universidad), pues encontraron personas con gustos similares y con la iniciativa de tocar algo propio.

Respecto a las pruebas actuales, primero, los músicos deben afrontar la fragilidad de sus proyectos musicales, causada por: 1) sus múltiples actividades dentro y fuera de la escena y su consecuente diversificación de roles, 2) la fragilidad de los proyectos de los demás actores de la escena y 3) la valoración ambivalente de las expectativas frente al presente y al futuro. Si bien los músicos están plenamente conscientes de que sus proyectos musicales pueden acabarse en cualquier momento, ello no implica que no sientan temor o decepción por este hecho. La *prueba*, en este sentido, no se trata simplemente de evitar el fin de su proyecto actual, sino de luchar con la sensación de riesgo y la posible nostalgia que este hecho puede generar. Esta prueba, enfrentada por todos los actores de la escena, fomenta un sentido de unión que reposa en la atracción por el mundo del arte musical y la satisfacción que produce dedicarse a este. El *sopORTE* que permite enfrentar la prueba es, entonces, la pasión por el trabajo musical. Pese a que algunos de los músicos han llegado a pensar en dejar la música, cada uno resalta la imposibilidad de lograrlo, pues aun cuando se cumplan sus mayores temores, seguirían haciendo música para sí mismos o vivirían del recuerdo.

Otra de las pruebas que enfrentan los músicos es el constante proceso de profesionalización. Una de las entrevistadas afirma que uno de los aspectos más difíciles de dedicarse a la música es manejar la frustración.

“La frustración, creo. Como que es el trabajo más jodido, en el sentido en que uno tiene que hacer muchísimas cosas que uno no quiere. Eso como que al principio es muy frustrante. Y si uno no tiene una buena motivación o sentido de realidad, uno se puede ir a la mierda muy fácil.” (Músico de la escena).

Sus habilidades y capacidades muchas veces no son suficientes para posicionar sus propuestas musicales dentro de la escena y la industria. Ello se debe a la ausencia de espacios formativos donde los músicos y los demás actores de la escena desarrollen habilidades relacionadas con la gestión cultural. Así mismo, la escena se ve afectada por la ausencia de actores especializados en áreas administrativas y financieras. Pese a iniciativas como los ya mencionados mercados culturales, estos aún no permiten sopesar las limitaciones de los artistas, los sellos discográficos y los gestores culturales de la ciudad, pues o bien no logran su máxima difusión o dan prioridad a propuestas enmarcadas en la “World Music”. Como respuesta a esta prueba, los músicos aprenden por sus propios medios: indagan sobre temas de su interés (desde producción musical hasta gestión cultural), buscan los espacios disponibles y los momentos y personas adecuadas para poner en práctica sus conocimientos y, con base en ello, *hacerse una idea* de lo que pueden hacer con su propuesta.

De esta prueba, se desprende otra: las habilidades sociales que los músicos deben desarrollar para relacionarse con otros artistas y demás actores de la escena para así, presentar e impulsar su propuesta. El grado de dificultad de esta prueba depende del carácter de cada músico y su capacidad para movilizarlo como un recurso.

“Cuando uno empieza con su proyecto poco a poco se va dando cuenta de que todo el mundo se conoce con todo el mundo, todo el mundo se relaciona con todo el mundo. Y son relaciones que son necesarias. El hecho de que todos sepamos quién es quién es bueno para la escena en el sentido de que podemos apoyarnos, pero eso no siempre pasa. Igual sí siento que... la escena local también está dividida como por parchesitos, [...] y dentro del parchesito todo mundo se conoce con todo mundo y eso es bueno en el sentido de que uno así es como uno arma los toques y así es como uno hace las cosas. Pero muchas veces se estanca ahí, o sea, como yo no conozco la persona de esa otra banda, entonces nunca vamos a tener un toque juntos, entonces yo siempre termino tocando con las mismas personas, o sea, con las mismas bandas. Y también eso es por lo que decía antes de que gran parte de lo que se mueve dentro de la escena, recae sobre los hombros de los artistas: uno es quien escoge con quién tocar, dónde tocar, cuándo hacer sus cosas.” (Música de la escena).

Los cinco músicos entrevistados responden de manera distinta a esta prueba. Por una parte, se encuentran los músicos interesados en la creación musical y en su gestión. Estos músicos desean poder vivir de la música, se presentan con frecuencia y sus toques son publicitados por los medios conocedores de la escena.

“Si tú tienes un proyecto musical y solo dejarlo para ti, sabiendo que tiene un potencial, no sé, es raro. Puede que no tenga razón, pero es que yo veo la música como un método, como una forma de vida. Tú no puedes pagar tus cosas solo con que te escuchen tus amigos,

obviamente, es como una clase de teoría económica como re básica. No sé, es bien raro eso.”  
(Músico de la escena).

Por otra, se encuentran los músicos que no están enfocados en vivir de la música en este momento. Si bien admiten que el reconocimiento de los demás actores de la escena es importante, su objetivo principal es la creación musical en sí misma y no la gestión. Estos músicos no tocan con mucha frecuencia y, cuando lo hacen, sus eventos no gozan de mucha difusión.

“No soy muy de esas personas que les gusta como hablar con otra gente, estarme relacionando. Es como que la música de hecho no es tan importante, sino es más importante la parte como de relaciones públicas que tú tengas. Entonces esa es como la limitación que tenemos. Tampoco me interesa llegar súper lejos con eso. [...] ninguno de los tres ha tenido como esa cosa de que queremos ser súper populares. De hecho, yo soy el que consigue toques a veces, a ellos no les interesa mucho. Nos importa mucho que nos reunamos, toquemos, compongamos, todo eso. *Pero pues eso no tiene mucho que ver con la otra parte.* Podemos seguir haciendo música toda la vida así, sin llegar a ser famosos. Creo que no habría problema por eso.” (Músico de la escena).

En este fragmento se evidencia la persistencia de la idea de la satisfacción que genera el arte en sí mismo, como una expresión genuina de sentimientos y pensamientos individuales y colectivos que puede separarse de las dinámicas comerciales. Sin embargo, el trabajo del músico implica y está soportado precisamente en el reconocimiento por parte de un público, de otros músicos, de la escena y de la industria. Aquí, el músico entrevistado pareciese sentirse presionado por los factores “externos” a la música (las relaciones sociales y los contratos), los cuales se han convertido en una convención no artística de la escena y, en cierta medida, de la industria. Es importante recordar que, para Becker, las convenciones artísticas “abarcan todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos.” (2008, p.48). Estas convenciones dictan los materiales a usar, las abstracciones para expresar ideas, así como la combinación entre ambas. Además, las convenciones sugieren las dimensiones, duraciones y hasta interpretaciones de un trabajo. Dicho esto, para lograr un reconocimiento del proyecto musical, es necesario interactuar directamente con los actores involucrados en el submundo y el mundo del arte. En este sentido, la personalidad de los músicos determina el lugar que ocupan en la escena local y, consecuentemente, en la industria musical.

En los dos casos presentados, las relaciones sociales y la amistad son importantes para enfrentar la prueba, pues pueden dificultarla o facilitarla dependiendo del caso. Como armas de doble filo para la escena, estas tienen la capacidad de limitar consciente o inconscientemente las oportunidades del proyecto. Allí no solo está el riesgo de no ser reconocido en el mundo musical, sino de resquebrajar las relaciones interpersonales con los actores de la escena.

“A veces cuando tienes que convivir mucho tiempo con la misma persona, de pronto podría molestar. Entonces creo que un riesgo podría ser eso. Como que terminaríamos peleando entre todos. Nunca ha pasado, no mentiras sí ha pasado.” (Músico de la escena)

Por otra parte, las relaciones sociales y de amistad pueden fortalecer el interés por trabajar en la escena y por el impacto que el oficio genere a futuro, dado que sus proyectos pueden *ser parte* de la historia musical bogotana. Además, las relaciones pueden servir de base para la construcción de nuevos proyectos musicales y mediáticos. En estos casos, los lazos creados se convierten en soportes para enfrentar la prueba.

Por último, los músicos se enfrentan a la satisfacción y comodidad con su proyecto. Ellos señalan que una de las cosas más difíciles de ser músicos es exponerse a la crítica, pero, sobre todo, a la autocrítica. Los músicos de la escena consideran que sus proyectos son “buenos” en tanto que hacen la música que les gusta y tienen cierto grado de reconocimiento por sus pares y el público. Sin embargo, la confianza generada por ello se ve afectada por la autocrítica, lo que hace que signifiquen sus trayectorias como ambivalentes: por una parte, al pensar en su proyecto a mediano y largo plazo, identifican sus puntos débiles y esto les impide disfrutar completamente de su oficio. Además, los desmotiva, aunque no lo suficiente para pensar en dejar la música. Por otra parte, este proceso de introspección los motiva a buscar la profesionalización y a cumplir con sus expectativas. Cuando los músicos se refieren a sus trayectorias se sienten satisfechos, pero afirman que pueden lograr más, resaltando siempre el proceso orgánico. Para responder a la prueba, los músicos entrevistados articulan la autocrítica y su gusto personal. Uno de ellos afirma que lidia con ello:

“siempre autocriticándome lo que hago y grabándolo y escuchándolo. Entonces siempre tener el ojo crítico y nunca pensar como en eso está bien y ya, sino pensar en lo puedo mejorar. Pero sin ir muy muy a fondo. Tú también tienes que ser muy consciente cuando una canción ya está lista. Pero eso es... no te lo puedo explicar mucho, es algo que tu sientes cuando la tocas. La terminas de tocar y dices, ya, está. Y lo otro que yo hago es educarme musicalmente de muchos géneros, del pop, del reguetón. Toda la música por más simple en composición tiene algo pa aportarte. Entonces es bacano educarte de todos esos géneros y ver por qué una canción de reguetón pega, por qué una canción de pop pega. Si es por el ritmo, si es por un instrumento, si es por la letra. Todo eso me ayuda en eso.” (Músico de la escena).

Para enfrentar esta prueba, los músicos, además de soportarse en su pasión por la música, están motivados por un horizonte futuro que *puede ser* prometedor. El crecimiento de la escena y sus ávidos cambios en los últimos tres años ha generado en los músicos una sensación de confianza en el futuro. Tanto la creación de sellos discográficos como la construcción de un público ha impulsado a los entrevistados a *comprometerse* más con su propuesta y a ofrecer a las personas que los apoyan una *experiencia* dotada de distintividad.

“Los músicos están viendo que cada vez hay más público, que el público está más interesado en las bandas, que hay un horizonte. Como que nadie tiene ni puta idea cuál es el horizonte, pero ya se ve ¿sí? como que ya las bandas están ahhh marica, allá tenemos que ir. ¿Qué hay

allá? Ni puta idea. Entonces yo creo que por eso las bandas también están motivadas, porque dicen marica, no solo estamos haciendo música y tenemos una bandita y somos cool y la mierda, sino algo está pasando. Nosotros decimos hola y la gente responde qué hubo.” (Periodista de la escena).

La valoración del público y la autovaloración de los músicos frente a sus proyectos construye dicho horizonte futuro. A partir de este, los músicos encuentran un estímulo ligado a lo orgánico, pues significan positivamente no haber *forzado* las oportunidades en sus trayectorias musicales para conseguir reconocimiento en la escena y en la industria. Ello hace que los músicos continúen trabajando a su ritmo y bajo sus propios términos, ya que saben que el trabajo del músico requiere paciencia y constancia. Esta forma de encaminar sus proyectos les ha permitido identificar y lidiar con los cambios de la escena. Aquí también intercede la distintividad, dado que sus trayectorias *orgánicas*, responden a percepciones y experiencias particulares que dotan la música de una interioridad singular, que no puede ser expresada de la misma manera en que estos músicos lo hacen.

Así mismo, con el reconocimiento del público, aparece el compromiso como soporte:

“Hace poquito un chico que es como fan de la banda fue a vernos. Él me dijo que le agradaban mucho las canciones, que estaba muy pendiente y que a veces las canciones lo identificaban. Entonces yo sentí como cierto compromiso de seguir dándole música a él para su vida, seguirlo acompañando. Entonces no es solo que yo quiera, sino que hay gente que está pendiente de ti en la música y también tienes que dar la talla con eso.” (Músico de la escena).

El reconocimiento ya no solo de los actores de la escena, sino del público, logra *marcar* emocionalmente al músico, pues hace que tome su proyecto aún más en serio, que se *sienta* como músico, pese a que no se reconozca como tal. La respuesta activa del público tiene un doble efecto: por una parte, hace sentir a los músicos que son parte de “algo que puede ser grande” y que sus proyectos tienen potencial. Por otra, tal reconocimiento puede transformarse en una manera de sopesar las inseguridades de los músicos como artistas, dado que les permite reconocer y *valorar* sus capacidades y habilidades musicales.

En este punto, es importante mencionar el papel de la ciudad en la valoración de los proyectos de la escena. La ciudad aparece como un soporte que permite al músico sentirse esperanzado frente al posible reconocimiento futuro ligado a “lo alternativo” y “lo distintivo” como parte de un momento artístico importante en la ciudad como lo es la escena. Ello puede estimular su continuidad en la música.

“Hoy en día, como 2018, estamos viviendo como un momento de recuperar la identidad del bogotano. ¿Sí? Como que el bogotano, nunca se ha sentido bogotano, el bogotano, odia Bogotá, Bogotá odia al bogotano y como que últimamente se está intentando como no venga, reinterpretamos eso, vamos a estar acá toda la puta vida, al menos intentemos darle cariño a la ciudad porque qué hijueputas. Entonces de pronto eso es como de las cosas chéveres de hacer música ahorita en Bogotá. Aportar a la cultura ciudadana, si se puede decir. Y pues también que Bogotá tiene tal vez, las escenas más fuertes de todo el país, pues por lo que es

capital, porque somos como 8.000 millones de trillones de habitantes, entonces sí, como que hay que hacer. Yo he hablado mucho con escenas de Yopal, de Pereira, de Pasto y es como no, marica, acá tocamos una vez cada dos meses porque no hay dónde, no hay con quién, no hay público, mientras que acá tú puedes tocar tres veces a la semana y te cae gente.” (Periodista de la escena).

La relación de los músicos con la ciudad es también un soporte al pensarla como un espacio de concentración de posibilidades para expandir su conocimiento y su experiencia musical. Los músicos piensan que, pese a las dificultades, se encuentran en un espacio privilegiado. Además, con el “momento de recuperación de identidad del bogotano”, la ciudad se convierte en un estímulo creativo para los músicos y en un lugar de toma de conciencia frente a las escisiones que causa la vida urbana contemporánea.

Para los músicos, el autoaprendizaje y la autogestión, pese a ser pruebas constantes, generan una satisfacción que se convierte en soporte cuando piensan retrospectivamente, dado que el crecimiento artístico de los músicos es indisoluble de su crecimiento personal. Este vínculo, que les permite articular lo orgánico y lo distintivo en su música, los ayuda a sopesar las dificultades del trabajo musical, pues el trabajo que hacen sobre sí mismos les permite identificar las maneras en que *no se deben* hacer las cosas. A partir del ensayo – error, los músicos sopesan las dificultades.

Las experiencias socioartísticas de los músicos están marcadas por un conjunto de pruebas y soportes que, dependiendo de las etapas que atraviesan los músicos en su construcción identitaria y en su carrera musical, intercambian papeles: los soportes pasan a ser pruebas y las pruebas pasan a ser soportes. Los músicos son, entonces, individuos artistas que, pese a sus debilidades, dificultades y miedos, se “arrojan” constantemente al mundo y al mundo artístico. Simultáneamente, los músicos “tantean” sus posibilidades y significan de manera positiva o negativa sus procesos de exploración.

### **El trabajo del músico**

El trabajo del músico también está permeado por una serie de aspectos que deben caracterizar al músico. De acuerdo con los entrevistados, un músico no es producto estricto de un don, pues ello desmerita la dedicación y la constancia. Si bien para ser músico se requiere de la inteligencia musical, este oficio demanda individuos curiosos, constantes y con una necesidad inquebrantable de escuchar música. Del músico también se espera que, como cualquier otro profesional, sea íntegro, auténtico y honesto con su trabajo.

“Un músico antes de sentarse a hacer música, tiene que escuchar de todo. Eso yo creo que importa más que cualquier otra cosa, porque en la historia se ha visto bandas que triunfan tocando una mierda. [...] si usted hace música, haga algo que se destaque de los demás, a nadie le va a importar que tan bien toque usted, a nadie le va a importar cuántas notas toque por segundo, su público no va a saber ni qué acorde está tocando, entonces tampoco es necesario ser súper complejo, ni el virtuosismo. ¿Sí? es como escuche música y obviamente

sea sincero con lo que está creando. Haga música de vainas sobre usted, hable sobre usted, alguien se va a identificar con su misma realidad. No haga música por ser cool, no haga música por dárselas de la vieja más linda, o el man más lindo. Marica, si está triste, guevón, desparrámese diciendo por qué está triste, si está feliz, desparrámese diciendo por qué está feliz, si está entusado, hable sobre su tusa. Puede sonar muy cursi, lo que sea, pero eso es mejor que decir, ehh rock and roll, soy súper cool. Sea sincero y escuche música. Yo creo que es eso.” (Periodista de la escena).

Los músicos llevan a cabo su proceso de creación, producción y distribución cumpliendo con estas características. Su consumo cultural ocupa un lugar importante en tales procesos, pues sus propuestas son en parte producto de las ideas que les transmiten los artistas que escuchan. Estos artistas hacen música que quieren escuchar en la ciudad y, respecto a la gestión, procuran identificar las tendencias internacionales y nacionales, e incluir distintos elementos para impulsar su proyecto.

### ***Producción y distribución***

Los procesos de producción y distribución de la escena local alternativa se entrelazan durante el proceso creativo, y tienen etapas, mas no necesariamente un orden. Primero, está el proceso de composición, organización y grabación de las canciones. Segundo, la propuesta es compartida por plataformas digitales y redes sociales y promocionada en los toques. En este momento, los músicos pueden enviar sus canciones a sellos independientes, medios u organizadores de eventos, o bien ser contactados por estos mismos actores en redes sociales y toques. Aquí, los músicos y los sellos o tiendas de discos se ofrecen grabarlos y trabajan conjuntamente. Estos tres procesos, vinculados con lo orgánico y lo distintivo, hacen que la música y lo que la envuelve, hable por sí misma y deje al descubierto la identidad del artista.

En estos procesos, la tecnología desempeña un papel importante por las facilidades que ofrece para difundir la música y generar oportunidades de profesionalización.<sup>22</sup> Así mismo, es relevante en el proceso de creación, ya que los músicos pueden grabar su música desde sus casas, desde sus espacios íntimos, lo que puede dotar aún más de autenticidad sus proyectos.<sup>23</sup> Por otra parte, las plataformas digitales ofrecen cierta confianza a los músicos, pues la música puede ser escuchada por cualquier persona en el mundo. Ello puede servir como un primer aliento para continuar con sus propuestas.

Actualmente en la escena, el proceso de distribución pretende dar cabida, principalmente mediante los toques<sup>24</sup>, a la mayor cantidad de propuestas que pueda, a generar oportunidades

---

<sup>22</sup> Si bien las redes sociales facilitan el acceso a la música y a los contactos, estas solo pueden generar oportunidades cuando es posible el contacto en persona.

<sup>23</sup> Es importante mencionar que el alcance de esta forma de difusión y distribución es limitado si no se cuenta con conocimientos específicos en publicidad, marketing digital y manejo de redes sociales.

<sup>24</sup> Los toques son importantes por su capacidad de crear públicos y encontrar oportunidades de producción y difusión de la propuesta. Estos espacios “amplifican” la escena, pues los asistentes (nuevo público, periodistas,

sin importar el género musical. Se trata de construir una escena con propuestas relevantes a nivel creativo y contextual. De allí la tendencia a difundir y abrir caminos para artistas, gestores culturales, medios y espacios y no por establecer un proceso curatorial específico y complejo. Frente a ello, los actores de la escena son conscientes de que la escena aún está en “gestación”.

“Uno le pregunta a alguien como, digamos de nuestro “parchesito” dentro de la escena, por Los Maricas y todo mundo sabe quiénes son Los Maricas, o Nicolás y Los Fumadores y todo mundo sabe quiénes son Nicolás y Los Fumadores y es como huy sí, ellos ya son re grandes. Uno le pregunta a cualquier persona extraña y son como qué putas, quiénes son ellos. Realmente no tienen ni idea. Lo que para uno es como no sí, ellos ya mueven resto, en verdad, en comparación no es nada.” (Música de la escena).

## **Conclusiones**

El mundo del arte musical alternativo en Bogotá, pese a estar desarticulado institucionalmente, no lo está en sus concepciones, objetivos y aspiraciones. La industria y la escena musical de la ciudad se diferencian en su alcance mediático y en el grado de profesionalización de sus actores. Si bien son notables los esfuerzos por construir un mundo del arte articulado a través de mercados culturales y la difusión de estas iniciativas, existe un desfase entre las iniciativas de la industria y la profesionalización de los músicos, sellos, managers, gestores culturales y medios de las diferentes escenas. Dicho desfase consiste en la apertura de oportunidades de producción y difusión, donde se espera que los músicos cuenten con previo conocimiento en el diseño y ejecución de estrategias de promoción de su música. Así mismo, otros factores que inciden en la desarticulación de este mundo del arte son la institucionalización de los espacios para discutir el estado de la música en la ciudad y en el país, la baja efectividad de las estrategias de promoción de las convocatorias y los términos de financiación y contratación de artistas. La escena, a diferencia de la industria, tiene un carácter circular, pues mediante los toques y las redes sociales (virtuales o no) se generan nuevas oportunidades, proyectos, discusiones y reflexiones sobre la música en Colombia. Estos espacios “más informales” permiten la participación de todos los actores involucrados y, además, pueden ser la base de nuevos proyectos.

En relación con la construcción de públicos, la escena se muestra más selectiva que la industria, pues espera públicos que se asemejen a las características del músico: curioso, constante y con un deseo y necesidad de escuchar música que le permita emitir juicios críticos. La industria, pese a su capacidad para “cerrar” brechas entre artistas y públicos de distintos géneros, se enfoca en proyectos y artistas que tienen o pueden llegar a tener un gran

---

sellos discográficos) logran ser parte de ella de diferentes formas: El público lo logra pagando la entrada y comprando mercancía constantemente, los periodistas, dependiendo del medio para el que trabajan, pueden difundir la música con mayor o menor éxito y los sellos discográficos, desde sus procesos curatoriales, pueden respaldar el proyecto. Además, los mismos artistas contribuyen a la ampliación de la escena, pues al asistir a los toques, pueden invitar a los artistas (“emergentes” o no) a sus presentaciones.

alcance mediático. Esta construcción de públicos se complejiza para ambos submundos con las “experiencias” alrededor de la música, como festivales y toques, pues, por una parte, se atrae un público que puede lograr una mayor difusión de las propuestas (musicales o no), pero, por otra, hace que estas dependan de las pautas publicitarias o del reconocimiento momentáneo, lo que a corto y largo plazo puede no ser beneficioso para los actores involucrados. Así mismo, pese a que ambas procuran promover la diversidad musical, es la escena la que ha demostrado mayor interés por disipar las divisiones y por construir públicos abiertos a la experimentación, mediante la organización de eventos, donde se incluyen diferentes proyectos musicales.<sup>25</sup> Por su parte, la industria musical en Colombia, pese a sus esfuerzos, ha respaldado más músicas enmarcadas en lo folclórico y lo relativo a la identidad nacional.

En cuanto a las semejanzas entre la industria y la escena alternativa, estas coinciden en su concepción sobre la música, pues esta es entendida como una expresión artística que no está dissociada de un sentido mercantil. La música es un trabajo que necesita ser tratado como cualquier otro, pero solo en términos de remuneración y valoración, pues tampoco se espera que se juzgue el trabajo artístico de la misma forma que se juzga un trabajo “más formal”. Así mismo, desde el periodismo y la gestión cultural, estos submundos esperan superar la oposición arte y economía y esencia/autenticidad y dinero. Respecto a ello, la escena aún presenta una limitación generada por el carácter alternativo. Si bien se reconoce la importancia del dinero para impulsar las propuestas, se espera hacerlo bajo sus propios términos y ello puede llegar a obstaculizar su paso a “ligas” más grandes.

Otra de las semejanzas entre los actores de la escena y la industria es el conocimiento con el que cuentan, pues ambos están al tanto de las tendencias y conocen el funcionamiento de cada una. Pese a ello, como ya se mencionó, el distanciamiento se encuentra en la profesionalización de los actores de la escena y en el reconocimiento de ellos como parte importante de la industria, pues han sabido generar oportunidades para más músicos, independientemente de su éxito. Respecto a la escena, aun cuando la autogestión es riesgosa, estos actores han logrado reconocimiento mediante el apoyo mutuo y, gracias a ello, han participado en espacios musicales importantes en la ciudad.

De acuerdo con lo anterior, la industria construye dos tipos de músicos: los que están respaldados por esta y los que no lo están. Los segundos, sobre los cuales se centra la investigación, son músicos autónomos que deben aprender por sí mismos y conseguir por sus medios más información. Son individuos inquietos que siempre buscan involucrarse en otros proyectos musicales, realizar otros trabajos relacionados con la música e incluso, incursionar en otras artes. Para mantenerse en este submundo, tanto los músicos como los demás actores, tienen trabajos que les dan garantías económicas para costearse una vida mientras logran

---

<sup>25</sup> Cabe resaltar que no se desconoce la importancia de solidificar una escena de acuerdo con el género. Para “equilibrar” este proceso, los sellos discográficos realizan alianzas y organizan eventos que promueven la diversidad musical

solidificar sus proyectos para vivir de ello. O en muchos casos, para sobrevivir de ello, mientras realizan un trabajo relativo a sus intereses. Pese al cansancio o frustración que genera esta división del trabajo, su gusto por la música y su necesidad de crear lo que les gustaría escuchar en la ciudad es su principal motivación, así como la responsabilidad que trae consigo lograr conectar con el público y con los demás actores de la escena. Los músicos, entonces, son individuos sagaces e intrépidos, pues al analizar su situación y prever los posibles riesgos, se arrojan al mundo artístico con astucia y prudencia. Son individuos con un alto grado de reflexividad que los hace bastante sensibles y, a la vez, realistas.

“Yo siento que es una escena de cierta forma muy fragmentada y a la vez también muy unida porque realmente cuando uno empieza a relacionarse con la gente, uno siente el apoyo y uno siente que la escena existe y que uno no está como solo a la deriva, sino que hay gente, pero sí es extraño. -Yo creo que es algo también... no sé si orgánico que pasa con los grupos sociales.”

Igualmente, construye músicos críticos y reflexivos, preocupados por “salir adelante”. Dicha preocupación evidencia un sentimiento de unión que responde a objetivos comunes (el gusto por el arte y la idea de vivir de ello) y a la consciencia del sentimiento generacional. Respecto al futuro de la escena local alternativa, su constante crecimiento manifiesta que lo *orgánico* y lo *distintivo* podría arrojar resultados más rápidos, que no impliquen necesariamente más dinero, sino un reconocimiento también orgánico de este brote creativo.

El trabajo del músico de la escena local se convierte en una experiencia socio-artística que condensa una serie de preocupaciones profesionales entrelazadas con angustias existenciales propias de una juventud expuesta a una vida urbana ajetreada y artísticamente sigilosa y camaleónica. Los músicos de la escena deben “arrojarse” a sí mismos al mundo musical y explorar por su cuenta todos los aspectos de su profesión, al tiempo en que se exploran a sí mismos como personas y como artistas. Esta encrucijada de preocupaciones y angustias responde a una idea de reconocimiento particular, que no está ligada a la fama, sino a la autenticidad, a la satisfacción personal y al éxito profesional. De allí que el (auto)reconocimiento de sus procesos creativos y de sus trayectorias musicales como una travesía calma, íntima y singular (orgánica y distintiva), sopesa la fragilidad que implica el trabajo musical en la ciudad.

Las pruebas y soportes que experimentan los músicos demuestran que el mundo del arte musical alternativo está constituido por actitudes sumamente reflexivas frente al manejo de la vida urbana cotidiana y al desarrollo de identidades y personalidades artísticas. El resultado de ello es un brote artístico que, en sus formas y contenidos, refleja la individualidad de jóvenes artistas hastiados de las posiciones conservadoras sobre el arte y la música en la ciudad. Los músicos y los demás actores crean escenarios para demostrar no solo que se puede vivir de la música, sino que es posible diversificar la música en la ciudad y en el país. Se intenta, entonces, expandir el conocimiento musical, tanto de los artistas como de los

públicos, a través de la exploración y escucha de otros sonidos, de otras identidades musicales.

## **Bibliografía**

Álvarez Espinoza, R. (s.f). La economía de la música independiente. Dinámicas organizacionales, ciclos productivos y el problema de la autenticidad. Ponencia llevada a cabo en Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arcos Vargas, A. (2008). *Industria musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes: Perú.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3-4), 223-234.

Bennett, A., & Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.

Boix, O. A. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música*. (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica.

Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. México: Sexto Piso.

Cappellano, E. (2015). *El circuito del rock local en la ciudad de Mar del Plata. Una aproximación a la construcción del problema*. (Tesis de licenciatura en Sociología). Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Colman, C., & del Val Ripollés, F. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo. Autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 3(2).

Dubet, F., Martuccelli, D. (1998). *En la escuela: sociología de la experiencia escolar*. España: Losada.

Florida, R., & Jackson, S. (2010). Sonic city: The evolving economic geography of the music industry. *Journal of Planning Education and Research*, 29(3), 310-321.

Florida, R., Mellander, C., & Stolarick, K. (2010). Music scenes to music clusters: The economic geography of music in the US, 1970–2000. *Environment and Planning A*, 42(4), 785-804.

- Guzmán, M. N., Milomes, L. R., Pascua, M. G., Tombolato Alem, S., & Alba, M. J. (2016). La circulación de las producciones musicales independientes en la ciudad de La Plata. En *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016).
- Heinich, N. (2002). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Holguín Sanabria, J. (2015). *Festivales de música, una expresión cultural: recomendaciones para lograr un buen festival de música en Bogotá*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Martínez, A. (2014). *Estudio descriptivo de las bandas locales del ambiente under Posadeño desde la visión de sus músicos* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Martuccelli, D. (2010). La individuación como macrosociología de la sociedad singularista. *Persona y sociedad*, 24(3), 9-29.
- Martuccelli, D., & De Singly, F. (2012). *Las sociologías del individuo*. Santiago: LOM Ediciones.
- Martuccelli, D. (2007). *Lecciones de sociología del individuo*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martuccelli, D. (2014). *Sociologías de la modernidad. Itinerario del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Menger, P. M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 765-811.
- Menger, P. M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual review of sociology*, 25(1), 541-574.
- Osuna, C. D. T. (2014). La gran reconversión de la industria de la música en Internet. Nuevas tecnologías, nuevos negocios, nuevos actores, nuevos conflictos. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (97), 114-123.
- Patiño Rodríguez, J. C., Pérez Acevedo, L. M., & Nieto Ruiz, M. (2017). *La economía cultural como modelo de negocio en la industria musical: un análisis desde el rol de las instituciones públicas y el sector privado en Bogotá (2010-2016)*. (Tesis de pregrado). Universidad de la Salle, Bogotá.

- Pérez Palacio, D. (2016). *¿Cómo realizar un medio digital especializado en la música en vivo que impacte a los Millennials?* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rodríguez, J. C. M. (2006). Industria Musical Colombiana en el Mercado de los Nuevos Usos Digitales, *La. Rev. Prop. Inmaterial*, 9, 25.
- Ruíz, A. (s.f). *Las estrategias que articulan la conformación, promoción y difusión de las bandas de rock en la escena musical limeño: Los casos de La Inédita y La Nueva Invasión.* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Seman, M. (2015). What if Hewlett and Packard had started a band instead? An examination of a music scene as economic cluster. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 4(2), 33-49.
- UNESCO. (2010). Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. Recuperado de: [http://www.lacult.unesco.org/docc/UNESCO\\_Guia\\_por\\_una\\_economia\\_creativa.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/UNESCO_Guia_por_una_economia_creativa.pdf)
- Vásquez, C. C. R. (2012). *Formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima El caso de las bandas ska del bar de Bernabé.* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Vidal Arizabaleta, M. (2007). La música hardcore en Bogotá: convicción-perseverancia y valor. Acercamiento al quehacer humano-artístico y productivo de bandas y gestores. *Revista Escuela de Administración de Negocios*, 60.
- Zamora Reinguerra, M. (2017). *Celebrity bones: radiografía de la escena independiente de rock en Bogotá* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Zavala Lagos, G. (2017). *Generación de música independiente en el Chile actual. El caso de la comuna de La Florida y Puente Alto (2010-2016).* (Tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.