

**RAPSODIA DEL MÚSICO, SU MUNDO SOCIAL Y
SUS APUESTAS ORGANIZATIVAS**
-ACIMCOL y la creación de Capital Social en Medellín-

Juan Carlos Estrada Ruiz

Trabajo de grado para optar al título de sociólogo

Asesor
Simón Puerta Domínguez
Antropólogo – Magister en filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de ciencias sociales y humanas
Departamento de sociología
Medellín, 2018

Contenido

OBERTURA.....	4
MOVIMIENTO UNO.....	7
Las piezas que estructuran la Rapsodia.....	7
Antecedentes y contextualización.....	7
Planteamiento del problema.....	11
Pregunta de investigación	14
Objetivo General.....	14
Objetivos Específicos.....	14
Justificación	15
Enfoque metodológico.....	17
Marco teórico.....	21
MOVIMIENTO DOS	27
ACIMCOL: Una apuesta organizativa de los músicos en Medellín	27
MOVIMIENTO TRES.....	37
La música como agente dinamizador de la sociedad	37
La música como producto de la interacción social	37
MOVIMIENTO CUATRO	42
El mercado cultural y la obra creativa de los músicos	42
Las economías oscuras.....	42
MOVIMIENTO CINCO.....	51
Política pública y derechos de autor	51
La carpintería jurídica.....	51
Tiburón nunca te llenas: La lucha contra el poder hegemónico.....	55
MOVIMIENTO SEIS	61
Creadores musicales, escenarios de participación y construcción de capital social	61
El debate en torno a la inversión social.....	61
La Red de Integración para el Desarrollo de la Comuna –RID 10–	63
La Federación Antioqueña de Artes.....	65
Un concejo para la cultura	66

Presupuesto Participativo.....	68
Apuntes finales.....	70
CODA	72
Una reflexión conclusiva	72
Re-capitulando lo dicho y lo hecho.....	72
LA BANDA SONORA QUE ACOMPAÑÓ ESTA RAPSODIA.....	80
BIBLIOGRAFÍA	81
ANEXOS	85

RAPSODIA DEL MÚSICO, SU MUNDO SOCIAL Y SUS APUESTAS ORGANIZATIVAS -ACIMCOL y la creación de Capital Social en Medellín-

OBERTURA

“Que el siglo veinte es un despliegue
de malda' insolente
ya no hay quien lo niegue;
vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos”.

Cambalache, Crónica de una década infame,
canción, Enrique Santos Discépolo.

La música es uno de los rituales más antiguos creados por el hombre y le ha permitido percibir, conocer y explicar el mundo, mediar su comunicación con sus semejantes, interpretar y hacer comunicables sus dramas vitales, transmitir o cuestionar valores y patrones culturales, y por supuesto, expresar su mundo interior. Pasar del ruido a la configuración de cantos y melodías ha sido una empresa de largo aliento y ha hecho de la música y de los músicos, poderosos elementos para el desarrollo y la transformación de la sociedad.

Son muchos los factores que diferencian a la especie humana de otras especies. Su pretensión de dominio sobre la naturaleza, el desarrollo de la cultura y del lenguaje, su vocación transformadora y el cultivo de la sensibilidad estética, son algunos de ellos. La música es un producto de la creación humana y evidencia una motivación del ser humano por lo bello. Ha sido generadora de sensaciones, afectos, emociones y otros elementos de gran valor para la construcción de imaginarios personales y colectivos.

La música mueve emociones y ello ha hecho que sea utilizada para provocar respuestas de diverso tipo en las personas y en los colectivos humanos. Ha sido manipulada por los regímenes dictatoriales (Meyer 1993; Kater, 1997; Adorno, 2009); exaltada por los partidos y movimientos revolucionarios (D'Urbano, 1995; Lira-Hernández, 2013; Díaz Frenne, 2016), apropiada por las

iglesias (Turrent, 1993), y utilizada para dar vida, recordar o cantar la *gesta* de los más diversos colectivos sociales (Vila 1987; Robayo, 2015).

Eric Hobsbawm (2014), en su trilogía del mundo contemporáneo, ha puesto de presente que la música puede ser desviada de su objetivo cultural y decantada en exaltación personal y en excesos, utilizada para incitar a las masas (a su pasividad política), e incluso, manipulada para generar el odio y la maldad; Marie Castarede (2003) reconoce que la música tiene efectos que la emparentan con la psicología de masas y que puede ser utilizada para movilizar energías reprimidas, negadas o silenciadas. Parafraseando a George Simmel, a través de la música se da un tránsito directo entre los sentimientos del músico, la música y los sentimientos del oyente, en donde el discurso musical se impregna del carácter y las características de los pueblos que la practican (Simmel, 2003).

La música es un hecho social y está ligada al contexto social y cultural en el que se produce; cada manifestación musical presenta unas particularidades que la diferencian de otras y hace que los movimientos de orden social que en torno a ella se generan, sean hijos de una época, de una cultura, y de un momento particular en el seno de una determinada sociedad.

Elementos como los mencionados permiten hablar de una sociología de la música permitiendo desde allí la explicación y el análisis de los procesos sociales que han hecho posible que el ser humano haya configurado una “cultura sonora”, y dar cuenta de los movimientos sociales que se han gestado en torno a la música y que han permitido que personas vinculadas a ella (compositores, instrumentistas, intérpretes, gestores culturales, luterios, etc.) se agrupen para satisfacer necesidades vitales, reivindicar sus derechos, entrar en conexión con otros procesos organizativos, sociales y políticos, mejorar aspectos prácticos y técnicos propios de la música, intentar influir en el curso de su sociedad, y/o promover objetivos políticos, recurriendo a diferentes esferas de acción (Silvermann, 1961).

Este trabajo de investigación se inscribe en dicha corriente disciplinar y se orienta a resaltar las maneras en que el contexto (económico, político, social y cultural) ha influido en la obra de los

músicos, en sus opciones organizativas, y en el papel que estos pueden llegar a jugar como creadores de *capital social*.

Este documento ha sido concebido a la manera de una *rapsodia*, pieza musical que, según la Real Academia de la Lengua Española (2017), se compone a partir de la unión libre de diversas unidades rítmicas y temáticas, que pueden o no tener vínculo entre sí. Su eje central, como estudio de caso, es una experiencia organizativa y de actuación política ciudadana gestada en la ciudad de Medellín, la cual ha sido bautizada por sus gestores como ACIMCOL.

A la presente introducción le siguen seis *fragmentos* o *movimientos*. El primero, presenta las piezas que estructuran el ejercicio investigativo propuesto. El segundo da cuenta del devenir histórico de ACIMCOL. El tercero se centra en el rol jugado por la música como agente dinamizador de la sociedad. El cuarto da cuenta de la manera como se interrelacionan el mercado y la obra creativa de los músicos. El quinto ahonda en el asunto de las políticas que regulan los derechos de autor, y el sexto, da cuenta de la incidencia de los creadores musicales en los escenarios de participación ciudadana, en su emergencia como sujetos de derechos, y en sus aportes a la construcción de capital social. Cada uno de estos fragmentos es ilustrado a partir de la experiencia agenciada por ACIMCOL. A través del escrito el lector se encontrará también con una serie de epígrafes, los cuales buscan ambientar cada uno de los movimientos propuestos, estos hacen parte del cancionero popular, fragmentos de canciones y poemas, usados como banda sonora y elemento introductorio a las temáticas a tratar. El texto se cierra con una *coda*¹ que recoge las conclusiones a las que se pudo llegar luego de analizar lo dicho y lo hecho a la luz del marco conceptual propuesto.

Como podrá constatar el lector este no es un texto lineal. Su estructura semeja un “*Cubo de Rubik*”, rompecabezas mecánico tridimensional que posee seis colores uniformes (blanco, rojo, azul, naranja, verde y amarillo) y un mecanismo de ejes que permite que cada cara gire independientemente mezclando los colores. Para resolver el rompecabezas cada cara debe volver a quedar en un solo color. Se espera que el lector juegue con el texto, que recorra sus apartados, y que se anime a armar con ellos su propio cubo o a dibujar los acordes de su propia rapsodia.

¹ Sección musical que se ejecuta como cierre de una pieza o de un movimiento.

MOVIMIENTO UNO

Las piezas que estructuran la Rapsodia

El presente apartado presenta la estructura general así como los propósitos, las preguntas y los conceptos que articulan y brindan coherencia al estudio propuesto. En un primer momento, da cuenta de los antecedentes del estudio, enseguida presenta el problema y la pregunta de investigación, pasa a describir los objetivos del estudio, hace una breve justificación del estudio, presenta la opción metodológica y las técnicas de recolección de información, y por último, comparte con el lector los conceptos y los enfoques teórico-conceptuales que se utilizaron para leer, analizar e interpretar la información recolectada a la luz de los objetivos y la pregunta de investigación.

Antecedentes y contextualización

“Para construir un bello sueño lo primero es estar despierto, mano firme para sostener las bridas y hacerse un proyecto a medida teniendo en cuenta que todo encoge. Materiales de primera. Anchos y profundos los cimientos, a prueba de malentendidos, compromisos, intereses y accidentes”.

Para construir un bello sueño, canción Joan Manuel Serrat.

Las condiciones organizativas, laborales y sociales de los músicos, la incidencia de factores externos a lo musical en la obra de los creadores y las políticas públicas que rigen la actividad de los músicos, han sido temas abordados, aunque su intensidad ha sido baja en la exploración sociológica en Colombia. Este trabajo pretende indagar en algunos de estos aspectos, en especial, aquellos que se relacionan con la dinámica creativa del músico popular, su obra y su actuar como sujetos sociales, y sus experiencias de carácter organizativo.

El desarrollo económico del país a partir del modelo neoliberal ha fortalecido en las últimas décadas la industria cultural no solo en Colombia sino en América Latina. El desarrollo de la industria cultural en el país en los últimos veinte años ha sido acelerado, acarreado con su desarrollo un crecimiento de la industria musical que la ha llevado a evidenciar un crecimiento

entre el año 2006 y el 2016, de un 54,5%. De acuerdo con la revista Dinero, el valor de la producción musical en el país durante el año 2016 fue de 300.000 millones de pesos y el aporte de las industrias culturales y creativas al PIB fue del 3.3 % (Dinero, 2017).

Esta millonaria industria ha generado ganancias para unos pocos pero los beneficios para los creadores y los trabajadores de la música han sido precarios. La riqueza que ha producido el sector no ha propiciado condiciones de vida digna para los músicos, los compositores, los instrumentistas, los intérpretes y quienes conforman el sector musical. Paradójicamente, aquello que les ha generado riqueza y bienestar a los empresarios del espectáculo y del arte ha generado condiciones de precarización laboral para los creadores culturales.

El manejo económico del sector musical, la garantía de seguridad social para los creadores musicales y la distribución de las utilidades que genera el mercado de la música, han sido temas de controversia entre los músicos y el Estado colombiano. Los primeros, han venido cuestionando el monopolio que organizaciones como SAYCO - ACINPRO tienen en relación con el recaudo y la distribución de las utilidades por concepto de derechos de autor, han puesto de presente el abandono en el que se han visto forzados a realizar su hacer como cultores, y han empezado a reclamar sus derechos cuestionando los efectos de algunas leyes y políticas públicas que han intentado regular dichos asuntos.

Y es que en Colombia la expedición de políticas e instrumentos jurídicos para la protección de los derechos patrimoniales de autor ha sido incipiente, no ha tenido la difusión que requiere, se ha prestado a interpretaciones, ha dificultado una protección adecuada de los derechos de los artistas y compositores, y ha puesto en entredicho lo consagrado en instrumentos de carácter internacional como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en relación con la protección de las producciones científicas, literarias o artísticas (ONU; 1948).

Vale recordar que en el año 1991 el país proclamó una nueva Constitución Política y que de acuerdo con el Artículo 1º de dicha norma, Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo

y la solidaridad de las personas que la integran, y en la prevalencia del interés general (Congreso de la República, 1991); siendo así, los derechos son integrales, inherentes a todas las personas, y es obligación del Estado garantizarlos.

Un segundo elemento a tener en cuenta es la asunción de la democracia participativa como marco regulador de la injerencia ciudadana en las decisiones públicas y como recurso para avanzar en la exigibilidad de sus derechos; en referencia a la propiedad intelectual, la Carta Política de 1991 consagra en su Artículo 61 la responsabilidad del Estado de proteger la propiedad intelectual y que habrá de hacerlo “*por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la ley*” (Congreso de la República, 1991).

El “espacio” abierto por la Constitución Nacional en relación con la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión que afectan sus derechos ha hecho que los músicos y los creadores culturales generen dinámicas organizativas para la protección de sus obras, de su derecho de asociación y de su derecho al trabajo en condiciones dignas; este trabajo se propone analizar dichas dinámicas y dar cuenta de su incidencia en la construcción de *capital social*, tomando como estudio de caso la experiencia agenciada por la Asociación de Autores, Compositores, Intérpretes y músicos Colombianos –ACIMCOL–.

ACIMCOL es un proceso organizativo surgido en la ciudad de Medellín en 2006, momento en que organizaciones como la Organización SAYCO (Sociedad de Autores y Compositores de Colombia) – ACINPRO (Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos), la Sociedad de Autores Compositores e Intérpretes Colombianos –SACIC–, y la Asociación Nacional de Autores e Intérpretes de la Canción Colombiana –ANAICOL–, se disputaban la administración, recaudo y reparto de las utilidades por concepto del recaudo de las remuneraciones provenientes de la autorización de comunicación de obras musicales y producciones audiovisuales, como también, del almacenamiento de fonogramas.

La pugna entre las organizaciones mencionadas tiene como contexto: i) La interpretación de la norma que regula el derecho de autor en Colombia (Ley 23 de 1982); ii) la pretensión monopólica de la Organización SAYCO – ACINPRO de erigirse como “la entidad” encargada

de la administración y el recaudo, y iii) Las opciones de participación de los músicos, intérpretes y compositores en relación con el recaudo y el reparto de los recursos generados por la comunicación y el almacenamiento de sus obras.

ACIMCOL surge tras la desaparición de SACIC y recoge la iniciativa organizativa de un grupo de músicos y compositores que se encontraban asociados en dicha entidad pero amplía su campo de acción y asume, además de la lucha por los derechos patrimoniales, la reivindicación de la función social de la música y del músico, el fortalecimiento de los procesos creativos de sus asociados, y la articulación de los diferentes colectivos musicales que han germinado en el país. Durante sus doce años de existencia, ACIMCOL ha venido incentivando la transformación de las condiciones laborales de los músicos, intérpretes y compositores, alimentando políticamente sus dinámicas asociativas, y recogiendo sus demandas y expectativas a fin de traducirlas en políticas públicas.

Hoy en día, ACIMCOL cuenta con la participación de cerca de 300 músicos de diversos géneros y de diferentes municipios del país, cuenta con un catálogo con más de 8.000 obras registradas, ha replicado su propuesta en el departamento de Córdoba a través de la Asociación de Compositores, Intérpretes y Músicos de Córdoba –ACIMUC–, y ha venido haciendo parte de diversas mesas de participación ciudadana en la ciudad de Medellín como la RID 10, la mesa de cultura, la escuela constitucional de la Comuna 10 La Candelaria, y se ha convertido en un actor determinante en la implementación de la Estampilla Pro-cultura en el departamento de Antioquia.

Planteamiento del problema

Me das retos, aventuras y responsabilidad,
me das éxito y dinero, (...) me exiges crear,
me haces temblar, soñar, me curas,
me eliges para hablar si las calles están mudas.

El idioma de los dioses, canción, Nach.

La música en Colombia ha experimentado diversas transformaciones y éstas han obedecido, entre otros muchos factores, a los procesos de modernización acaecidos desde la primera mitad del siglo XX, a la migración campo / ciudad generada por La Violencia de mediados de siglo, la emergencia del mundo urbano, el conflicto armado interno, el narcotráfico, y el desarrollo de la industria cultural y del mercado del entretenimiento.

Fenómenos como la aparición de la radio (1929) y la producción de discos de vinilo (1934) posibilitaron una mixtura sonora que incluyó la fusión de ritmos tradicionales colombianos como el bambuco y el pasillo con ritmos de otras latitudes como el corrido mexicano y la ranchera, dando origen a la música de carrilera o “*música guasca*”, música que se nutrió de la narrativa, la idiosincrasia y el carácter del mundo campesino, pero circuló a través del instrumental tecnológico del país que emergía (Bermúdez, 1985). Esta música fue muy difundida en la zona andina colombiana, y en la Antioquia de las primeras décadas del siglo XX.

De igual forma, la música de las grandes bandas norteamericanas empezó a permear la música costeña y ello se evidenció en ritmos como el *porro*, la *cumbia* y el *merecumbé* y por supuesto, en la forma compositiva de músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán. La incorporación del jazz norteamericano a los ritmos tradicionales de la región andina en las décadas de los 80 y los 90 del siglo XX contribuyó al surgimiento de conjuntos instrumentales, a la transformación de las llamadas músicas de acordeón, al surgimiento del vallenato, a la aparición de la “*música popular*”, la “*retreta*”, la ópera y la zarzuela, y más recientemente, a la consolidación del movimiento de la “*Nueva Canción Colombiana*” (Bermúdez, 1985). Esta mixtura ha generado un sinfín de géneros y estilos y ha ido configurando la “*identidad sonora*” de la Colombia de hoy.

Pero más allá de su dinámica creativa, los músicos, compositores e intérpretes colombianos se han visto abocados a enfrentar una multiplicidad de retos y tareas que trascienden los procesos de creación musical. Dichos retos, guardan relación al contexto social y político del país, al surgimiento de diversa expresiones de violencia (lucha guerrillera, narcotráfico, paramilitarismo, desplazamiento, asesinatos selectivos, etc.) y, por supuesto, a las exigencias de la industria cultural. Ello ha demandado de los músicos, intérpretes y compositores una postura ética, política y organizativa y ha incidido en las técnicas, las apuestas estéticas, las sonoridades, las lecturas de país, y las estrategias asociativas del sector.

Este trabajo busca dar cuenta de los factores de orden no musical (internos a la música, a su carácter formal) de la historia reciente² de Colombia que han incidido en la actividad creativa y en la obra de los músicos asociados en torno a la Asociación de Compositores, Intérpretes y Músicos Colombianos ACIMCOL en la ciudad de Medellín y resaltar la incidencia que los procesos de los músicos – a través de su apuesta organizativa– han tenido, en términos de la construcción de *capital social* en su ciudad.

Para dar cuenta de dicho propósito se han fijado dos líneas de trabajo:

- La incidencia del contexto sociocultural en la obra de los creadores musicales.
- Las apuestas organizativas de los músicos para incidir en las políticas públicas y en la construcción de *capital social*.

La primera línea de trabajo busca analizar las apuestas estéticas y estilísticas a partir de los determinantes o influencias sociales del músico. En esta línea, se pretende establecer un paralelo entre lo que es la música institucionalizada y aquella de orden más popular, tomando en cuenta el contexto creativo y sociocultural desde el que el creador musical hace una apuesta estética y política, asociada a factores:

² El concepto “historia reciente” o “historia del tiempo presente” es un enfoque histórico gestado en Francia en 1978 y refiere a una idea que hoy ya constituye parte de nuestro sentido común académico y público. El término designa un período histórico cercano. Para una discusión a profundidad de este concepto ver: Franco y Levin (2007) *El pasado cercano en clave historiográfica*; López (2010) *Temas y procesos de la historia reciente de América Latina*; Serpaj (2013) *Derechos humanos, historia reciente y construcción de paz*, entre otros.

- De tipo organizativo, desde donde se construye un discurso colectivo encaminado a la construcción de *capital cultural*, asociado a vínculos de cooperación, participación, solidaridad y reconocimiento colectivo.
- El mercado, como elemento que posibilita una oportunidad en los músicos y creadores, factor que trae consigo unas consecuencias no solo en lo estético sino también en los contenidos inmersos en la obra.
- Algunos tipos de violencia, los cuales no solo perfilan el contenido de la obra sino también las apuestas estéticas.

La segunda línea de trabajo está vinculada a las dinámicas organizativas de los músicos y su incidencia en las políticas públicas, así:

- Políticas de protección de los derechos patrimoniales de autor.
- Las políticas que regulan la participación de las dinámicas de la industria cultural, tales como las plataformas de difusión y promoción, la *payola* y la consolidación de monopolios (Organización SAYCO - ACINPRO).

Para esta segunda línea se recurre en primera instancia a la categoría propuesta por Néstor García Canclini de *homogenización recesiva*, la cual es vista como una forma de validar las industrias culturales bajo la premisa de que la cultura debe autofinanciarse y ser rentable, proceso que permite la incursión de dinámicas privatizadoras y la proliferación de plataformas y emisoras como una respuesta a las necesidades de mercado, lo cual a la larga consolida los monopolios (García Canclini 1997).

Pregunta de investigación

¿Qué tipo de determinantes sociales han incidido en los procesos organizativos, políticos, técnicos y estilísticos del creador musical vinculado a ACIMCOL y cómo éstos han influido en la construcción de *capital social*?

Objetivo General

Identificar qué elementos extra-musicales han incidido en la obra y los procesos organizativos de los músicos asociados en ACIMCOL y cuáles han sido sus aportes a la construcción de capital social.

Objetivos Específicos

- Identificar el tipo de relaciones que se tejen al interior de ACIMCOL tomando en cuenta la multiplicidad de géneros y estilos cultivados por los creadores musicales que allí convergen.
- Indagar sobre los usos y las opciones de circulación de la obra de los músicos, compositores e intérpretes vinculados a ACIMCOL.
- Identificar los aportes que la dinámica organizativa de ACIMCOL ha hecho a la construcción de *capital social*.

Justificación

“Por los hijos de mis hijos y los hijos de tus hijos, a Dios le pido.
Que mi pueblo no derrame tanta sangre y se levante mi gente, a Dios le pido”.

A Dios le pido, canción, Juanes.

Este trabajo busca aportar a la construcción de un marco de comprensión acerca de la relación existente entre la música, la obra creativa de los músicos, compositores e intérpretes, las formas organizativas que han sido agenciadas desde el sector musical y el rol social del músico, de cara a la construcción de *capital social*.

Las temáticas asumidas como objeto de estudio han sido abordadas a partir de enfoques de carácter historiográfico, antropológico, estético y de crónica periodística; en especial, se han centrado en las raíces y en la evolución de la música en Colombia. La ruta trazada en esta investigación busca ampliar el campo de abordaje de los mismos y aportar elementos que permitan comprender el rol social del músico en la construcción de *capital social*.

Este trabajo se inscribe en el campo de la sociología de la música o la socio-musicología, rama de la sociología que estudia las relaciones existentes entre la música y la sociedad. Diversos sociólogos han incursionado en este campo de investigación, tal es el caso de George Simmel, quien consideró la música como un hecho social y sostuvo que existe una relación entre la música y la cultura de cada época, y que la música se alimenta de las características del pueblo que la práctica (Simmel, 1882). Por otro lado, se toma en cuenta a Max Weber, para quien la música es un hecho social, parte constitutiva de nuestro carácter social, y ha influido en el desarrollo de la sociedad (Weber, 1921), y también la postura de Theodor W. Adorno, quien no aceptó la idea de que la música fuera un simple reflejo de la sociedad y sostuvo que ella se ve afectada por el contexto social y que este es a la vez afectado, interpelado y re-significado por la música. Desde su perspectiva, la música y la sociedad sostienen un diálogo permanente y las dos se afectan recíprocamente (Adorno, 1962).

Esta investigación cobra importancia para la sociología como disciplina pues ahonda en un tema que poco a poco va ganando interés entre los sociólogos nacionales, como lo es la relación entre

la música como hecho social y como práctica cultural y las dinámicas de la sociedad en la que ella se gesta y se difunde. En el caso del Departamento de Sociología de la Universidad de Antioquia, este trabajo pretende sumarse a la producción existente en donde trabajos como “Medellín en vivo: La historia del rock una aproximación histórica y visual a la escena del rock”, (1997) trabajo realizado por el profesor Omar Urán en asocio con Patricia Valencia y Gilberto Medina, y desde donde se busca un acercamiento y análisis a la iconografía presente en la cultura “rockera” en la ciudad de Medellín a finales de la década del 90. De igual forma, a la investigación realizada por el sociólogo Federico Vélez Vélez titulada “Arte, narcotráfico y cultura”(2009), trabajo que busca acercarse a la incidencia de fenómenos como el narcotráfico en la producción artística. Otras representativas serían: “Música, cultura y ciudad: El caso de las tendencias musicales juveniles del rock en la ciudad de Medellín” de Omar Urán (1994) y “La Nueva Música Colombiana: Identidad; nación e industria cultural” (2009), trabajo de los científicos sociales Darío Blanco Arboleda y David Esquivel Tangarife; buscando así contribuir al campo de investigación sociológica interesado en indagar en la relación que existe entre el contexto de una ciudad como Medellín y las características de la obra creativa de sus músicos.

Además de lo anterior, el trabajo indaga sobre las opciones organizativas del sector musical (aquellas que vinculan a músicos, compositores e intérpretes) y, retomando parte del andamiaje teórico de Pierre Bourdieu, indaga por sus aportaciones a la construcción de *capital social*; es decir, en aquellos factores que posibilitan la interacción entre diferentes sectores y campos de lo social, sean estos el Estado y los músicos y cultores, los músicos entre sí, los músicos y las comunidades en las que están insertos, los músicos y la sociedad de la cual hacen parte, etc. Este es un aspecto de singular importancia en una ciudad como Medellín en la que la música se ha convertido en el lenguaje de las generaciones jóvenes, las mismas que han estado inmersas en la violencia que ha desgarrado a la ciudad y al país. Se espera que este trabajo aporte a esta línea de investigación sociológica, al igual que ser tenido en cuenta en las discusiones e investigaciones sobre el tema.

Enfoque metodológico

“Cuál es la estrategia, cuál es el plan.
Qué haces, cuéntame... Déjame saber
qué es lo que va a pasar”
Cuál es el plan, canción Calle 13.

Metodológicamente se trata de un *estudio de caso simple*. La mayor fortaleza de dicho método es que permite dar cuenta de la conducta de los sujetos involucrados en el fenómeno estudiado, sean estos actores individuales (personas) o colectivos (organizaciones). Mientras que algunos de los métodos cuantitativos sólo se centran en información verbal, obtenida a través de encuestas por cuestionarios (Yin, 1989), en el método de estudio de caso los datos pueden ser obtenidos desde una variedad de fuentes, tanto cualitativas como cuantitativas; esto es, documentos, registros de archivos, entrevistas directas, observación directa, observación de las dinámicas institucionales, del rol de los participantes, de las instalaciones, o de los objetos físicos (Chetty, 1996).

Chetty (1996) sugiere que el estudio de caso ha sido apropiado sólo en investigaciones exploratorias, pero la verdad es que diversos autores lo han utilizado y lo han hecho con otros propósitos: Eisenhardt (1989) lo ha utilizado en estudios descriptivos, Kidder (1982) en la contrastación de teorías, y Pinfield (1986) y Anderson (1983) en la generación de teoría.

Según autores como Yin (1989), Eisenhardt (1989) y Chetty (1996), el método de estudio de caso se caracteriza porque:

- Es adecuada para investigar fenómenos en los que se busca dar respuesta a cómo y por qué ocurren.
- Permite examinar o indagar sobre un fenómeno contemporáneo, en su entorno real.
- Utiliza múltiples fuentes de datos.
- Permite estudiar tanto un caso único (estudio de caso simple) como múltiples casos (estudio de caso múltiple).
- Permite manejar información cualitativa y/o cuantitativa.

- Es útil para describir, analizar, verificar (una tesis o problema de investigación) y/o para generar teoría.

En el desarrollo del trabajo investigativo se recurrió a una combinación de enfoques con perspectiva histórico-organizativa a fin de dar cuenta de la evolución de la experiencia asociativa de ACIMCOL y a la técnica de la *observación participante* como estrategia para la recolección de los datos. Buscando que la observación fuera provechosa, el autor del presente trabajo se sumergió en las dinámicas de ACIMCOL entre los años 2014 y 2017 en calidad de músico asociado y como parte del equipo de trabajo de la entidad.

En relación con la redacción del presente informe, se buscó que la narración fuera en la medida de lo posible hecha desde la perspectiva de sus protagonistas, es decir, a partir de sus propias voces.

El estudio caso como opción metodológica se sustenta en las posibilidades que dicho enfoque investigativo ofrece a la hora de observar el sujeto-objeto de investigación y posibilitar la observación de múltiples factores y la descripción de interdependencias importantes, buscando así un acercamiento y posible salida a los interrogantes acerca de los determinantes sociales que inciden en los procesos organizativos, políticos, técnicos y estéticos del creador musical, y cómo dichos procesos inciden en la construcción de *capital social*.

El trabajo de campo supuso la revisión de fuentes secundarias como actas de reuniones, documentos de memoria, revisión del archivo de ACIMCOL, revisión de documentos de la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA–, y lectura interpretativa de leyes, decretos e instrumentos normativos sobre derechos de autor en Colombia. Respecto a las fuentes primarias se realizaron un total de seis entrevistas a profundidad a músicos fundadores de ACIMCOL, la actual Presidenta de la Asociación, y a los miembros de su Junta Directiva. Además se realizaron charlas colectivas con los socios fundadores y los músicos sobre los orígenes de la organización.

Además de los documentos referenciados, se realizó una revisión a profundidad de documentos y publicaciones que aportaron luces a este trabajo como los realizados por Isabel Llano (2002)

“Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX”; Vivian Romeu Aldaya (2011) “Arte y preproducción cultural”; Ministerio de Cultura (2012) “Política de artes en Colombia”; y “Situación social de los intérpretes musicales en África, Asia y Latinoamérica” (OIT, 2001).

Las fuentes más relevantes fueron:

Fuentes primarias:

- Acceso a los archivos, acta fundacional y documentos de orden jurídico sobre fundación y reconocimiento legal de ACIMCOL por parte de la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA–.
- Memorias asociativas de ACIMCOL reconstruidas a partir de los relatos sobre los hechos fundacionales de viva voz de sus fundadores (reconstrucción histórica de los inicios de la organización).
- Entrevistas semi-estructuradas a actores claves en el proceso asociativo de ACIMCOL (fundadores y actual Junta Directiva). Se destaca, en este escrito, la entrevista realizada a Fredy Ocampo, quien es vocero delegado para los fines de este trabajo por la junta directiva de la asociación, músico y compositor y socio fundador, ex-presidente de ACIMCOL, miembro de la junta directiva de la asociación y representante de ACIMCOL en los diferentes procesos y mesas de participación comunitaria.
- Acceso a los archivos sonoros y al catálogo de obras administradas por ACIMCOL.

Fuentes secundarias:

- DNDA ordenanzas y marcos de ley que rigen a las sociedades de gestión colectiva.
- Documento: *Protección internacional de los derechos económicos, sociales y culturales DESC*, publicados por el instituto interamericano de derechos humanos en el año 2008 (en especial el capítulo: Obligaciones de los Estados en materia de derechos económicos, sociales y culturales).
- Declaración Universal de los Derechos Humanos, proclamada por la Asamblea General el 10 de diciembre de 1948 en París.

- UNESCO: *Observación N° 17 sobre Protección del derecho moral y material de la producción científica, literaria y artística*, publicación del 25 noviembre de 2005.
- UNESCO Conferencia General (1998). *Observación general N° 9 sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales*.

Marco teórico

“Hay miradas que sin duda dicen más que mil palabras,
y que al verlas todas juntas, son como espejos del alma.
(...) Hay miradas insistentes, misteriosas, recurrentes.
Y las hay indiferentes”.

Miradas, canción Axel.

La actividad del creador musical obedece a múltiples factores que comprenden no solo los aspectos técnicos propios de su actividad, sino además a factores de orden externo (o extra-musical) que, desde la perspectiva de Bourdieu (1990), le otorgan a la práctica del arte, una serie de características que la condicionan y le generan relaciones de campo con otros campos de lo social. Esta relación dialéctica permite que el ejercicio del creador y en especial del arte, esté inmerso en los procesos y mecanismos de reproducción, transmisión y transformación de la cultura, a partir de la articulación con agentes sociales provenientes de diferentes campos.

Bourdieu (1998) define el *campo* como el lugar de lucha por el poder simbólico, y sostiene que en él se producen las relaciones diferenciales y los antagonismos del campo social. Su planteamiento teórico reside en la relación dialéctica entre los conceptos de *habitus* y *campo*, visualizando a la sociedad como un sistema relacional de diferencias donde los diferentes campos tienen sus propias reglas; de allí la sociedad se constituye a partir de espacios de relaciones sociales estructuralmente diferenciadas y relativamente autónomas en donde los actores sociales insertan y desarrollan sus historias y sus trayectorias sociales, y “(...) *en donde suceden una serie de interacciones, (...) de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o de conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan*” (Moreno y Ramírez, 2003, p.16).

Esta articulación propicia escenarios dinámicos de lucha y de negociación, buscando la legitimación de significados culturales, los cuales aseguran un orden social determinado; por tanto, no se puede desvincular el papel de los diferentes agentes sociales como reproductores de la cultura (lo cual no es más que la reproducción de lo social). El arte, como una práctica

sociocultural y comunicativa, parte de una configuración social, histórica y culturalmente situada (Bourdieu, 1990) que participa en los procesos de organización y reorganización de lo social y del sentido que este adquiere como escenario de configuración de discursos y prácticas institucionalizadas e institucionalizantes; de allí que la actividad artística sea parte de las prácticas sociales de un momento histórico específico.

En este orden de ideas, el momento histórico se establece como un determinante social que influye en el papel del músico como agente social, en su obra y en la apuesta estética y organizativa que este *agencia*, contexto desde el cual el creador toma elementos de lo social para luego intervenirlos con su actividad creadora, logrando de esta manera establecer una práctica que obedece a su contexto, que da cuenta de los procesos y de los mecanismos de reproducción con los que cuenta, y que influirá tanto en su apuesta estética, como en la producción de los sentidos inmersos en su obra.

Es importante resaltar que esta producción de sentidos hace parte de una multiplicidad de significaciones que permiten simultáneamente configurar un sentido sobre la realidad, y a su vez, un sentido sobre las interacciones sociales; de allí que Bourdieu (1988) presente *la distinción* como propiedad subjetiva del poder, en estrecha relación con la red de interacciones simbólicas que se dan al interior de las relaciones sociales.

Estas relaciones implican no solo habilidades sino también obligaciones y derechos. De igual forma, traen consigo saberes, los cuales se traducen como posesión de capitales, los que a su vez delimitan y distinguen un campo de otro. Es así que al entrar en contacto diferentes *campos*, se producen tensiones, que al ser asimiladas, o en otros términos traducidas una por la otra, conllevan una alta posibilidad de que el conflicto entre las partes sea minimizado; por el contrario, si esta relación no se da en condiciones equitativas, la tensión entre los campos será evidente y aparecerá el conflicto entre las partes.

Desde esta posición teórica, el *campo* es visto como un universo relativamente autónomo, y es allí en donde se objetivan las luchas y conflictos específicos entre los actores sociales involucrados, por lo tanto el campo intelectual, el artístico, el económico, el científico, y demás,

están estructurados de acuerdo a determinados conflictos en los que se ven enfrentadas diferentes visiones que luchan por imponerse. La asimilación no conflictiva de un campo con otro implica condiciones equitativas, en las cuales un valor es intercambiado por otro equivalente. Este tipo de asimilación no conflictiva, sustentada en condiciones de equidad, no ha sido la media en torno a las relaciones sociales pues cada grupo social involucra creencias, prácticas y sentidos, los cuales hacen que cada uno luche por el establecimiento de un saber o una práctica en particular, lo que a la larga desata el conflicto.

Las posiciones, prácticas y creencias que estructuran los *campos*, hace que los productos derivados de dichas prácticas disten unos de otros, es así que *la distinción* es vista como una propiedad de los campos, y el antagonismo como una forma de relación natural entre ellos (Bourdieu, 1980).

Si visualizamos estos *campos* como escenarios de lucha, vemos cómo cada grupo busca la apropiación de las posiciones dominantes, buscando así los privilegios y/o beneficios inmediatos inmersos en el campo en el cual se invierten recursos y se formulan estrategias que son entendidas desde este planteamiento como *capitales*, y de acuerdo a la cantidad y el peso relativo de capital que se posea depende la posición de los diversos agentes dentro del campo; en este orden de ideas, se distinguen diversos tipos de *capital* ya sea de orden simbólico, capital cultural, capital económico, *capital social*, etc.

Bourdieu parte del principio de que el *capital simbólico* existe en la medida en que este es percibido por los otros como un valor reconocido mediante consenso. Es pues un valor que no tiene existencia real, sino un valor efectivo. En su opinión,

(...) el capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que responde a unas “expectativas colectivas”, socialmente construidas, a unas creencias, y ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico (Bourdieu, 1997, p.171).

Por su parte el *capital cultural* es adquirido por medio de la educación, la exposición a medios de comunicación, la relación con otras personas o categorías sociales o en situaciones que signifiquen un contenido en la experiencia del sujeto; de esta forma cualquier escenario de interacción permite la acumulación de capital cultural mediante los diferentes aspectos que se dan en la instancia comunicativa.

Esta relación a los campos permite establecer un marco de comprensión de la actividad musical más allá de lo que implica como disciplina, permitiendo de esta forma relacionar y comprender la relevancia social de la actividad del músico y de la música en la sociedad. Yendo más allá de la calidad del producto musical o de la obra, es dable comprender la música, los contenidos inmersos en ella y las apuestas organizativas de los creadores y músicos como un producto cultural que obedece a un contexto social e histórico determinado, el cual “(...) *es portador de poderosas narrativas en relación a la propia cultura*” (Martí, 1998, p.141).

Este énfasis relacional en el que Bourdieu sustenta la teoría del campo lo presenta como una red de relaciones y posiciones en donde cada *capital* y *habitus* incorporado serán las herramientas que permitirán posicionar las diferencias y búsquedas de cada campo en específico. Factores como la presión, facilitación, censura y dirección ejercida en un contexto histórico determinado sobre el campo de lo artístico, conllevarán no solo a la tensión, sino también, al tipo de relación del músico con el Estado, al igual que al tipo posible de arte en un determinado tiempo y lugar, el tipo de estímulos a la creación, al igual que las leyes sobre lo que se entiende por arte, lo cual incide directamente en la producción simbólica de un territorio y de aquellos que se encuentran relacionados con el trabajo artístico o cultural.

Relacionando lo anterior con el estudio de caso propuesto, vemos cómo esta compleja relación e interacción entre los artistas asociados a ACIMCOL, no solo con sus pares, sino con el mercado, el público, el Estado y el mundo de lo artístico, produce formas que obedecen a un momento y lugar determinado, consolidando tipos de relaciones de sociabilidad y asociación entre los músicos y los artistas en general, como también en la consolidación de dinámicas dirigidas a la formación de públicos, acceso a mercados, tipos de regulación y contratos, leyes y todo aquello

que implique la promoción y desarrollo del trabajo cultural, fortaleciendo dinámicas asociativas y procesos de construcción, acumulación y adquisición de *capital social*.

Partimos del principio de que el *capital social* nace a partir de las relaciones interpersonales y que sus propiedades se dan a partir de la estructura de relaciones sociales existentes en los grupos o colectivos, que es parte de comunidades, empresas y organizaciones en las que la confianza y el compromiso colectivo para con las normas hace de él una propiedad de la estructura social; sin embargo, y dado que la dinámica asociativa es un elemento importante para la sociedad, ella requiere de la promoción y el fomento por parte del Estado, pues (...) el encuentro con el otro, fomentado por la asociatividad, favorece relaciones de confianza y de compromiso cívico, que estimulan la adhesión a normas compartidas de reciprocidad. La pertenencia asociativa representa un elemento básico en la construcción del capital social (...) pues las personas que tienen experiencia asociativa muestran, en general, mayor integración social que las que no la tienen (PNUD, 2000, p. 145).

Según Durston (2000), se dan dos tipos de *capital social*: uno de orden individual y otro de tipo colectivo o comunitario. El primero “*consta del crédito que ha acumulado la persona en la forma de reciprocidad difusa que puede reclamar en momentos de necesidad, ante personas para las cuales ha realizado, en forma directa o indirecta, servicios o favores en cualquier momento en el pasado*”; el segundo, “*(...) consta de normas y estructuras que conforman las instituciones de cooperación grupal y reside, no en las relaciones interpersonales diádicas, sino en estos sistemas complejos, en sus estructura normativas gestadoras y sancionadoras.*” (Durston 2000, p.21).

El *capital social*, como una cualidad de las estructuras sociales, opera como un mecanismo que en su forma individual crea redes interpersonales las cuales vinculan mediante el intercambio social, favores, contactos etc., a los individuos y a la institucionalización de relaciones de cooperación y ayuda recíproca entre organizaciones y grupos de la sociedad civil, en su forma colectiva.

La actividad musical involucra dinámicas de cooperación representadas, entre otros factores, por el intercambio de conocimiento, información y contactos, los cuales van configurando relaciones de ayuda mutua entre los músicos, los artistas y los trabajadores de la cultura; esta dinámica de ayuda y cooperación, permite el surgimiento de capital social, derivado como consecuencia no planificada de las relaciones de reciprocidad que se dan entre los individuos, es importante

señalar que en los planteamientos de Durston (2000) se destaca la institucionalización del capital social como una práctica natural y que esta es reproducida y fortalecida por diversos medios culturales, económicos, políticos y simbólicos; de igual forma, se destaca que este tipo de relaciones comunitarias están fundamentadas en las relaciones entre personas, las que a su vez conforman comunidad, razón por la que quienes se benefician del *capital social* son los individuos.

Durston resalta que en la construcción de *capital social*, deben existir precursores, y señala que estos precursores están constituidos por experiencias sociales y culturales, que favorecen su surgimiento y distribución. En relación a estos precursores y/o experiencias, desde el planteamiento de Durston se comprenden: la memoria social e histórica, la identidad y la etnicidad, la religión compartida, la vecindad, la cercanía geográfica, la amistad, el compañerismo, de igual forma las relaciones de parentesco, como también los principios y prácticas de reciprocidad; experiencias que conllevan al surgimiento y fortalecimiento de la confianza y la cooperación, elementos claves en la configuración de capital social. Estas experiencias, tienen relación con la estructura cultural del grupo, en donde un campo cultural de prácticas y representaciones perfila los significados que son asignados a las relaciones sociales, moldeando las relaciones interpersonales.

Vemos como el conjunto de relaciones sociales trae consigo el beneficio de las redes, las que permiten la ayuda recíproca entre quienes participan de ellas; de esta forma el hecho que una estructura social se relacione con dinámicas de reciprocidad, y beneficios mutuos, hace que exista una relación con lo que se entiende como campo cultural, lo que no sería más que la suma de experiencias precursoras, permitiendo que actúen conjuntamente estructura social y cultura.

De esta forma las experiencias, las historias colectivas, las normas culturales, los valores y los símbolos, se constituyen en elementos imprescindibles en la producción de relaciones sociales que llevan consigo un alto contenido de dinámicas de reciprocidad y cooperación, todas estas, enmarcadas en redes interpersonales, equipos de trabajo y dinámicas asociativas, al igual que en sistemas institucionales y comunidades.

MOVIMIENTO DOS

ACIMCOL: Una apuesta organizativa de los músicos en Medellín

En este apartado se presenta la organización que se asumió como eje del estudio de caso, la Asociación de Autores, Compositores, Intérpretes y Músicos Colombianos ACIMCOL. La idea es dar cuenta de su proceso de conformación, de sus búsquedas y sus apuestas institucionales, y muy especialmente, sus luchas en el campo del recaudo de las remuneraciones provenientes de la autorización de la comunicación pública de obras musicales y producciones audiovisuales protegidos por los derechos patrimoniales de autor. Con esta presentación se espera que el lector comprenda mucho mejor los temas que se desarrollan en los capítulos posteriores.

Los orígenes asociativos

“Vivo para hacer saber al mundo que estoy vivo
y resucitar antiguos gritos del olvido”.

Para eso es que estoy vivo, canción, Pedro Sandoval.

A partir de la necesidad de contar con escenarios de participación, representación, administración y formación técnica y política de los músicos, los compositores y los intérpretes, recoger las iniciativas y expectativas de orden creativo y asociativo de los mismos, indagar sobre el papel de los músicos como actores sociales, y analizar críticamente los imaginarios y expectativas de los ciudadanos en torno a la actividad que los músicos desempeñan en la sociedad, nace hace diez años la Asociación de Autores, Compositores y Músicos Colombianos ACIMCOL, organización que al día de hoy cuenta con más de 300 creadores musicales dentro de sus asociados.

La Asociación de Autores, Compositores, Intérpretes y Músicos Colombianos –ACIMCOL–, es una experiencia de carácter organizativo, gestada por un grupo de creadores musicales en la ciudad de Medellín a mediados de 2006 y cuya motivación principal era la necesidad de agrupar a los artistas de diversos géneros musicales e incidir en la recaudación de su derecho patrimonial, bien porque se sentían excluidos por las entidades de gestión colectiva existentes, o bien porque hacían parte de asociaciones distintas a la colectiva (en especial de la Sociedad de Autores, Compositores e Intérpretes de Colombia –SACIC–) pero tenían dificultades jurídicas por estar

asociados como independientes, y simultáneamente, ser parte de entidades de gestión colectiva como SAYCO o ACINPRO; así capta este momento uno de sus integrantes:

En esa época el representante Legal de SACIC estaba vinculado a SAYCO. (...) A él lo tuvieron que retirar y hacer que volviera otra vez a SAYCO. Este tipo de situaciones hizo que SACIC dejara de existir. (...) Entonces nosotros, el grupo de trabajo que había en SACIC, decidimos organizar ACIMCOL para volver a agremiar a esos músicos que quedaban por fuera y meterlos a una asociación distinta, y seguir con la misma meta que teníamos todos.

Entrevista a Mónica Díaz, actual Presidenta de ACIMCOL.

La historia de ACIMCOL se encuentra ligada a Carlos Muñoz, músico procedente de la vereda “Bolívar Arriba”, municipio de Ciudad Bolívar, Antioquia. Empírico en su formación musical pero con una vasta experiencia como cultor de la música andina colombiana, Carlos hacía parte de diversas agrupaciones musicales y ofrecía sus servicios en sitios como el Centro Musical Trio América fundado por el maestro Oscar Velásquez, y el CAMC, situados en el punto histórico de congregación de músicos ambulantes en la ciudad de Medellín hasta la época actual (la carrera 70); y en el Parque de Envigado, sitio emblemático para conseguir una buena serenata. No es gratuito que en sus orígenes buena parte de los músicos agremiados en ACIMCOL fueran *músicos ambulantes o serenateros*.

(...) Nosotros empezamos fue con música popular. Todos los que se asociaron fueron de música popular, reggaetón y hip – hop. (...) Ya a partir del 2012 fue la parte costera, todo lo que era Chocó, Tierra Alta, Córdoba, Santa Marta (...) Nos fuimos más que todo a socializar a ACIMCOL por allá en la costa. Entonces recogimos la costa, recogimos los músicos que no estaban en ninguna parte.

Entrevista a Carlos Muñoz, músico, fundador de ACIMCOL.

Carlos Muñoz se había impuesto la tarea de agrupar a los artistas y desde allí buscar una armonía integral en el desarrollo de la actividad de los músicos y aprender sobre la propiedad intelectual y los derechos patrimoniales de autor pues muchos de estos músicos –incluido el propio Carlos–, eran autores de obras que figuraban en el cancionero popular colombiano.

Esta heterogeneidad de los músicos, ya que la asociación congrega cultores de géneros como el vallenato, la música de cuerda, la parrandera, música colombiana, hip hop, entre otras, ha ido sumando una multiplicidad de grupos humanos que tejen vínculos, activan redes de intercambio

de saberes, intercambian instrumentos, comparten sitios de interés para los músicos, anuncian posibles lugares de trabajo, y luchan por la defensa de sus intereses como autores e intérpretes, a partir de su actividad cultural, su cultura, y principalmente, en *la paisanía*.

Etimológicamente la palabra *paisano* se desprende de la palabra francesa *pays* (campo) y de la palabra latina *Pagus* (país y paisaje). El término *paisano* refiere no solo a personas procedentes de un mismo país, sino a aquellas personas que comparten una procedencia común en términos de territorio. En el latín medieval, el término *pagensis* o *pagenses* hace alusión a aquellos grupos que comparten y tienen en común no solo el territorio sino también a quienes comparten las mismas leyes y tradiciones (Roberts 2013)

La *Paisanía* juega un papel importante no solo como concepto territorial sino también como elemento de reconocimiento y construcción de simbolismos entre los músicos asociados a ACIMCOL, sean estos procedentes de un territorio común o no, ya que al interior de la dinámica asociativa se han ido configurando significados de *paisanía* que trascienden al territorio a través de la adopción de una territorialidad simbólica, más allá de la interpretación territorial representada en fronteras físicas o mapas, a partir de la representación de la realidad territorial como el escenario en el cual se produce la mayor parte de las relaciones diarias de aquellos que se saben miembros de un comunidad, de unas condiciones de vida que les es común y que los trasciende, que les vincula no solo física, sino espiritualmente.

(...) la asociación ha sido muy importante para nosotros ya que no solo nos ha permitido luchar y tener voz sino que nos ha sumado sin mirar si somos costeños o paisas, si hacemos vallenato o música guasca, aquí todos somos iguales y tenemos los mismos derechos, aquí hablamos costeño y paisa, aquí hay gente de toda parte pero todos nos sentimos como si fuéramos del mismo lado”

Manuel Alvares, músico y compositor asociado desde 2008

Como puede verse, la dinámica asociativa de ACIMCOL ha sido fundamental en la configuración de *capital social* al posibilitar el uso de simbolismos y sentimientos de pertenencia entre sus asociados.

La propuesta organizativa de ACIMCOL se ha caracterizado por la pluralidad cultural, contrariando las dinámicas de la *gestión colectiva* (término jurídico con el que la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– se refiere a las entidades de la Organización SAYCO –ACINPRO). Adicionalmente, ACIMCOL no tiene taxativamente regulado cuál es el mínimo de obras que un autor, compositor o intérprete debe tener registradas para hacer uso de su derecho de asociación, factor que en las entidades de gestión colectiva es predominante y limita el derecho que tiene el creador musical de participar de los beneficios de su obra, tal y como lo expresa la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948: *Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora* (ONU; 1948, Artículo 27.2 p. 13).

Estos factores, aunados a la exclusión de *facto* que las organizaciones de gestión colectiva han hecho de la *música tradicional* por considerar que no cumple con la razón comercial de dichas entidades (en razón de no ser masivas en su consumo y no contar con “sonadas” representativas en los medios masivos de comunicación), se han convertido en un factor de orden extra-musical que ha incidido grandemente en la proliferación de grupos de música costeña (en particular de los géneros vallenatos tradicionales como *el paseo, el son y la puya*) al interior de ACIMCOL entidad que ha tratado de evitar que los músicos, compositores e intérpretes de la música tradicional costeña, como de los diversos géneros que circulan en el mercado nacional, se vean marginados de los beneficios de la administración y recaudo de sus derechos patrimoniales.

Esto ha incidido en el alto número de agrupaciones de dicho género musical en ACIMCOL, siendo éste el grupo predominante, con casi un 80% del total de propuestas y obras administradas por la entidad; al respecto Mónica Díaz, acota:

“[Lo que ocurre es que], para usted estar vinculado a SAYCO Y ACINPRO tiene que estar sonando, pero en la radio, y esa música no suena mucho por ese medio. (...) La música costeña es más que todo para shows en vivo”.

Entrevista a Mónica Díaz, actual Presidenta de ACIMCOL.

Al igual que el grueso de los músicos provenientes de la zona norte colombiana, los músicos del interior congregados en la propuesta asociativa de ACIMCOL comparten la condición de no contar con los requerimientos de *sonadas*, número de obras exigidas por las entidades de gestión colectiva, acceso a plataformas de difusión, y no estar vinculados a la industria formal del entretenimiento. Su actividad –en la gran mayoría de los casos–, está centrada en la oferta de sus servicios musicales de forma ambulante o congregados en los puntos de la ciudad que históricamente han sido tomados por los músicos, como la carrera 70, la esquina de Colombia con la 70 (sector Estadio), el parque de Envigado, y en la actualidad, el Parque Lleras en el sector de El Poblado.

De otra parte, los *serenateros*, como popularmente son conocidos estos músicos, son personas de entre 50 y 60 años, provenientes en su mayoría de diversos municipios de Antioquia, con una alta concentración de campesinos con formación musical de carácter empírico, y cuyas agrupaciones musicales están conformadas mayoritariamente por hombres (un porcentaje muy bajo son mujeres). Los géneros que cultivan son la música de cuerda, la música parrandera, y la música andina colombiana, con un número importante de obras haciendo parte del *cancionero popular* colombiano e internacional.

Es importante resaltar que al no estar plenamente garantizados por el Estado sus derechos patrimoniales de autor, muchas de sus obras han sido plagiadas por artistas nacionales e internacionales de renombre lo cual ha hecho que sean desposeídos por las casas disqueras y fonográficas de los derechos sobre su obra; este es un fenómeno que se presentó principalmente en la segunda mitad del siglo XX –época de auge de las casas grabadoras en Colombia– y que ha dado lugar a un número importante de litigios jurídicos ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– (Ver Anexo 1 registro de obras ante DNDA). A manera de ilustración se reseñan obras que actualmente se encuentran en litigios jurídicos:

Hablando de mujeres y cantinas / Se fueron consumiendo las botellas / Pidieron que cantara mis canciones / Y yo cante unas dos en contra de ellas...

Mujeres divinas. Autor: Orlando de Jesús Jaramillo (1988).
Éxito de Vicente Fernández (CBS)

(...) No tengo más que el ombligo dos guayabas y un madroño / Con voz muy imperiosa ella me fue contestando.../ Ya casi me caso, ya voy Toño / Ya casi me caso, ya voy Toño / Ya casi me caso, ya voy Toño...

Ya voy Toño, merengue. Autor: Juan de la Cruz Estrada (1950).
Éxito de Darío Monsalve y su conjunto (Discos Fuentes).

En una mesa señores perdí lo que más quería / Era una medalla de oro que me dio mi madre un día / La cambié por un tequila malograda suerte la mía.

Medallita de oro. Autor: Orlando de Jesús Jaramillo.
Éxito de Gabriel Raymond (Discos Fuentes).

La falta de cualificación de estos músicos sobre el tema del derecho de autor, factor que ha contribuido a la informalidad en cuanto a la circulación y uso de las obras, favoreciendo así el plagio, además la ilusión de que sus obras fueran conocidas y coreadas por el pueblo (sueños de gloria y fama), fue y sigue siendo aprovechada por las casas disqueras y los productores inescrupulosos que ven en esta situación una oportunidad para registrar como suyas obras que pertenecen a otros músicos y creadores.

Por otro lado, los cambios en torno al consumo de la música, las nuevas dinámicas del entretenimiento y por supuesto la masificación a través de plataformas como *YouTube* de obras musicales para el consumo masivo, ha reducido de forma considerable a estos artistas que constituyen parte del *patrimonio sonoro y cultural del país*, llevándolos a estados de marginalidad y abandono, y casi a su desaparición de la escena musical de la ciudad. A este respecto, Fredy Ocampo afirma:

(...) También es un asunto del mercado. Hay que entender una cosa: la música vallenata cala mucho más que la música andina y ese es un asunto cultural ya que aquí nos han invadido culturalmente de forma tan violenta que la música andina colombiana casi que desapareció por completo del panorama musical (...) Aquí la población que escucha música andina colombiana es muy reducida. Los espacios que existían para escuchar música de cuerda y todo ese cuento se acabaron.

Entrevista a Fredy Ocampo. Músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2006.

Estos cambios en el mercado musical constituyen un reto para los músicos de ACIMCOL, en particular para los cultores de la música de cuerda, los exponentes de la música andina colombiana y músicas tradicionales. Gabriel Cárdenas músico y sonidista, al respecto acota:

La tendencia del mercado es muy tenaz... eso avanza todos los días y las empresas y los artistas contribuyen en ese sentido... el medio está exigiendo todo el tiempo lo que a los muchachos les gusta escuchar, ver... entonces el aporte que hace hoy día la tecnología y las plataformas de difusión va más allá de lo musical...y con los músicos más viejos la consigna es ¡te metes en la onda o desapareces!

Gabriel Cárdenas, músico y sonidista

La entidad se ha nutrido de músicos provenientes de diferentes regiones de Colombia (muchos de ellos de la zona norte y centro del país, el alto y bajo Sinú, los departamentos de Chocó, Cesar y Córdoba, la región del Magdalena Medio, la zona costera antioqueña (Arboletes, Necoclí, Urabá), el suroeste y el oriente Antioqueño), zonas que comparten entre sí una historia de la violencia, pero también, una amplia memoria de luchas, proyectos colectivos y resistencias comunitarias con más de 60 años de existencia:

(...) Compa...Yo llegue a Medellín con una mano alante y otra atrás. Tocó agarrar la familia y el “acordion” porque eso por allá estaba muy caliente...

Emilio Jaramillo, compositor vallenato.
Oriundo del Corregimiento San Anterito,
zona rural de Montería, Córdoba.
Asociado a ACIMCOL desde 2011.

La procedencia de buena parte de los músicos asociados a ACIMCOL coincide con las zonas en las que el conflicto armado, el desplazamiento forzado, la persecución de los líderes sociales y otros problemas conexos con las violencias que ha afrontado el país. Muchos de ellos se vieron forzados a agarrar camino para la ciudad dejando atrás sus casas, sus familias, sus muertos y sus recuerdos. La falta de oportunidades en sus pueblos de origen, el abandono por parte del Estado, y el imaginario de Medellín como una ciudad de oportunidades, los ha atraído y los ha llevado a arraigar en medio de precariedades, necesidades y olvidos.

Paradójicamente, la historia de violencia que ha vivido Colombia, no es a juicio de los dirigentes de ACIMCOL el principal aglutinante de los músicos, compositores e intérpretes que han llegado a la organización en busca de oportunidades:

“(…) en el momento en que ACIMCOL se formó, los compañeros que decidieron conformar la organización no tenían un concepto claro sobre ese asunto de la condición social de los músicos que estaban llegando aquí. (…) No se tenía en cuenta en ese entonces que muchos de ellos vienen por el tema de desplazamiento y otros por el tema de no poder crecer en lo que hacen: Que es la música. Entonces quisieron buscar en Medellín que supuestamente es la ciudad de las productoras musicales su oportunidad para crecer”.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Vale resaltar, como lo sugiere Fredy Ocampo en su relato, que Medellín ha sido uno de los epicentros históricos de empresas dedicadas a la producción musical como *Discos Fuentes*, empresa discográfica fundada en 1934 por Antonio Fuentes, pionera de la industria fonográfica en Colombia y una de las más antiguas de América Latina, o *Sonolux*, empresa discográfica fundada en 1949 por Rafael Acosta, que durante más de 50 años grabó producciones de artistas Colombianos. Para mediados del siglo XX Medellín era uno de los destino más apetecidos por los músicos.

La gran diversidad humana y musical recogida por ACIMCOL ha hecho de la entidad un *collage sonoro* en el que cada músico asociado comparte su sonoridad y sus historias de vida -algunas más duras que otras-, y en el que la música es su símbolo común de *identidad*. La organización es para los asociados un instrumento para alcanzar sus sueños, sonar en los medios, ser reconocidos como creadores, escuchar que sus cantos hacen parte de la cotidianidad sonora de la ciudad, llamar la atención del Estado, e incidir en las políticas que regulan sus derechos pues, a pesar de vivir en el olvido, saben que con sus obras nutren buena parte de la millonaria industria musical del país.

En razón de lo dicho, al interior de ACIMCOL se han venido generando procesos de indagación y auto evaluación sobre el rol social de los músicos y los creadores, y muy especialmente, sobre el papel que estos cumplen como *actores sociales*; para caminar en esta dirección, la organización ha venido indagando en las maneras en que el ambiente social de Medellín incide

en la obra creativa de sus asociados, en los contenidos de la obra artística de los mismos, y en su capacidad de influencia en quienes la consumen. Este proceso de auto evaluación ha permitido que se generen nuevas formas de significar el papel del músico y la incidencia de su obra en el consumidor final, y que se generen nuevas prácticas de orden organizativo y formativo, asociadas a elementos como:

- **Confianza:** En torno a obligaciones y expectativas que posibiliten acciones de cooperación entre los artistas asociados.
- **Oportunidad:** En torno a las relaciones que construyen los artistas entre sí, la aparición de vínculos, la construcción de confianza, y el cultivo de la solidaridad.
- **Participación:** A partir de la pertenencia a un grupo de reconocimiento mutuo.

Otra de las propuestas que se encuentran en proceso, es la creación de una emisora desde la cual los artistas, compositores e intérpretes asociados en ACIMCOL puedan ofertar y circular sus obras; a este respecto, Fredy Ocampo sostiene que la emisora es una necesidad apremiante pues, en su opinión:

(...) No hay otra posibilidad en un país como éste donde se maneja un capitalismo extremo (...) No hay posibilidad distinta que competir en las mismas condiciones en que está el mercado. Lo que nosotros podemos hacer es la generación de unas condiciones para los músicos que les permitan competir en el mercado; pero para hacer eso necesitamos cosas muy importantes. Primero generar un proceso de comunicaciones, un proceso con el estudio de grabación de manera que nos permita darles la oportunidad de tener un apoyo para que sus creaciones no se pierdan y colocarlas en el mercado a través de medios que pueden no ser tan poderosos pero que les pueden generar una oportunidad de dar a conocer lo que hacen. Para nosotros lo importantes es eso. En el canal, estamos publicando solo obras inéditas, estamos creando una estructura en donde los músicos se reconozcan y poder desde allí, tratar de quebrar las dinámicas y las lógicas que impone el mercado cultural”.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Adicionalmente, desde hace cuatro años ACIMCOL empezó a irrumpir y a tener una voz propia en diferentes escenarios de discusión y reflexión de la ciudad de Medellín y ha buscado incidir en las opciones de participación de los músicos, incentivar el protagonismo de las comunidades (en especial de la Comuna 10 La Candelaria), escenarios desde donde se busca –en asocio con

otras organizaciones y la ciudadanía en general–, dar cuenta de la incidencia de los músicos en los procesos culturales de la ciudad, la construcción de renovados imaginarios de ciudad, la búsqueda de mecanismos dialogados de resolución de conflictos, la incidencia de los contenidos de sus obras en los fenómenos de violencia que se viven en los barrios, y el consumo de bienes culturales y procesos organizativos.

MOVIMIENTO TRES

La música como agente dinamizador de la sociedad

Este apartado busca acercar al lector al mundo de la música. En él, se plantea un breve recorrido por sus orígenes y se intenta hacer evidente que la música surge, expresa y da cuenta de las relaciones sociales. En el caso particular de este trabajo, el énfasis es la configuración de relaciones entre diferentes actores (músicos, compositores, intérpretes, trabajadores de la cultura, el Estado y la sociedad en general) y la construcción de *capital social*; es decir, construcción de vínculos por confianza, cercanía geográfica y/o cultural, necesidades comunes, coincidencias estéticas, afinidades religiosas, dinámicas de cooperación, entre otros.

La música como producto de la interacción social

“Si bastasen dos simples canciones
Para unirnos a todos
Yo podría cantarlas tan fuerte
Que me oyeran los sordos
Puede ocurrir, puede ocurrir.

Si bastasen dos buenas canciones
Para echar una mano
Se podrían hallar mil razones
Para ser más humanos
Puede pasar, puede pasar.”

Si bastasen un par de canciones, canción, Eros Ramazzotti.

La música es una “*pócima*” cultural que recuerda los misterios de los viejos alquimistas. Ella encarna el arte de organizar y combinar sensible y lógicamente el sonido y el silencio utilizando los principios de la melodía, la armonía y el ritmo. Autores como George Simmel (1882) y Max Weber (1921) la han catalogado como un hecho cultural y han rastreado su incidencia en la configuración de la sociedad en diferentes momentos de la historia.

Intentar dar cuenta de los orígenes de la música es una labor que sobrepasa los fines del presente estudio. Se asume que esta se ha constituido como una función de la naturaleza viva del ser humano y que no ha obedecido a inventos o descubrimientos atribuibles a una persona, en donde la música obedece a diversos procesos de racionalización e instrumentalización, Max Weber, en el apéndice de *Economía y Sociedad* (1921(2002)), señala que la racionalización de la música no es un proceso exclusivo de la civilización moderna y occidental, sino que es posible identificar distintas formas de racionalización en diversas culturas a lo largo del tiempo. Lo que sí sabemos, es que la música es tan antigua como la humanidad y que ha acompañado el devenir del ser humano a lo largo de la historia (Hamel, 1981).

Hoy en día, contamos con vestigios que atestiguan la existencia de la práctica musical a través de la historia, y en los más diversos lugares del mundo. Existen registros de prácticas musicales entre los sumerios (año 6.500 A.C.) la antigua Mesopotamia (arpas e instrumentos de percusión datados en el año 5.000 A.C.) y la antigua China (año 3.000 A.C.). Gracias a las excavaciones de los arqueólogos se han hallado campanas y flautas de piedra y bronce datadas en los años 1776 y 1122 A.C., y se tiene registro de la existencia de cantos sagrados en la India y Egipto (siglo XV A.C.). Para dichas cultura, la voz humana era concebida como el más poderoso instrumento de comunicación con los dioses (Planeta, 1991; p. 81 - 99).

Sobre los orígenes de la música existen diversos mitos. En occidente, por ejemplo, se encuentran atados a la mitología griega pues se consideraba que las artes eran una posesión de los dioses (en especial la poesía, la danza y la música). De acuerdo con la mitología griega, *Orfeo* –hijo de Calíope (musa de la poesía épica y la elocuencia) y de Apolo (dios de la luz y del sol; de la verdad y la profecía; del tiro con arco; de la medicina y la curación; de la música, la poesía y las artes) –, fue uno de los principales poseedores del don de la música. Cuentan las leyendas que cuando Orfeo tocaba y cantaba conmovía a todos los seres animados e inanimados y que poseía la facultad de encantar a los árboles, las rocas, las fieras, los ríos y los hombres.

A lo largo de la historia, a la música le han sido asignadas diferentes funciones. En la antigüedad, el hombre se valió de ella para adorar a sus deidades y establecer un puente de comunicación con lo sobrenatural; en la Grecia antigua, reunía sin distinción a la poesía, la música y la danza, pues

era concebida como arte unitario; en la Edad Media, se la concibió como símbolo en las ceremonias religiosas (bajo la figura de los cantos gregorianos) y como un instrumento para contar las *hazañas* de los guerreros (bajo la forma de los cantares de gesta). En el Renacimiento (años 1400 a 1600), cobró un auge importante la música religiosa. Entre sus formas musicales más difundidas se encuentran *la misa* y *el motete* en el género religioso, *el madrigal*, *el villancico* y *la chanson* en el género profano, y las danzas *ricercare* y *canzona* en la música instrumental. Paralelamente a las músicas de orden religioso cristiano se gestaron otras de orden profano que fueron llevadas de poblado en poblado por *trovadores* y *juglares*. Durante los siglos XI y XIII dichas músicas se conocieron como el *Ars Antiqua* y durante el Renacimiento como el *Ars Nova*, la cual imprime cambios trascendentales en la música al incluir una concepción humanista y laica. (Hamel, 1981; Planeta, 1991).

La aparición de una demanda de entretenimiento al interior de las cortes, y la utilización de la música por parte del clero como instrumento de adoración y evangelización, dinamizaron la masificación de la música y trajeron consigo la aparición de músicos maestros y artesanos (conocidos como *lutieres*) a fin de suplir la demanda de instrumentos musicales. Los usos de la música *jalonaron* su desarrollo e hicieron evidente, para nuestro caso de estudio, que las tendencias de una época inciden e influyen en la música y el trabajo de sus cultores, y que las transformaciones sociales, políticas y económicas afectan las dinámicas de la música, de los músicos y de los creadores culturales.

La *música barroca* es el estilo musical europeo que abarca aproximadamente desde el nacimiento de la ópera (año 1600) hasta la muerte de Johann Sebastián Bach (año 1750). Es uno de los estilos de la llamada música clásica o culta europea, antecedido por la música del Renacimiento y seguido por la música del Clasicismo. Durante esta época se crearon formas musicales como la sonata, el concierto y la ópera. En este periodo se presentó la confrontación entre la Reforma Luterana y la Contrarreforma Católica y la música fue utilizada como medio de propaganda por parte de las iglesias y por la alta nobleza. La música se volvió indispensable para cualquier actividad, por lo que los músicos pasaron a ser sirvientes y/o acompañantes de los nobles.

El Clasicismo es el estilo de la música culta europea desarrollado aproximadamente entre 1750 y 1820 por compositores como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Coincide con la época cultural y artística (en la arquitectura, la literatura y las demás artes) que hoy denominamos Neoclasicismo. Tuvo sus grandes centros de difusión en Berlín, París, Mannheim y, sobre todo, Viena. Se caracterizó por la claridad de las texturas, la simetría de las frases, la consolidación de la tonalidad plena y el establecimiento de formas musicales clásicas como la sinfonía, la sonata y el cuarteto. Desde inicios del siglo XVIII la Ópera se convirtió en un fastuoso espectáculo de Corte a través del cual los monarcas y aristócratas exhibían su esplendor y las clases sociales menos favorecidas generaron su propio teatro musical, el cual se conoció como la *Ópera Buffa* y se centró en pequeñas actuaciones satírico-burlescas. Un gran número de compositores siguió adscrito al servicio de la Iglesia.

El Romanticismo como movimiento global en las artes y la filosofía tiene como precepto que la verdad no podía ser deducida a partir de *axiomas* y que, en el mundo, había realidades inevitables que sólo se podía captar mediante *la emoción, el sentimiento y la intuición*. La música del Romanticismo intentó expresar dichas emociones. El Romanticismo musical se extendió entre los años 1770 y 1910 y el instrumento más utilizado fue el piano. En el campo de la música instrumental su herencia principal fue *la sonata*, que había alcanzado su más fuerte expresión y sentido universal en las sinfonías de Ludwig van Beethoven.

El auge alcanzado por la música amplió las audiencias pues, a pesar de que se generó una música para los sectores más poderosos de la sociedad, como quedó dicho, las clases populares generaron sus propias músicas y buscaron maneras para circularlas. De esta forma, se generaron diversas corrientes y *fusiones* en el quehacer musical lo que, con el paso del tiempo, permitió la configuración de los géneros musicales. Hamel (1981) estableció dos categorías para clasificar la multiplicidad de creaciones y fusiones musicales: la "*música concreta*" referida al mundo de lo real y centrada en sonidos producidos por la naturaleza, y la "*música aleatoria*" referida a la improvisación y centrada en las capacidades del autor y/o ejecutante.

Ya en épocas recientes, los avances técnicos y tecnológicos empezaron a ser aplicados a la música y permearon no solo la música coral y la música de cámara, sino también las músicas

populares o modernas (en especial los géneros del jazz, el rock, el disco y más recientemente la música tecno). La música ha tomado elementos técnicos y tecnológicos y esto ha permitido su circulación masiva a través de diversos formatos (música impresa en forma de cancioneros, partituras, grabados, canciones y temas musicales emitidos por radio y televisión); la aplicación de estas tecnologías al quehacer musical ha favorecido dinámicas que van más allá del mero hecho creativo.

Hoy día, contamos con diversas manifestaciones musicales, que gracias a los medios de comunicación se han universalizado y han sido adoptadas por otras culturas generando una *mixtura sonora* que ha enriquecido estilísticamente la obra de los creadores musicales y ha desencadenado tensiones y controversias en torno a las novedades compositivas presentadas por músicas como el rap, el reggaetón y la mezcla de dichas músicas.

Con este breve recorrido por la historia de la música se ha querido evidenciar la interacción que ha existido a través de la historia entre la música y la sociedad y que, tal y como lo han puesto de presente autores como Theodore W. Adorno (2011), entre la música y la sociedad ha existido un diálogo permanente que hace que la sociedad sea un agente dinamizador de la música y que esta sea a la vez un agente dinamizador de la sociedad; de ahí que la música porte y escenifique los valores sociales de la sociedad en la que ha sido creada. Baste un ejemplo: La necesidad de cooperación coordinada que presenta la sociedad industrial se ve representada en la interrelación entre el director de orquesta y sus músicos.

La música también ha sido generadora de integración social al permitir que los grupos sociales establezcan simbolismos, compartan sentimientos, interioricen sentidos de pertenencia, y hagan de la música un nutriente básico de su identidad.

MOVIMIENTO CUATRO

El mercado cultural y la obra creativa de los músicos

Este apartado aborda dos asuntos complejos y complementarios. En primer lugar, pone en evidencia la constante tensión a la que el mercado cultural somete a los músicos, compositores e intérpretes haciendo que sus trabajos y sus apuestas creativas se ocupen más de satisfacer las lógicas y los temas impuestos por el mercado, que de los asuntos que los conmueven, la situación de los territorios en que habitan, y aquellos temas de los que en condiciones normales les gustaría hablar. En un segundo momento, se ocupa de escenificar la manera en que el contexto social, económico y político del país ha afectado la obra, los procesos creativos y las opciones de circulación de los músicos en el departamento de Antioquia y ejemplifica lo dicho a partir de las maneras en que el narcotráfico ha permeado el hacer creativo de algunos de los músicos asociados en torno a ACIMCOL. Se trata de hacer evidente que los factores de orden extra-musical y/o determinantes sociales inciden en la obra de los músicos y en sus opciones organizativas.

Las economías oscuras

“Nacimos para aguantar lo que el cuerpo sostiene, aguantamos lo que vino y aguantamos lo que viene. Aguantamos aunque tengamos los segundos contados, nuestro cuerpo aguanta hasta quince minutos ahorcado. Aguantamos latigazos, que nos corten los dos brazos, fracturas en cualquier hueso, tres semanas con un yeso.

Aguantamos todo el tiempo las ganas de ir al baño, pa' ver el Cometa Halley hay que aguantar setenta años. Aguantamos la escuela, la facultad, el instituto; a la hora de cenar, nos aguantamos los eructos. El pueblo de Burundi sigue aguantando la hambruna, nos aguantamos tres días para llegar a la Luna.

Aguantamos el frío del Ártico, el calor del Trópico, aguantamos con anticuerpos los virus microscópicos, aguantamos las tormentas, los huracanes, el mal clima, aguantamos Nagasaki, aguantamos Hiroshima... Aunque no queramos, aguantamos nuevas leyes, aguantamos hoy por hoy que todavía existan reyes, castigamos al humilde y aguantamos al cruel, aguantamos ser esclavos por nuestro color de piel.”

El aguante, rap, Calle 13.

Como queda dicho, el contexto sociocultural en el cual el músico desarrolla su actividad creativa marca sus apuestas estéticas, su estilo y, principalmente, el contenido de su obra. Son múltiples los factores que influyen en el trabajo creativo del músico, de allí que no sea gratuito afirmar que cada época trae consigo una sonoridad y que esta resalta y enmarca las prácticas sociales de un momento histórico particular.

El mercado, la circulación de las obras y la oportunidad que se genera desde su dinámica de consumo, es uno de los elementos que inciden en la creación musical y en las dinámicas organizativas de los artistas. En la propuesta de ACIMCOL determinantes sociales como las políticas que regulan el recaudo por la ejecución pública de obras protegidas, la violencia socio-política que vive el país, la extracción social y cultural de los músicos, y las condiciones en las que estos realizan su labor creadora, no solo le han dado forma y expresión a su propuesta organizativa, a los recursos que ha priorizado para tramitar sus agendas y sus luchas, sino que también han incidido en el tipo de obra propuesta por los músicos asociados y en sus posibilidades de aportar a la construcción de *capital social* en la ciudad.

Theodor W. Adorno (2012) analizó los procesos industriales desde donde las manifestaciones culturales, puestas en la lógica de *mercancías*, moldean un escenario de mercantilización de la existencia social, en el cual la producción de necesidades y cosas que suplan esas necesidades, validan y dan fuerza a las industrias de la cultura.

La mercantilización de la existencia social a través de la industria cultural permite, según Adorno, la reproducción estereotipada de la música, obedeciendo a las lógicas de mercado y a procedimientos de fabricación en cadena, en donde la música es “empacada” y puesta en oferta buscando satisfacer los requerimientos del mercado. La crítica de Adorno sobre la industria cultural está centrada en la cosificación que ésta hace del arte y en particular de la música; sobre los procesos de estandarización a los cuales es sometida, hace la siguiente crítica, refiriéndose al Jazz: “(...) *Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades.*” (Adorno; 1962, p. 129, citado en Sociológica; 2013, p. 135).

Su reflexión nos permite comprender una acusación bastante importante: que la industria cultural homogeniza la creación, sometiéndola a patrones sonoros y estilísticos que suplen las necesidades previamente creadas y estimuladas por la millonaria industria musical.

Estos procesos de estandarización sonora han permeado la actividad creativa de los músicos en ACIMCOL, de allí que en los últimos años los músicos y compositores folcloristas, se vean seducidos por las “bondades” económicas que la industria musical ofrece. Este fenómeno se observa con mayor claridad en géneros como el Vallenato y la música popular, que en los 12 años de historia asociativa de ACIMCOL, ha evidenciado cambios en la propuesta organológica, lírica, compositiva y estética, incorporando al tradicional formato de acordeón, caja y guacharaca -en el caso del vallenato- nuevos instrumentos como el piano, la batería, las guitarras eléctricas, el bombardino y algunas distorsiones usadas en géneros como el *pop*, *el rock* y las sonoridades y métricas de las “*músicas urbanas*”³ buscando con dichas transformaciones sonoras una vinculación a un mercado de consumo musical que, en el caso de músicas como el Vallenato, se encuentra ampliamente influenciado por la *nueva ola del Vallenato*, y en especial, por artistas como Silvestre Dangond.

“(…) Lo grave del asunto es esto: Cuando los medios de comunicación imponen eso, colocan a los de abajo, a los artistas que están empezando en la posición de tener que replicar”.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Estas lógicas en el mercado y comercialización de la música que presenta la industria cultural, son vistas por el Convenio Andrés Bello y el Ministerio de Cultura (CAB, 2003a) como lugares de integración y producción de imaginarios sociales desde donde se configuran *identidades*, lo cual permite, parafraseando a Edgar Morin, que no sea posible desligar la creación artística de las lógicas del mercado⁴; las industrias culturales son las encargadas de la regulación, control, y

³ Termino con el cual se hace actualmente referencia a músicas como el reggaetón. Es importante resaltar que el concepto *urbano* es usado para referirse a la música negra popular contemporánea en los Estados Unidos, agrupando bajo este concepto géneros como el *rap* (elemento músico-vocal de la cultura hip -hop), *el soul* y el *rhythm and blues*; esta caracterización aparece en los años 80 del siglo XX, momento en el cual se comienzan a usar tecnologías digitales en los procesos de grabación y producción; de igual forma, el concepto puede ser aplicado a géneros como el *rock*, el *punk* y la *salsa*, propuestas sonoras que aparecen en ámbitos urbanos y tocan temáticas propias de la gente, la cultura y las ciudades en que son producidas.

⁴ Al respecto ver: Morin, Edgar. “*En las sociedades modernas de hoy es imposible pensar en la creación sin tener en cuenta las lógicas de producción*”.

difusión de la música e imponen sus códigos haciendo que se renueven y se constituyan unas técnicas de producción, creencias, lenguajes y formas de organización colectiva que garanticen la reproducción de sus lógicas y sus apuestas (Solís, 1992).

La técnica, al igual que el negocio del entretenimiento es una trampa, hoy día la música como negocio y entretenimiento va más orientada a lo que se ve (...) mire Juan, hoy día las canciones son tan malas que necesitan video para poder entenderlas, y no es que esté en contra de lo audio visual, claro eso es muy importante y es arte, pero cuál es el fin ¿la música o el video? (...) el espectáculo necesita es show por que en esencia de arte nada... la gente se queda más con el vestido las luces y esas cosas, no con el contenido y lo esencial que es la música. Por eso las empresas y los que trabajamos con entretenimiento, luminotécnicos, los armadores, los sonidistas, y por supuesto a los músicos nos toca estar al día con eso, nos toca hacer que la gente y nosotros mismos consumamos eso.... Toca estar a la vanguardia con todo eso... eso es una ola mundial... en ese sentido este país está a la vanguardia, está muy adelante, Colombia es una de los países de Suramérica más avanzados en eso del espectáculo y el entretenimiento... Aquí eso es un negocio muy *berraco*... Y eso tiene una orientación diferente, creo yo, a otros países; aquí da mucha plata, el vallenato, la música popular, el reggaetón, lo demás no, pare de contar... la música tropical, la salsa, el rock el jazz esas músicas bonitas, aquí no... aquí es: vallenato, popular y reggaetón, y eso es porque hay gente que la consume, mucha gente, ¿sabe por qué? Porque eso es un estilo de vida para los que la consumen, eso hace parte casi de la educación social que hemos recibido en los últimos tiempos... en esa músicas y esas modas se muestra como vive una ciudad como Medellín un país como este... eso es lo que somos, eso es lo que consumimos. Eso es lo que a la gente le gusta... la gente quiere otra realidad, y así sea de mentiras, la gente prefiere esa realidad a la que se vive. Aquí no hay trabajo, no hay futuro para los muchachos, pero mientras exista en que entretenerse ¡no se preocupe por eso!... Las músicas de hoy y el espectáculo musical está especialmente diseñado para eso, eso tiene un propósito social... entretener y adormecer a todo mundo.

Gabriel Cárdenas, músico y sonidista

Es innegable el papel que juega la industria del entretenimiento y la industria cultural en el establecimiento de imaginarios, como también el negar la relación existente entre el artista, los empresarios de la cultura y el entretenimiento, además del público, al igual que a la producción de nuevas estéticas, lejanas a las bellas artes. En esta mediación *artista- empresarios- publico*, se da un alejamiento entre el artista y el público, en donde los primeros no logran o no pueden percibir el juicio sobre su producción por parte de los segundos, ya que son los empresarios quienes deciden, más que cualquier otro mediador estéticamente especializado, sobre la obra y su pertinencia, “*tomando decisiones claves sobre lo que debe o no producirse y comunicarse (...) las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado.*” (García Canclini 1989, pág. 61).

El *rating* la estandarización de formatos, como los cambios y tendencias en la puesta estética, creativa y de contenidos, acota García Canclini (1989), están sustentados en las dinámicas de mercado, dinámicas que deben estar de acuerdo a los intereses del mercado y no propiamente estos cambios estilísticos, líricos y escénicos hacen parte de la elección del artista quien consciente o inconscientemente se *adapta* a las dinámicas y reglas propuestas desde allí.

El trabajo del creador se ha ido desligando del discurso estético de las bellas artes. Esto se podría explicar a partir del alejamiento existente entre el proceso de creación y lo artístico, en donde lo estético se convierte en un recurso complementario de aquello a consumirse a partir de la dependencia existente del creador hacia la industria cultural y el mercado, situación que en cierta medida merma la creatividad y fuerza innovadora de lo artístico, buscando seducir al público a partir de elementos aparentemente renovadores pero que a la larga no representan grandes tendencias, haciendo de las artes, y la música en particular, productos con obsolescencia programada, en donde la actividad del creador y de los artistas no es totalmente independiente ya que se encuentra en dependencia con la fuerzas del mercado y la industria cultural. La actividad musical, como se ha venido argumentando a lo largo de este trabajo, obedece a una práctica social la cual se encuentra directamente ligada a un contexto de orden histórico y a la actividad de las dinámicas del mercado. Para ahondar en el análisis de los factores sociales (o extra-musicales) que inciden en la obra del creador musical vinculado a ACIMCOL, en sus procesos y estrategias de carácter organizativo, y en sus posibilidades de aportar a la configuración de capital social en Medellín, es necesario dedicar un espacio al análisis de las prácticas socio-económicas de los músicos.

En efecto, no es una imprecisión vincular la dinámica creativa de los músicos a unas relaciones de dependencia económica, y más aún, en un escenario como el que presenta la Colombia de hoy, con claras deficiencias en el apoyo y la garantía de los derechos del creador musical por parte del Estado, sin olvidar que la cualificación del músico no solo representa una alta inversión de tiempo, sino también de recursos económicos, y que es en la actividad musical en donde el músico genera los recursos para su sustento y la garantía de sus condiciones materiales de existencia.

Las dinámicas económicas del país se han visto afectadas por factores como la violencia política, el conflicto armado, los procesos de modernización, el abandono y la corrupción estatal; temas que, aunque son de vital relevancia al momento de hacer un análisis sociológico sobre la música en Colombia no serán abordados a fondo en este trabajo. Aquí, haremos referencia, como se ha anotado, a su incidencia en la actividad creativa del músico, en sus procesos organizativos y en sus posibilidades de acción para aportar a la construcción de *capital social*.

En el caso de Medellín, uno de los determinantes sociales que más ha incidido en el hacer creativo de los músicos es *el narcotráfico*. En Colombia, como es sabido, actores vinculados al narcotráfico han incidido con dinámicas de mecenazgo hacia el campo musical. La vinculación de este tipo de economías aparenta haber beneficiado a algunos músicos. En razón de ello, es habitual escuchar a los músicos más veteranos hablar con nostalgia de las épocas pasadas, épocas en las que gozaban de estabilidad económica, contaban con sitios adecuados para las prácticas y ensayos, suplían sus necesidades básicas, y contaban con escenarios, en su gran mayoría eventos privados, en los que mostrar el avance de su trabajo creativo.

Las economías vinculadas al narcotráfico han sido en las últimas décadas una de las principales fuentes de trabajo para los músicos; de allí que la cultura mafiosa se encuentre recogida en las *líricas* (las letras), que exista un altísimo volumen de músicas que exaltan la figura del *bandido*, y que se hayan configurado propuestas musicales que ven en este tipo de economías una posibilidad de trabajo y que más que para grabar y circular su obra en medios, lo hagan buscando contrataciones directas, amenizando eventos, y tocando en reuniones privadas. A este respecto, sirve como ejemplo la obra de músicos como Uriel Henao:

Llevaban un contrabando, con rumbo a Bucaramanga / dos mil kilos de la fina allí tenían que entregar / en una Kenworth plateada allí la droga transportaban...

La Kenworth Plateada. Autor: Uriel Henao y sus Tigres del Sur.

En una entrevista realizada por el periodo el Tiempo en el año de 1998 al gerente del sello Alma Records⁵ y creador de los corridos prohibidos, Alirio Castillo, aseguró que este género musical

⁵ Alma records es un sello musical que aparece en Colombia a mediados de los años 90 del siglo XX, generando polémica debido a los contenidos inmersos en las líricas de las propuestas musicales presentadas por sus artistas y

proveniente del corrido mexicano, “(...) tenía en Colombia el camino pavimentado, y llegó en valijas llenas de dólares, producto de negocios no santos”, y acota que “(...) las zonas donde mejor se vendió fueron los Llanos Orientales y los Santanderes, (...) donde más nos apoyaron fue en Mocoa, Putumayo.” (El tiempo, 1998).

Las declaraciones de Castillo, muestran cómo este tipo de determinantes o influencias sociales, derivadas en este caso de la oportunidad de mercado, inciden en la propuesta lírica, sonora y estética del músico, y como desde allí se legitiman diversos significados culturales gracias al papel de los diferentes agentes como reproductores de la cultura, la cual como ya se ha referenciado, parte de un contexto social e históricamente situado (Bourdieu 1990).

Estas músicas populares, con una connotación marginal y contraria a los discursos hegemónicos han logrado alcanzar un éxito comercial sin precedentes y se ha constituido actualmente en un *referente cultural*. Autores como Peter Wade (2000) hacen una consideración de la música popular como un medio de representación, reflejo, constitución, expresión y negociación de *identidades culturales*, en las que se ven inmersas lógicas y filiaciones no solo de orden geográfico, sino también, ideas respecto a cuestiones raciales, de género, económicas y por supuesto, de mercado.

Como puede verse, este tipo de música ha servido como instrumento de representación sintética de un contexto en particular, de allí que expresiones musicales (algunas con connotación marginal), sean acogidas como “banda sonora” de acontecimientos históricos y periodos puntuales de una sociedad en particular⁶. No es extraño encontrar en el *cancionero popular* canciones que narren la vida de personajes como Efraín Valencia (el general Arboleda), Jesús María Oviedo (el general Mariachi), el emblemático guerrillero liberal Guadalupe Salcedo, y por supuesto, canciones alusivas a la vida de personajes como Pablo Escobar:

lanzadas al mercado, los cuales, bajo el nombre de *corridos prohibidos* hacían directa apología a la guerra y a la cultura del narcotráfico. Este género musical se popularizó en Colombia hace unas tres décadas y se expandió a diferentes países latinoamericanos.

⁶ Al respecto Ver: Mora Calderón Pablo (1998). *Contribuciones al cancionero infame de Colombia*; En: A contratiempo. Revista de música en la cultura; Pág. 23 -35.

Ahora me busca la policía porque tengo la mercancía / Allá en el cerro se metieron y sonaron los fierros / Hasta los gringos me quieren llevar ahora me quieren extraditar / Hasta mis amigos me dicen patrón porque tengo finca porque tengo avión / Escoltas nenas y una mansión, y no me falta el dólar en la cartera / De una caleta grande que no la tiene cualquiera / Y llaman de la carretera... Me dicen que van llegando / Que si cruza la frontera terminamos coronando / Y si golemos hoy mañana celebramos...

Quién es el patrón, canción Sistema Solar.

En el caso de ACIMCOL, las economías de procedencia dudosa han nutrido las dinámicas económicas de algunos de sus músicos asociados, siendo el mercado de reuniones y fiestas en grandes propiedades generalmente en zonas rurales del Urabá y Choco, una de las principales fuentes de trabajo para los músicos que convergen en la organización; Fredy Ocampo lo explica de la siguiente manera:

(...) Vos sabes que a ellos les interesa es el tema económico, les interesa es que su actividad les genere dinero (...) Ellos cantan dónde y lo que les genere plata.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Una de las apuestas de ACIMCOL es fortalecer las dinámicas económicas de sus músicos buscando nuevos mercados y desde allí dinamizar los procesos creativos, estéticos y estilísticos de sus asociados. Para tal fin se vienen adelantado iniciativas desde donde los músicos puedan generar dinámicas económicas sin estar mediados totalmente por este tipo de economías. Una de dichas iniciativas busca convertir a cada uno de sus asociados en administrador de sus obras mediante el recaudo individual de regalías por concepto de derechos de autor y conexos, y la expedición de un Certificado de Paz y Salvo a los comerciantes, el cual estará avalado legal y jurídicamente por ACIMCOL. En este caso, las utilidades quedan en manos del autor y este aporta a manera de compensación un porcentaje de dichas utilidades, las cuáles se destinarán al funcionamiento de la asociación.

Este certificado está avalado por la Ley 23 de 1982, las sentencias C-509 y C-424 de 2005 y la C-833 de 2007, las cuales reconocen a ACIMCOL como una entidad legalmente constituida, mediante personería jurídica N° 21-009874-28, y la facultan para la administración de obras musicales y el posterior recaudo al comercio por cada una de las obras que se encuentren en su catálogo y en circulación en el mercado.

Esta disposición de orden jurídico ha permitido que los músicos asociados tengan posibilidad de fortalecer su proceso organizativo y creativo pues las utilidades generadas por el recaudo a partir de la expedición del Paz y Salvo por derechos de autor y conexos, nutre económicamente a cada uno de los músicos participantes, dota a ACIMCOL de posibilidades físicas y de herramientas tecnológicas para la producción musical, asuntos que, en los últimos años, han fortalecido nuevas posibilidades de mercado y le han permitido a los músicos que su obra llegue a nuevos consumidores con productos musicales hasta el momento poco explorados.

A partir de esta iniciativa se han venido fortaleciendo vínculos al interior de la asociación, soportados en el respaldo jurídico que esta brinda a sus asociados, la búsqueda de nuevos mercados, la disposición de un estudio de grabación y producción musical, el establecimiento de alianzas con otras organizaciones del campo artístico, y la irrupción en redes de festivales a nivel nacional a través de la plataforma “*Promocionarte*”⁷; además de ello, la entidad genera permanentemente dispositivos de capacitación en los temas relacionados con los derechos patrimoniales de autor, dinámica que ha venido fortaleciendo los procesos creativos de los músicos llevándolos a explorar nuevas propuestas no solo económicas sino también estéticas y sonoras.

Para nosotros ha sido muy importante la gestión que ha venido realizando la asociación, el hecho de que nosotros mismos tengamos la posibilidad, sin intermediarios, de gestionar los recursos por concepto de derechos de autor ante el comercio, no solo nos permite acceder a un recurso económico que por ley es de nosotros, sino que también permite que esa plata no se pierda en manos de las entidades de gestión colectiva que tanto daño le han causado a todos los músicos... lo mejor de eso es que nosotros podemos auto gestionar procesos creativos desde el estudio, que es de nosotros, y no solo alimentar el mercado de la música sino posibilitar que los nuevos músicos vengán y se vinculen a los procesos que estamos adelantando, que nutran los repertorios y que se pueda acceder a otro tipo de públicos que están ahí, esperando cosas nuevas.

Manuel Alvares, músico y compositor asociado desde 2008.

⁷ *Promocionarte*, es una plataforma que propende por la capacitación de los músicos asociados; desde allí se fortalecen los procesos creativos por medio del estudio de grabación y producción musical, como también la circulación de conocimientos y saberes del ámbito musical entre los músicos vinculados a la Asociación; de igual forma, Promocionarte busca la generación y exploración de nuevos mercados de consumo de productos musicales dirigidos a una amplia diversidad de públicos, al igual que alianzas con empresas privadas fomentando la responsabilidad social empresarial.

MOVIMIENTO CINCO

Política pública y derechos de autor

En este apartado, se presenta una mirada de cómo se ha venido configurando el marco normativo que regula los derechos patrimoniales de autor en Colombia y la postura que ACIMCOL –como entidad que agrupa a un número significativo de músicos, compositores e intérpretes que no se ven recogidos en las sociedades de interés colectivo surgidas del Decreto 162 de 1996– ha asumido frente a dicha normatividad; se busca hacer evidente que en esta tarea, la entidad ha recurrido a diferentes instrumentos de lucha y que ha priorizado la acumulación de *capital social* como recurso para sumar las energías, las apuestas, las agendas y los esfuerzos de los músicos y los comerciantes que se benefician con la exposición pública de sus obras, ganar capacidad de interlocución y de acción frente al Estado, y hacer frente a las pretensiones monopólicas de la Organización SAYCO-ACINPRO.

La carpintería jurídica

“Hermano dame tu mano / vamos juntos a buscar /
una cosa pequeñita que se llama libertad. /
Esta es la hora primera / éste es el justo lugar /
abre la puerta que afuera la tierra no aguanta más.”

Hermano dame tu mano, canción, J. Sánchez / J. Sosa.

En la ruta trazada hacia la identificación de los elementos extra-musicales que han incidido en el mundo de la música, en el contenido de la obra y de la apuesta estética de los creadores musicales, en las dinámicas organizativas de los músicos, y en sus aportaciones a la construcción de *capital social*, asuntos como la participación de los músicos en las plataformas de difusión y circulación de la música, las políticas que reglamentan los derechos patrimoniales de autor, y el debate en torno a la legitimación de monopolios en relación con el recaudo por la exposición de obras protegidas por parte del Estado colombiano, juegan un papel importante.

Para Bourdieu (2007), el *capital social* habilita diversas formas de movilización de recursos y se constituye en un *mediador* de procesos de *inclusión* por cuanto abre posibilidades de acceso a oportunidades. El capital social es un producto de las estrategias de inversión social realizadas de forma consciente o inconsciente por los actores sociales, estrategias que están fundamentadas en lazos permanentes y útiles y que se sostienen a partir de intercambios tanto materiales como simbólicos y en la conformación de redes en pro de la resolución de problemas o el abordaje de asuntos determinados.

El *capital social*, entendido desde la lógica de redes sociales y su función estratégica, no constituye únicamente relaciones sociales entre pares o entre semejantes, sino también frente a terceros, frente a las instituciones y, por supuesto, frente al Estado. Se parte de reconocer que en el mundo social existen intereses, conflictos y relaciones de poder y no necesariamente relaciones centradas en la reciprocidad y la confianza.

La existencia de claros conflictos de intereses entre los artistas (en nuestro caso los músicos, compositores e intérpretes) con la normatividad vigente en el país sobre las políticas de protección al derecho de autor, ha dinamizado procesos organizativos soportados en reivindicaciones propias al campo de la música; dichas políticas son el principal escenario de lucha, reivindicación y apuesta político-organizativa de los artistas congregados en ACIMCOL pues, para ellos, el Estado colombiano ha asumido una política que favorece las sociedades de gestión colectiva (en especial a la Organización SAYCO – ACINPRO) y ha omitido su obligación de generar procesos formativos frente a la regulación del derecho de autor en el país.

Para ACIMCOL, la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA–, apoyada en una interpretación “acomodada” de la norma, favorece a las sociedades de gestión colectiva y cohonesto con el monopolio sobre el recaudo en el país, desconociendo el derecho de igualdad de los compositores y creadores como titulares de derecho, reconocimiento dado por la Corte Constitucional a través de las Sentencias C-509/ 2004, C-424/ 2005 y C-833/ 2008⁸, marco normativo que reconoce el derecho de igualdad de todos los titulares de derecho en el país.

⁸ En el año 2010 se dieron dos sucesos que no era posible para el Estado mantener sin definir, por un lado legalizar el funcionamiento irregular de la Organización SAYCO-ACINPRO, la cual actuaba como caja registradora de las

Sin embargo, y a pesar de que la Corte Constitucional se ha ocupado del tema en repetidas ocasiones y ha sentado una importante jurisprudencia al respecto, la postura de la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA–, sigue abonando terreno para legitimar el posicionamiento de la Organización SAYCO–ACINPRO como paradigma institucional en lo referente a la administración y recaudo de recursos por concepto de derechos de autor y conexos, estableciendo en el *imaginario* de la sociedad, que el pago que se realiza ante dicha entidad por exposición de música protegida es un *impuesto* regulado por la ley, situación que no se ajusta a la verdad pues dicho pago es una *obligación* de los establecimientos comerciales que utilizan la música con fines comerciales y puede ser realizado ante entidades reconocidas como administradoras de derechos patrimoniales, sean estas de gestión colectiva o de naturaleza diferente como es el caso de ACIMCOL, o en su defecto, al propietario legal de dicha obra.

Es claro que las entidades que han hecho del recaudo de los derechos patrimoniales de autor su principal actividad comercial –caso de las sociedades de gestión colectiva y en especial de la Organización SAYCO – ACINPRO–, son empresas o negocios de carácter privado y no entidades del Estado facultadas para recaudar *impuestos*.

El modelo vigente en Colombia, en relación con la protección de los derechos patrimoniales de autor, de acuerdo con los planteamientos de ACIMCOL ha hecho fracasar la protección que la Corte Constitucional ha insistido en brindarle a los derechos patrimoniales de los músicos Colombianos al reconocer dichos derechos a los titulares no asociados a las entidades de gestión colectiva (ver Sentencias C509/ 2004 y C-424/ 2005) y avalar tanto el funcionamiento de entidades distintas a las de gestión colectiva, y el recaudo individual por concepto de derechos de autor y conexos por parte de los titulares directos de dicho derecho.

Las demandas realizadas por ACIMCOL respecto al modelo vigente en la gestión de los recursos por concepto de derechos de autor y conexos pone en cuestión la laxitud de la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– al aplicar e interpretar la norma desde una perspectiva

entidades SAYCO y ACINPRO sin ninguna vigilancia estatal, y por el otro, reglamentar el funcionamiento de entidades distintas a las de gestión colectiva como es el caso de ACIMCOL; esto se hizo a través del Decreto 3942 de octubre de 2010, mediante el cual se reglamentó la Leyes 23 de 1982 y la Ley 44 de 1993 y el artículo 2°, literal c) de la Ley 232 de 1995, en relación con las sociedades de gestión colectiva de derecho de autor o de derechos conexos y la entidad recaudadora.

que favorece los intereses económicos de la Organización SAYCO-ACIMPRO desconociendo la jurisprudencia de la Corte Constitucional y el marco normativo vigente y excluyendo a los autores y músicos de sus derechos: a la libre asociación, al trabajo en condiciones dignas, y a lucrarse de los recursos generados por la circulación y el uso comercial de sus obras. Para ACIMCOL el despojo que vienen viviendo los artistas en relación con los derechos patrimoniales es responsabilidad del Estado pues la actuación de la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– ha hecho prevalecer el interés económico de un actor privado sobre la protección de los derechos patrimoniales y morales de los autores.

El debate jurídico en torno a la normatividad que regula los derechos patrimoniales de autor ha sido central en el proceso organizativo y formativo propuesto por ACIMCOL; por ello, dentro de los procesos formativos agenciados desde el componente “Promocionarte”, la capacitación sobre derechos de autor, no solo a los músicos sino también a los comerciantes, es una prioridad y un elemento fundamental de su apuesta por la construcción de *capital social* pues la entidad ha buscado generar redes estratégicas de cooperación entre colectivos con reivindicaciones aparentemente diferentes, como es el caso de los músicos y los usuarios de la música:

El plan que tenemos en este momento es establecer nexos con las Comunas, con las organizaciones comunales y con las Casas de Cultura. El reto es ir hasta allá y dar la capacitación sobre derechos de autor, tanto para los artistas como para el comercio. Esa capacitación la pensamos extender a los 125 municipios de Antioquia.

Entrevista a Carlos Muñoz, músico, fundador de ACIMCOL.

Tiburón nunca te llenas: La lucha contra el poder hegemónico

“Tiburón que buscas en la orilla,
Tiburón tú nunca te llenas...
...Si lo ven que viene palo al tiburón.
en la unión está la fuerza y nuestra y salvación”

Tiburón, Rubén Blades (1981).

Cuando ACIMCOL tomó la decisión de enfrentarse a la pretensión hegemónica de la Organización SAYCO-ACINPRO, no se imaginó que tendría que hacer lo propio frente al Estado, y frente a la normatividad sobre derechos de autor.

Las disposiciones de ley vigentes en el país respecto a la regularización de las entidades de gestión colectiva, como se evidenció en el apartado anterior, ha favorecido la pretensión monopólica de la Organización SAYCO-ACINPRO. El Decreto 162 de 1996, por medio del cual se reglamenta la Decisión Andina 351 de 1993 y la Ley 44 de 1993, en relación con las sociedades de gestión colectiva de derecho de autor o de derechos conexos, delegó en la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– la facultad de reconocer la personería jurídica de dichas entidades, situación que desde la óptica de ACIMCOL ha propiciado el monopolio y ha hecho que las *sociedades de gestión colectiva* se convierta en el modelo predominante.

Para los músicos asociados en ACIMCOL los pronunciamientos de la Corte Constitucional, respecto a la posibilidad de que los músicos, compositores e intérpretes, asumiéndose como gestores individuales puedan realizar el recaudo por concepto de sus derechos patrimoniales de autor son claras, ya que la Corte Constitucional faculta a los creadores para la administración y recaudo, ya sea de forma individual o colectiva, por el uso público de sus obras; sin embargo, de acuerdo con la interpretación que la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– hace de la jurisprudencia de la Corte, ello es prácticamente imposible pues, desde la óptica de dicha entidad, si el gestor individual desea gestionar directamente el recaudo, deberá estar en capacidad de demostrar que el establecimiento de comercio que pagará por hacer uso público de obras protegidas, ha hecho un uso real de sus obras.

Para Fredy Ocampo, músico, compositor y miembro de la junta directiva de ACIMCOL, el demostrar el uso de la obra acarrea los siguientes interrogantes:

1. ¿Cómo puede un titular probar el uso de su obra en un establecimiento de comercio si no existen las planillas a que hace alusión el artículo 163 de la Ley 23 de 1982⁹?
2. ¿Cómo puede un titular demostrar el uso de su obra si la Resolución 415 de 2010 en su artículo 97 prohíbe a los concesionarios de medios utilizar obras no administradas por las entidades de gestión colectiva?
3. ¿Cómo puede un titular probar el uso de su obra si los establecimientos abiertos al público solo usan lo que les impone el sistema industrial de la música a través de los medios, y estos a su vez son obligados a difundir las obras que hacen parte del repertorio de las entidades de gestión colectiva?

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Para ACIMCOL es claro que la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNDA– ha actuado con un marcado interés en el favorecimiento económico de la Organización SAYCO–ACINPRO y las entidades de gestión colectiva y que con su posición parcializada ha impedido el ejercicio de la libre competencia por parte de asociaciones distintas a las de gestión colectiva. Para la entidad ello se traduce en la negación Estatal de *facto* de los derechos de los músicos, compositores e intérpretes que no quieren agremiarse en torno a este tipo de entidades por considerar que no representan sus intereses, no expresan sus expectativas y reclamos, y no se adecuan a sus necesidades específicas.

⁹ ARTÍCULO 163 ley 23 de 1982: La persona que tenga a su cargo la dirección de las entidades o establecimiento enumerados en el artículo 159 de la presente ley, en donde se realicen actos de ejecución pública de obras musicales, está obligada a: 1. Exhibir, en lugar público, el programa diario de las mismas obras. 2. Anotar en planillas diarias, en riguroso orden, el título de cada obra musical ejecutada, el nombre del autor o compositor de las mismas, el de los artistas o intérpretes que en ella intervienen, o el del director del grupo u orquesta, en su caso, y del nombre o marca del grabador cuando la ejecución pública se haga a partir de una fijación fonomecánica. 3. Remitir una copia auténtica de dichas planillas a los autores, artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas que en ellas aparezcan, o a sus representantes legales o convencionales si lo solicitan. Las planillas a que se refiere el presente artículo serán fechadas y firmadas y puestas a disposición de los interesados, o de las autoridades administrativas o judiciales competentes cuando las solicitan para su examen. 4. No utilizar las interpretaciones realizadas por personas a quienes el autor o sus representantes hayan prohibido ejecutar su obra o un repertorio de sus obras por infracciones al derecho de autor.

Ante dicha situación, ACIMCOL se ha empleado a fondo en la lucha jurídica, pero también, ha utilizado la acción cultural y educativa como instrumentos de concientización y de lucha. De igual forma, ha sabido vincular en dicha lucha a los comerciantes usuarios de la música y ha generado canales para que estos puedan denunciar anomalías en el cobro por uso de música catalogada como protegida:

“Con los usuarios de la música la incidencia de ACIMCOL ha sido grandísima, ya que la entidad asumió una tarea que le correspondía al Estado: la acción educativa. Lo que nosotros hicimos fue buscar que los usuarios entendieran la norma y hacer frente al abuso de que han sido víctimas, (...) Hacerles entender a los comerciantes que el uso de repertorios que no circulan en el mercado es la única opción que tienen para regular los precios que les están imponiendo las entidades de gestión colectiva”.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Como producto de sus estrategias formativas, la Asociación de Autores, Compositores, Músicos e Intérpretes Colombianos –ACIMCOL– ha fortalecido vínculos de cooperación con las agremiaciones de comerciantes de la ciudad entre las que destacan: Asoguayaquil, la Asociación de Comerciantes de la 70 y la Asociación de Comerciantes de la Comuna 10, al igual que asociaciones de comerciantes ubicados en la Comuna Nororiental de Medellín. Dichas alianzas, han empezado a expandirse y han llegado a algunos municipios del área metropolitana como Bello, Copacabana, Girardota, Sabaneta, Envigado, Ciudad Bolívar, y el Urabá antioqueño.

(...) hoy en día nos están llamando de todas partes, porque se han enterado que en Medellín existe una entidad que no solo cumple con la norma, sino que expide un comprobante que es legal, que está sustentado en un catálogo de repertorio legal y vigente. (...) Nosotros estamos educando a la gente. El trabajo ha sido grande pero el comerciante ha empezado a entender.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

El trabajo educativo realizado por ACIMCOL ha permitido que los comerciantes comprendan los derechos de los músicos, compositores e intérpretes, que comprendan que la lucha por sus derechos también les trae un beneficio, y que cuenten con instrumentos legales y con el respaldo de los propios músicos para hacer frente a los abusos en el cobro de tarifas por parte de la Organización SAYCO-ACINPRO. Esta confluencia de intereses, de esfuerzos y de plataformas de lucha resalta que la acumulación de *capital social* es un recurso de gran valor para hacer frente a las pretensiones monopólicas:

En ese tema formativo hemos venido trabajando mucho, ya que anteriormente los comerciantes eran víctimas de una imposición tarifaria, a ellos les llegaba una factura y ellos estaban obligados a pagar esa factura. Cuando nosotros aparecimos, ellos comenzaron a negarse a pagar la factura, a pedir explicación del porqué de los precios, comenzaron a decir es que no le pago a usted le pago al otro, porque comenzaron a entender la norma. La incidencia nuestras frente a los usuarios de la música ha sido grandísima.

Entrevista a Mónica Díaz, actual Presidenta ACIMCOL.

Como puede verse, el modelo vigente en la gestión y administración del derecho patrimonial de autor ha generado inconformidades y disputas no solo en el *campo* de la música, sino también en el *campo* económico, situación que ha fortalecido el proceso de acumulación de *capital social*. Al vincular las luchas de los músicos organizados en torno a ACIMCOL con diversos agentes del *campo* económico, la acumulación de *capital social* ha cumplido su rol de *mediación* y ha dinamizado posibilidades de acceso y beneficio económico tanto para los músicos, como para los comerciantes que se benefician del uso público de sus obras.

A nosotros nos imponen unas tarifas que no tienen razón de ser, da lo mismo que sea una peluquería de barrio o una discoteca, no se discrimina la naturaleza del establecimiento. Llega el funcionario de SAYCO, muchas veces acompañado de policía trae su recibo de cobro y amenaza con que si no pagamos nos cierran. Muchos de nosotros decidimos pagarle a ACIMCOL ya que ellos no solo nos acompañan jurídicamente sino que nos han estado formando sobre eso del derecho de autor, sobre los derechos que tenemos como usuarios de la música; además de eso nos queda la satisfacción que la plata que pagamos, aparte de ser justo el pago, esa plata queda en los músicos y no en manos de otros que lo único que buscan es enriquecerse (...) La situación de los músicos es muy difícil y es bueno que ellos comiencen a tomar conciencia de lo importante que es su labor, no solo en lo que compete a lo social sino también en lo económico.

Comerciante. Sector La 70.

Frente al modelo vigente en Colombia sobre la normatividad del derecho de autor, la respuesta de ACIMCOL ha sido de naturaleza jurídica, política y educativa. Buscando nuevos mecanismos de lucha, en 2015 la entidad decidió irrumpir en el campo de la democracia representativa y propuso a la ciudad un candidato al Concejo de Medellín; dicha decisión, fue asumida también desde una perspectiva educativa pues, más allá de alcanzar un escaño en el cabildo municipal, se buscaba hacer evidente para el sector musical que los cambios en torno al modelo vigente en la administración patrimonial de los derechos de autor no era competencia exclusiva de la gestión

asociativa, sino que requería de un cambio estructural a nivel normativo, asunto que requería de la movilización crítica y política de los artistas:

Si queremos cambios reales debemos asumir responsabilidades políticas, configurar un discurso común llevarlo a la calle ponerlo en dialogo con la gente y que sean ellos quienes decidan si lo acompañan o no, la movilización política de los artistas no debe ser a partir de un color, debe ser a través de una formación política, de nosotros para nosotros y con proyección a la comunidad, sin importar colores, toca convencer a los artistas de la responsabilidad social, política y moral con la sociedad y que esa obligación social nos lleve a hablar ya que el arte es importante para la vida y la construcción de país.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Vemos cómo las diferentes acciones agenciadas desde ACIMCOL en el contexto jurídico y normativo, han logrado ganar capacidades de interlocución y de acción a partir de la suma de diversas voces e intereses que se encuentran inmersos en la actividad musical, logrando establecer vínculos con agentes de otros campos como el económico, y desde allí, acumular capital simbólico.

Las dinámicas formativas, dirigidas no solo a los músicos y creadores sino también a los usuarios de la música, se han constituido en escenarios de interacción que han permitido la acumulación de capital cultural y simbólico, traducido en intereses comunes, tanto para el campo artístico como para el económico. Esta acumulación de capital simbólico ha permitido la creación de *capital social comunitario* a partir de la institucionalización de relaciones de cooperación y ayuda recíproca entre ACIMCOL y las organizaciones de comerciantes asentadas en la ciudad de Medellín.

La acumulación de capital social, en la lógica de ACIMCOL, busca trascender e ir más allá de la conformación de redes sociales que componen la malla de relaciones interpersonales, dirigiendo sus esfuerzos a la conformación de relaciones sociales estables a partir de la interacción con otros grupos buscando la satisfacción de necesidades, estableciendo puntos de encuentro en torno a esas necesidades y posibles soluciones a través de la cooperación y tareas coordinadas mediante la acumulación de capital social comunitario, resolución de conflictos ante la institucionalidad y norma vigente que regula el derecho patrimonial y uso de obras, produciendo valores comunes, tanto para los músicos como para los usuarios de la música, y desde donde se

hace posible prevenir y enfrentar el abuso por parte de las asociaciones de gestión colectiva, como hacer más rentables sus iniciativas asociativas.

En esta lógica, podríamos entender el surgimiento de capital social comunitario entre ACIMCOL y los usuarios de la música, desde el enfoque de cooperación, como resultado de decisiones racionales de agentes económicos.

MOVIMIENTO SEIS

Creadores musicales, escenarios de participación y construcción de capital social

En este apartado, se presentan de manera panorámica los distintos espacios de participación con carácter de ciudad en los que ACIMCOL viene participando. La dinámica que la entidad ha intentado imprimir a la participación (propia y de los demás actores sociales y comunitarios que allí convergen) en dichos espacios, pone en evidencia la importancia que la organización le ha dado a la construcción de redes de intercambio, mesas de discusión, agendas de acción colectiva, estrategias de acción colectiva, etc., como generadoras y activadoras de confianza, vínculos, sinergias y solidaridades. Esta dinámica puede ser leída como una estrategia de acumulación de capital social que ha permitido que la entidad se nutra de los procesos comunitarios y que estos se vean interpelados y nutridos por su lógica, sus apuestas y su mirada frente a los procesos asociativos.

El debate en torno a la inversión social

“Para poder ser he de ser otro / salir de mí / buscarme entre los otros /
Los otros que no son si yo no existo / los otros que me dan plena existencia.”

Piedra de sol, Octavio Paz.

La defensa del derecho patrimonial de autor ha llevado a ACIMCOL a participar activamente en diversos escenarios de orden político y comunitario, principalmente en la Comuna 10 La Candelaria de la ciudad de Medellín, escenario que no solo le ha permitido fortalecer su proceso organizativo, sino también establecer nexos, vínculos, confianzas y solidaridades con diversas organizaciones comunitarias, varias de las cuales pertenecen a *campos* diferentes al musical; en este tipo de escenarios, la entidad ha generado avances importantes en la acumulación de *capital social*, principalmente a través de la conformación de redes de cooperación y la creación de plataformas para la acción conjunta y el fortalecimiento de la capacidad asociativa.

El enfoque Estratégico de la Acción Social planteado por Bourdieu (2007) permite comprender el *capital social* como una inversión en términos de relaciones sociales que puede ser utilizada a corto o largo plazo a la manera de acciones de inter-reconocimiento entre agentes o *campos* que no necesariamente están dotados de propiedades comunes, la configuración de redes de reciprocidad indirecta entre quien tiene y entre quien carece de un recurso en específico, y redes de resolución de problemas o redes de reciprocidad generalizada que aseguren recursos y significados (Gutiérrez, 2007; Kessler, 1998).

La inversión social en pro de fortalecer vínculos con diversas organizaciones, como queda dicho, ha sido un trampolín que no solo ha permitido el reconocimiento de la experiencia asociativa de los músicos congregados en ACIMCOL por parte de quienes habitan la Comuna 10 de Medellín, sino también, en términos del reconocimiento de los diferentes actores sociales y las organizaciones comunitarias de dicho territorio, lo cual le ha permitido a la entidad empezar a generar avances importantes en relación con la configuración de redes de reciprocidad, la conjugación de recursos técnicos, económicos y simbólicos entre actores pertenecientes a diferentes *campos*, y en la articulación de las plataformas de acción y las agendas de los actores que allí convergen.

(...) La razón que nos llevó a nosotros a participar en ese tipo de procesos básicamente nace de la necesidad. (...) Nosotros empezamos a ver que teníamos un problema organizativo porque carecíamos de una serie de elementos que son los que legitiman el proceso de este tipo de organizaciones, hablamos de temas contables, jurídicos, de todo ese asunto que tiene que ver con la formalización de una organización pero entonces aparece la RID 10 y ahí nos dimos cuenta que existía un proceso en la Comuna, que estaba proponiendo formalizar las organizaciones sociales, entonces nos inscribimos, solicitamos ingreso al proceso y comenzamos a hacer parte de él.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

La Red de Integración para el Desarrollo de la Comuna –RID 10–

“La realidad duerme sola en un entierro / y camina triste por el sueño del mas bueno / La realidad baila sola en la mentira / y en un bolsillo tiene amor y alegría / un dios de fantasía, la guerra y la poesía”.

La colina de la vida, canción León Giecco.

Gracias a la participación en la RID 10¹⁰, la Asociación de Autores, Compositores, Intérpretes y Músicos Colombianos –ACIMCOL– ha logrado establecer redes de cooperación con diferentes organizaciones cívicas de la Comuna 10, La Candelaria, de Medellín, ha fortalecido su proceso interno, y se ha posicionado en diferentes plataformas y mesas de discusión sobre temas como: los presupuestos participativos, los procesos de desarrollo comunitario, la formulación de políticas públicas y la participación comunitaria. Además de ello, ha podido llevar la discusión de la administración del derecho patrimonial de autor al ámbito público y ha generado acercamientos con diferentes actores de la ciudad. Así lee este proceso la actual Presidenta de ACIMCOL:

Cuando nos acercamos al proceso comunitario de la Comuna 10 empezamos a entender que el asunto de los derechos de autor no se limitaban a la expedición de un formulario de pago, vimos que podíamos acercarnos y trabajar con los comerciantes, que el tema de los derechos de autor tenía un fondo más amplio y que era el interés de muchas más personas.

Entrevista a Mónica Díaz, actual Presidenta de ACIMCOL.

La participación en la RID 10 le ha permitido comprender a ACIMCOL que la reivindicación de los derechos de autoría va más allá de las reivindicaciones de los músicos y los usuarios de la música, que el tema trascendía los escenarios políticos de participación ciudadana, que tenía que ver con el tema de los derechos en general y, en consecuencia, la entidad debía estudiar a fondo

¹⁰ La Red de Integración para el Desarrollo de la Comuna 10 –RID 10–, es un proceso organizativo creado con el propósito de articular las organizaciones sociales y comunitarias de la Comuna 10, propender por su fortalecimiento y brindar acompañamiento en pro de su formación interna. La red trabaja en la construcción de liderazgos que fomenten la participación, el mejoramiento de la calidad de vida y el bienestar social de los pobladores locales. Está conformada por 40 organizaciones sociales y ejecuta sus actividades con dineros públicos del Presupuesto Participativo. Cuenta con el apoyo de la Corporación de Sociólogos de la Universidad Autónoma –COSUAL–. Su junta directiva está conformada por las siguientes organizaciones: COSUAL, Jardín de Amor, Asorecuperadores, Acimcol y Asobolívar. Para mayor información ver: *Sistematización de experiencias Red de Integración para el Desarrollo Social de la Comuna 10, –RID 10–*, documento sin publicar.

la Constitución Política, las cartas internacionales sobre Derechos Humanos, la jurisprudencia de la Corte Constitucional y la Corte Suprema de Justicia, y que podía hacer sinergias con otras plataformas que, aunque se movían en campos diferentes, compartían con ellos la lucha por la dignidad, la lucha por los derechos, la lucha por la vida, y por supuesto, la lucha por la reivindicación de la participación protagónica de los actores sociales populares:

Comenzamos a estudiar de donde salía eso, ¿porque la Constitución Política lo establecía? Si la norma internacional hablaba de eso ¿Dónde hablaba? ¿Cuáles eran los conceptos en la norma internacional, cuáles eran las definiciones? En ese mismo tema de aprender sobre el derecho de autor comenzamos a aprender sobre una cantidad de cosas como la seguridad política. ¿Cuál era nuestra posición política, porque teníamos que participar en las mesas de discusión sobre los temas atinentes a las artes? ¿Por qué no existía una ley del artista en Colombia? ¿Por qué la ley de cultura era una cosa tan extremadamente compleja que no permitía que el arte y los artistas tuvieran un escenario donde se visibilizaran sus problemáticas?; fueron tantas cosas que surgieron de ahí, que nos llevaron inclusive a entender que nosotros como organización social teníamos una responsabilidad no solo con nuestros asociados, sino con la comunidad en general, así empezamos a entender la profundidad del daño que se venía haciendo a la cultura del país y vimos que eso nos afectaba a todos de forma importante.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

El acercamiento a organizaciones con problemáticas, agendas y reivindicaciones diferentes, permitió que ACIMCOL empezara a entender que en el camino de construcción de *capital social*, el sector musical debía conceder importancia a la tarea de crear redes de apoyo que le permitieran avanzar en su crecimiento interno y hacer una lectura global de las problemáticas de orden social, buscando puntos de encuentro desde donde se pudieran construir dinámicas cooperativas y posturas políticas que contribuyeran al mejoramiento de las condiciones de vida de los actores territoriales:

Nos dimos cuenta que la arbitrariedad no solo estaba presente en el *campo* nuestro, que ella estaba presente en todos los campos, que son muchos los temas en los que el Estado adopta decisiones arbitrarias, por fuera del propio marco normativo que él crea y empezamos a entender cómo se maneja el tema político, a manejar conceptos distintos, a definir otras necesidades que no veíamos antes, y vimos que era importante hacer propuestas al Estado en esos otros campos y empezar a movilizarnos y a interrogarnos sobre el papel social del músico y su incidencia en la vida de las demás personas.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Este tipo de reflexiones lleva a ACIMCOL a generar procesos de articulación con otros actores sociales y a entrar en comunicación con actores de otros *campos* como el económico, el político, el educativo, el de la salud; además de ello, se posibilitaron encuentros y procesos de articulación y de alianza con artistas de otras disciplinas dando paso a la conformación de mesas de discusión y la estructuración de agendas en torno a problemáticas y reivindicaciones comunes. Así nace la Federación Antioqueña de Artes.

La Federación Antioqueña de Artes

“Por doquier escucho el sonido de pies cargando y marchando, chico/
Porque el verano ya está aquí y es el momento correcto para pelear en la calle/
¿Qué puede hacer un pobre muchacho excepto cantar en una banda de rock and roll?”.

Street fighting man, Keith Richards (1968).

La Federación Antioqueña de Artes es un proceso organizativo de incidencia política orientado a la construcción de escenarios de participación en los que no solo estuvieran congregados los músicos de la ciudad, sino también los artistas y creadores de las diferentes disciplinas artísticas y las prácticas culturales que germinan en el departamento de Antioquia. La coyuntura de creación de dicho espacio fue la discusión del Proyecto de Ley 133 del 2013, por medio de la cual se modificaba y adicionaba el artículo 2° de la Ley 666 de 2001¹¹, y se adoptaba la Estampilla Pro-cultura, como instrumento para garantizar la seguridad social de los artistas:

(...) A raíz de la discusión que hubo sobre ese proyecto de ley, nosotros conformamos una mesa de discusión sobre seguridad social del artista. En esa mesa aparecieron muchos artistas, inclusive hicimos un foro en el Teatro Lido y asistió un número importante de artistas de la ciudad. Eso fue en 2014, me acuerdo que reunimos más de 200 artistas de diversas modalidades (...) Llegaron artistas plásticos, cantantes, malabaristas, teatreros, gente de danza, artesanos, y en esa coyuntura

11 A través de este proyecto de ley, se busca beneficiar a los creadores y gestores culturales, mediante la modificación del numeral 4 del artículo 2° de la Ley 666 de 2001, por medio de la cual se modifica el artículo 38 de la Ley 397 de 1997, en el sentido de establecer que el diez por ciento (10%) del recaudo de la Estampilla Pro Cultura se destine para seguridad social del creador y del gestor cultural.

armamos una mesa de discusión para debatir e idear maneras de garantizar la seguridad social de los artistas.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

La Federación Antioqueña de Artes se consolida como mesa de discusión más que como un espacio para la elaboración de proyectos o la gestión de recursos públicos; su finalidad era la discusión política y la búsqueda de alternativas a la problemática social de los artistas, en particular, en lo atinente a su seguridad social; esta iniciativa, permitió alcanzar logros importantes a nivel formativo, cualificar y empoderar a los artistas del sector musical y de otras disciplinas en lo concerniente a la seguridad social del artista, la seguridad laboral y la participación en el diseño de la Ley del Artista. Para Fredy Ocampo, el proceso político generado con la Federación es importante pues:

En ese momento de la federación y después de dos años de discusión sacamos dos conclusiones básicas. Primero, Que la problemática de los artistas no nos la iba a solucionar ningún político. Segundo, que la problemática de los artistas la solucionaríamos nosotros mismos a través de la movilización, y a través de que nosotros mismos pudiéramos incidir políticamente y lograr los cambios que necesitábamos.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Un concejo para la cultura

¡Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor! /
Ignorante, sabio o chorro / generoso o estafador /
¡Todo es igual! / ¡Nada es mejor!

Cambalache, tango, Enrique Santos Discépolo (1934).

La iniciativa “*Un concejo para la cultura*¹²” surge en el año 2015 a partir de las diferentes discusiones llevadas al interior de la Federación Antioqueña de Artes. La campaña, buscó concitar el interés de los artistas y de diferentes sectores sociales, económicos y políticos con

¹² Eslogan de la campaña al Concejo de Medellín durante el año 2015 adelantada por ACIMCOL, a partir de la postulación de Carlos Muñoz a un escaño en el cabildo municipal en representación de los artistas y diversos colectivos sociales asentados principalmente en la Comuna 10, La Candelaria, de Medellín.

incidencia en la Comuna 10. Las reivindicaciones con las que se armó la estrategia programática fueron el acceso a la seguridad social de los artistas y cultores, las dinámicas laborales del mundo artístico, la construcción de políticas públicas en el campo de las artes, la protección de los derechos patrimoniales, el establecimiento de tarifas justas para los usuarios de la música, el establecimiento de la Ventanilla Única de recaudo y la construcción de una oficina especializada para la atención a los artistas.

Desde los aportes de Ronald Burt (citado en Forni, Siles y Barreiro, 2004), esta iniciativa puede ser leída como construcción de *capital social*. Para dicho autor, el establecimiento de relaciones fuera del *campo* de pertenencia, permite el acceso a información de entornos sociales diferentes y la movilización de recursos en pro de abrir nuevas oportunidades; vista desde esta lógica, la campaña “*Un concejo para la cultura*” asumió una función mediadora entre diversos sectores, buscó superar las diferencias estructurales entre los diversos colectivos, conectar a grupos diferentes moviéndose en campos diferentes al de su pertenencia, entrar en contacto y mover la reciprocidad con el mayor número de personas para el logro de un interés determinado.

En este caso, vemos que la construcción de *capital social* no está orientada a la construcción de vínculos estrechos entre quienes pertenecen un grupo o *campo* específico (al interior de ACIMCOL, por ejemplo), sino al establecimiento de relaciones fuera del grupo o del campo al que se pertenece (en nuestro caso, otros colectivos artísticos, los comerciantes, y otros grupos poblacionales de la Comuna 10), dejando manifiesto que el establecimiento de relaciones fuera del grupo al que se pertenece permite un mayor acumulación de *capital social* y le otorga mayores posibilidades de acción a la red (Forni. *et al.*, 2004).

Desde esta lógica, la propuesta de acceder a un escaño en el Concejo de Medellín recogió los malestares de diferentes sectores sociales, buscó establecer puntos comunes y establecer dinámicas en pro de buscar soluciones conjuntas a problemas que trascendieron los campos de interés de un grupo en particular, pero fueron comunes a todos. Esta experiencia contó con 618 votos en los comicios electorales, y aunque no logró el objetivo propuesto, dejó cimentadas las bases para continuar con el proceso.

(...) Yo pienso que vale la pena seguir insistiendo, y si logramos poner sobre la mesa de discusión que los problemas graves de los artistas como el acceso a la seguridad social, la garantía del derecho al trabajo en condiciones dignas, y la no existencia de un marco normativo con capacidad para garantizar efectivamente los derechos que nos atañe a todos, es mucho lo que vamos a lograr. (...) El problema con actuales “consejos de cultura” es que son espacios para dar consejos (para aconsejar) pero no tienen capacidad decisoria. Yo creo que tenemos que llegar al concejo con “C”, para ver si hacemos que pase alguna cosa.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Presupuesto Participativo

“Ya damas y caballeros pondremos punto final /
de vuestra santa paciencia no queremos abusar /
afuera espera la noche disfrazada de mujer /
Canciones, risas y palmas, nunca van a enmudecer /
Agradeciendo al personal su estrecha participación /
a punto está, de terminar la función”.

Agradeciendo al personal, canción, Joaquín Sabina.

El presupuesto participativo (PP) aparece como una herramienta de la democracia participativa y abre opciones de posibilidad a la incidencia ciudadana en las tomas de decisiones respecto al uso del presupuesto público y la priorización de las problemáticas que requieren atención prioritaria en las Comunas de Medellín. Anualmente, de acuerdo al criterio de los pobladores locales, el índice de desarrollo humano, y la calidad de vida, se asigna un presupuesto dirigido a la garantía de los derechos, en desarrollo de los principios de equidad social y solidaridad territorial¹³.

La Comuna 10, La Candelaria, reúne la mayor cantidad de representantes del *campo* cultural en las mesas de presupuesto participativo, ya que en dicho territorio se expresan más de 45 entidades culturales y se concentra cerca del 70% de la oferta cultural de la ciudad¹⁴. Uno de los rasgos diferenciales de ACIMCOL respecto a sus pares en dicho escenario está dado por el hecho de contar con recursos propios: de allí que su participación en dicho escenario ha estado centrada en la discusión de los impactos de los recursos, en el territorio.

¹³ Ver: <https://www.medellinjoven.com/alcaldia-de-medellin-planeacion-local-y-presupuesto->

¹⁴ Ver: www.sapiencia.gov.co/wp-content/uploads/2016/12/Organizaciones-comuna-10.xlsx

Cuando nos metimos a los Presupuestos Participativos yo empecé a notar una situación y era que las organizaciones que venían en ese proceso estaban unidas y eran un grupo definido. El problema es que ese grupo tenía una estrategia montada. (...) La estrategia era que ellos hacían mayoría en las mesas de discusión y votación y aprobaban cada año un presupuesto conveniente para ellos. Entonces comenzamos a darles una discusión muy fuerte en ese sentido. Inclusive renunciamos a tener algún tipo de beneficio económico para dejar sentado que no estábamos interesados en “negociar” con ellos sino de buscar que las cosas fueran transparentes. Buscamos la manera de mostrarles que lo que estaban haciendo no tenía respaldo, ni indicadores de resultado, ni impacto en el territorio. La gente se empezó a preguntar en que estaban invirtiendo los recursos. ¡Eso fue una pelotera!

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Los intereses de las organizaciones que convergen en el escenario de participación ciudadana gestado por el Presupuesto Participativo en la Comuna 10 han derivado en cuestionamientos a la dinámica de dicha estrategia de participación comunitaria, situación que ha fortalecido y al mismo tiempo deteriorado los vínculos con algunas entidades del territorio, especialmente con las entidades culturales que cuentan con un mayor reconocimiento, situación que llevó a ACIMCOL a declinar su participación en dicho escenario:

(...) Todas las organizaciones culturales de la Comuna 10 están ahí: el Teatro Pablo Tobón Uribe, los otros teatros, Bellas Artes, todos. Es que el sector cultural allí es el más fuerte de la ciudad. Yo no encontraba lógica en que agarraran la plata del presupuesto participativo, que se jalaran todo el presupuesto del Ministerio de Cultura, el recurso del Programa de Salas Concertadas y los recursos de Medellín en Escena. (...) Nosotros preguntamos por el impacto social de los recursos que estaban percibiendo y no encontramos una respuesta satisfactoria. Desafortunadamente el ambiente se fue enrareciendo y nosotros tomamos la decisión de retirarnos al considerar que no teníamos nada que hacer ahí.

Entrevista a Fredy Ocampo, músico, fundador de ACIMCOL, socio desde 2007.

Para ACIMCOL los aportes de este escenario en torno a su construcción de *capital social* están representados en las relaciones de carácter político que se han abierto y en el acercamiento a los líderes comunitarios pues se reconoce que en la Comuna 10 existe una organización comunitaria fuerte y activa que tiene como punta de lanza el “Comité Gestor del Plan de Desarrollo Local de la Comuna 10¹⁵”, experiencia única en la ciudad, con ocho líneas de discusión y una Escuela de

¹⁵ El Plan de Desarrollo Local de la Comuna 10 está vigente y concentra: 8 líneas estratégicas, 22 componentes, 55 programas y 135 proyectos. Su funcionalidad se constituye a través del trabajo articulado que realiza el Comité Gestor, conformado por líderes, representantes de organizaciones y actores públicos y privados de la Comuna, quienes formulan y gestionan el plan; el equipo facilitador, representado por integrantes de la Junta Administradora

Formación en Cultura Política Constitucional, iniciativa que ha nutrido las dinámicas formativas de ACIMCOL.

Apuntes finales

Las diferentes estrategias emprendidas por ACIMCOL, estrategias que como se ha descrito a lo largo de esta apartado, están dirigidas a la activación de redes de confianza y vínculos solidarios, dinámica que más allá de su comprensión como estrategia de acumulación de capital social, a partir de la sinergia con otros procesos comunitarios, puede leerse como la posibilidad de sumar las iniciativas organizacionales de los músicos al movimiento social, ya que el éxito o fracaso de sus demandas no está contemplado solo en la organización interna de los músicos asociados sino en la capacidad de estos de movilizarse y relacionarse con el entorno, llegando a logros culturales en cuanto a la creación de nuevas identidades, de orden social en el entendido de generar movilizaciones, económicos, o de participación política.

La norma vigente sobre derechos de autor en Colombia, al igual que el acercamiento a diferentes organizaciones y procesos comunitarios, aunque no ha afectado significativamente la producción creativa de los músicos asociados, sí ha logrado afectar políticamente al grueso de la población que converge en dicha propuesta organizativa, posibilitando nuevas lecturas acerca del papel del creador artístico al interior del movimiento social, y en la comprensión de los efectos que producen a nivel político la movilización en el procesamiento de las demandas ante la autoridad y el Estado.

Local, es el encargado de garantizar la ejecución de las diferentes etapas del Plan, de la mano con el equipo técnico responsable de brindar herramientas metodológicas y operativas, y del equipo de comunicaciones, el cual tiene la función de promocionar y difundir contenidos comunicacionales para la transformación del pensamiento y la acción colectiva y democrática en torno al plan. Otras instancias de incidencia corresponden al Equipo de Seguimiento y Monitoreo, encargado de supervisar que todo se cumpla de acuerdo a lo planeado; el Equipo Asesor para la Formulación y Gestión de Proyectos que gestiona recursos y financiación de éstos y de las 8 Mesas de Trabajo, vinculadas a las 8 Líneas Estratégicas del Plan, las cuáles buscan dar solución a las problemáticas diagnosticadas: seguridad política; seguridad económica; seguridad comunitaria; seguridad educativa; seguridad en salud; seguridad alimentaria y nutricional; seguridad en hábitat y seguridad en cultura, recreación y deportes, líneas que constituyen el eje central del Plan y demarcan las prioridades de la comunidad en los próximos 7 años. Ver: Corporación de sociólogos de la universidad Autónoma Latinoamericana: <http://www.cosual.org/en-que-vamos/noticias/item/303-plan-de-desarrollo-de-la-comuna-10-un-escenario-para-la-participacion>

Es aquí en donde este proceso se convierte en *oportunidad política* desde donde jalonar procesos dirigidos a la formulación y puesta en marcha de políticas públicas direccionadas a la música y a sus creadores, de igual manera, fortalecer desde la actividad cultural procesos direccionados a la construcción de escenarios participativos que beneficien tanto al creador musical como al grueso de los artistas y trabajadores de la cultura, en comunión con los diferentes sectores y agentes sociales.

Para ACIMCOL es claro, y siguiendo los planteamientos de Howard Becker, “*que el marco institucional en el que se desenvuelve una determinada práctica artística es fundamental para su desarrollo y que la existencia o no de legislación e instancias de promoción estatal, revela el rol que se le otorga al arte y la cultura en una sociedad determinada*” (Becker 2008), así mismo, la comprensión acerca de la valoración dada desde el Estado como factor que influye en la forma como la sociedad se relaciona con las prácticas y manifestaciones artísticas, logrando que estas estén en el centro del desarrollo social o marginándolas. En este orden de ideas, para ACIMCOL el marco legal define el campo de acción del artista al igual que su grado de libertad creativa, influyendo en el nivel de precariedad e inestabilidad de los creadores y trabajadores de la cultura.

Otro de los aportes significativos respecto a la participación de ACIMCOL en los diferentes procesos comunitarios y al establecimiento de redes de intercambio, como la participación en mesas de acción colectiva, está en la comprensión del vínculo existente entre *política- cultura - arte*, buscando derrumbar el imaginario que desde lo político se ha establecido respecto a que la sociedad cuenta con problemas más apremiantes y que los problemas de orden cultural competen solo al campo artístico; así mismo, derrumbar el imaginario existente entre los creadores artísticos y el sector cultural sobre la política y el accionar político, como algo ajeno que atenta contra la espontaneidad creadora.

De igual forma comprender la existencia de la relación de dependencia entre lo político y lo cultural, en donde lo cultural es fundamental para la cohesión, desarrollo y supervivencia de la nación. De allí que autores como George Yúdice afirmen que “*las industrias culturales han jugado un papel importante en la historia de la consolidación de la identidad nacional de los países latinoamericanos.*” (Yúdice, 2002; pág. 17).

CODA

Una reflexión conclusiva

En términos musicales, la *coda* puede denotar tanto una sección musical que se ejecuta al final de un movimiento a modo de epílogo (conclusión breve de un discurso oratorio o de una obra literaria en la que se presentan sus puntos principales) o un signo musical que se emplea en notación (escritura musical) para señalar determinados puntos que requieren de una repetición; repetición que puede ser tan simple como unos pocos compases o alcanzar tal complejidad que puede llegar a constituirse en una nueva sección.

Este apartado del texto cumple esa doble función. De una parte, realizar un balance de lo hecho y de lo dicho a fin de resaltar, a manera de un *epílogo*, algunos aspectos que se considera importante exaltar; y de otra, más que el apartado en el que se suelen presentar las conclusiones del ejercicio realizado, es un espacio que le permite al autor *entreabrir la puerta*, dejar entrever el contraste de luces y de sombras que el ejercicio le ha suscitado e invitar al lector a encontrar los *cabos sueltos* que de seguro tiene el estudio y que podrían dar origen a nuevas investigaciones.

Re-capitulando lo dicho y lo hecho

“Muchos rostros formando el mapa de mi país /
Tu mano y mi mano sembrando porvenir /
País de mil dolores, de alegrías y colores /
Amarillo azul y rojo es mi país”.

País, canción, Juan Carlos Strada (2013).

Para los antiguos griegos la *rapsodia* correspondía a un fragmento de un poema épico en el cual se presentaban hechos legendarios y de forma aparentemente desarticulada se daba cuenta de las gestas de sus héroes. Un *rapsoda* (pregonero ambulante), o un *aedo* (cantor errante que narraba las epopeyas acompañándose de un instrumento musical), recorrían las ciudades y poblados cantado y contando en las ferias y en las fiestas populares los sucesos e historias de su

comunidad, las hazañas de sus héroes y los triunfos de sus guerreros; la memoria, el lenguaje oral y la música eran las herramientas de las que se valían para transmitir, refutar, narrar la vida o construir escenarios posibles y fantásticos.

Este trabajo, ha recurrido a *la rapsodia* como herramienta narrativa, como pretexto, como recurso para acercarse a algunas de las problemáticas y las dinámicas organizativas que median la actividad del músico y del creador artístico, y aunque no pretendió dar cuenta de la realidad total de los creadores, buscó que el lector se acercara a la realidad que viven los creadores musicales en nuestro país, a sus apuestas y a sus sueños, a sus luchas y a sus gestas en pro de la construcción de escenarios que permitan el reconocimiento de su labor y el afianzamiento de su función como constructores de *capital social*.

Como se ha expuesto a lo largo de este texto, este ejercicio investigativo buscó dar cuenta –a propósito de una experiencia asociativa gestada y agenciada por un colectivo de músicos, compositores e intérpretes en la ciudad de Medellín–, de los factores de orden no musical (o extra-musicales) que han incidido en las apuestas estéticas, políticas y organizativas de los músicos y en las estrategias que estos han priorizado para aportar a la construcción de *capital social* y asumirse como agentes de cambio en su ciudad. Con ello, se ha buscado llamar la atención de los sociólogos sobre una realidad poco estudiada en Colombia y abrir espacio de posibilidad a futuras investigaciones sobre el tema.

El ejercicio realizado ha puesto de presente que la música es un *campo* (espacio social de acción y de influencia) en el cual confluyen actores y sectores con posiciones, agendas y pretensiones diferentes, que dicho *campo* opera a la manera de un *mercado*, que dichos actores compiten por alcanzar unos determinados beneficios, y que sus relaciones están determinadas por el volumen de *capital* que cada actor está en capacidad de aportar; también ha permitido escenificar que la interacción social sugiere que un campo entre en contacto con otros campos configurando nuevos escenarios de confrontación, construcción y debate y posibilitando que surjan demandas y expectativas de carácter colectivo (aquellas que motivan y benefician a todos sin importar el campo específico al que pertenezcan).

En el caso que nos ocupa, las demandas *al interior del campo* musical están dirigidas a la configuración de escenarios que potencien la protección integral de los derechos patrimoniales de autor, el quiebre en las pretensiones hegemónicas de las sociedades de interés colectivo (en especial de a la Organización SAYCO – ACINPRO), la garantía de la seguridad social para los artistas, y la expedición de la Ley del Artista como un marco que garantice los derechos económicos, sociales y culturales de los artistas por parte del Estado colombiano.

Las narrativas de los actores a las cuales se tuvo acceso en este ejercicio investigativo ponen en evidencia que las demandas de los músicos y el campo cultural en general están centradas en la búsqueda de espacios que garanticen que la difusión de su obra musical les permitirá vivir con dignidad y en la lucha por el reconocimiento de la música como un elemento de gran valor en términos de trasmisión de la cultura y la construcción de un país más humano y más justo.

La industria musical, a nivel nacional, regional e internacional, ha afectado las posibilidades de circulación y difusión de aquellas músicas que no encajan en los estándares que ella impone; los sellos disqueros asentados en el país priorizan expresiones musicales que, aunque validas, no dan cuenta de la realidad sonora de Colombia, marginan a un volumen importante de creadores de las plataformas y los medios de difusión, y no permiten que el público acceda a productos con otros diseños, estéticas y contenidos.

Fruto de esta situación, se ha venido privilegiando el surgimiento de expresiones musicales con contenidos apologéticos a la violencia, a los valores de la cultura mafiosa, a la cosificación de la mujer, a la frivolidad de actividades vitales como el amor, la sexualidad, la fiesta o el respeto por las diferencias, productos que son consumidos de forma masiva por audiencias desprevenidas, desinformadas o alienadas, productos que afectan el patrimonio sonoro y que funcionan como difusores sociales de valores y actitudes contrarios a los que un país como Colombia requiere.

La industria musical en Colombia funciona bajo los parámetros del libre mercado; por ello, cada medio (tanto en la radio como en la televisión) elabora su programación de acuerdo a las exigencias del *mercado*, a la *payola* (cobro “informal” de emolumentos económicos para que un

determinado producto sea emitido), lo que evidencia la poca regulación que el Estado ejerce y la existencia de un marco normativo que no resulta protector ni garantista de los derechos de los músicos a participación de una programación normada en las plataformas de promoción y difusión, ni los derechos de los consumidores y usuarios de la música a acceder a productos musicales diseñados de acuerdo a franjas de escucha. Para los músicos entrevistados este es un aspecto nodal de la regulación del derecho al trabajo en condiciones de equidad y dignidad pues, al quedar la industria musical al libre albedrío de los medios y las empresas que regulan el mundo del espectáculo, es poco probable que estos se comprometan con la difusión de contenidos distintos a los que ellos están interesados en difundir.

En el caso de ACIMCOL, esta situación ha llevado a la organización a recurrir a distintos escenarios de lucha y a participar activamente en diferentes escenarios de discusión. Fruto de ello, ha instaurado demandas jurídicas al marco normativo que regula los derechos patrimoniales y el cobro por exposición pública de obras protegidas, ha generado sinergias para incidir en el diseño y puesta en marcha de políticas públicas que garanticen la participación de los creadores en los diferentes medios de comunicación y difusión musical, y se ha propuesto irrumpir en escenarios como el Concejo de Medellín para participar en el diseño de un marco normativo que recoja las expectativas, necesidades y apuestas de los músicos, compositores e intérpretes que no están cobijados, ni tienen interés en afiliarse a las sociedades de interés colectivo.

Para los músicos, el *toque* o el *concierto*, entendido como un medio de comunicación directa con su público, es parte de existencia y de su bienestar vital. Podría decirse que la obtención de recursos económicos no es su única razón de ser. Consciente de ello ACIMCOL también se ha empleado a fondo en la construcción de *capital social* propendiendo por una revalorización del rol social del músico e incentivando su participación en procesos formativos, festivales y encuentros financiados por el Estado pues asume, que estos pueden ser capitalizados en términos de reconocimiento y que son una importante ventana de promoción para que el público conozca, aprecie y disfrute de su creación musical.

Otro aspecto relevante en el proceso de construcción de *capital social* a partir de la propuesta organizativa de ACIMCOL está centrado en las demandas y las expectativas de los músicos en

relación con la regulación del campo laboral pues, a pesar de que en Colombia existe una Ley de Cultura (Ley 397/ 1997), esta se encuentra en deuda con los músicos al no regular el derecho al trabajo de éstos (y de los artistas en general); para ACIMCOL el Estado colombiano no considera al artista como un trabajador y ha hecho que la garantía de sus derechos dependa de su gestión ante el Ministerio de Trabajo y que los derechos laborales de los músicos, artistas y creadores nacionales se encuentre en un marcado grado de vulnerabilidad.

En este mismo orden de ideas para ACIMCOL la construcción de *capital social* es vista como un recurso para mejorar el acceso de los artistas a la seguridad social. Para la entidad, es importante que el Estado comprenda las particularidades que rodean el mundo del trabajo de los músicos y los artistas en general a fin de que se establezca un Sistema de Previsión Social que recoja las necesidades y características de dicho *campo* y que minimice la desprotección que sufren los músicos y creadores en el país.

La Ley 666/ 2001, autorizó a las Asambleas Departamentales, a los Concejos Distritales y a los Concejos Municipales para que ordenen la emisión de una Estampilla Pro-cultura, recaudo cuyos recursos son administrados por la entidad que en el respectivo ente territorial le corresponda el fomento y estímulo de la cultura; dichos recursos tienen destinación exclusiva a proyectos acordes con los Planes Nacionales y Locales de Cultura; de acuerdo con el numeral 4 del artículo 2 de dicha norma, “*un diez por ciento (10%) del recaudo se deberá destinar a programas que garanticen la seguridad social del creador y del gestor cultural.*”(Congreso de la República, 2001).

De acuerdo con ACIMCOL, y dado que el acceso a los programas de seguridad social contemplados en la norma citada, son exigibles cuando el artista es mayor de 62 años y representa la mitad de un salario mínimo vigente, cada dos meses, es necesario insistir en la flexibilización en el sistema de cotización a los Fondos de Seguridad Social, tomando en cuenta que los ingresos en el sector musical no son regulares y que ello no permite que los músicos puedan cubrir el costo mensual de su seguridad social como cotizantes independientes. En el momento ACIMCOL ha logrado cubrir a la totalidad de sus socios con un seguro mutual que

cubre los costos generados por muerte y está buscando estrategias para garantizar la seguridad social de todos sus asociados.

La experiencia asociativa de ACIMCOL es pionera en las iniciativas organizativas de los músicos en Colombia. La materialización de sus objetivos y sus propósitos depende tanto de la capacidad organizativa de los músicos y artistas para hacer valer sus derechos como del despliegue de unos amplios abanicos de recursos jurídicos y políticos para forzar al Estado a garantizar los derechos de los músicos, compositores e intérpretes.

Es importante resaltar que la irrupción de ACIMCOL en ámbitos de conflictividad como los que aquí se han mencionado ha puesto de presente que las demandas del sector musical coinciden con las demandas por las que abogan otros sectores sociales, que ellas no se circunscriben únicamente a su *campo* de interés particular, sino que incumben a quienes se mueven en *campos* cuyos derechos (al trabajo en condiciones dignas, a la salud, a la garantía de sus derechos patrimoniales de autor, etc.) también vienen siendo vulnerados.

Esta situación, ha puesto de presente que el capital social no se construye únicamente hacia el adentro (en nuestro caso de la propuesta organizativa de ACIMCOL) sino que este bulle también hacia el afuera. Las demandas *al exterior del campo musical* han estado dirigidas a buscar el protagonismo de los pobladores locales en sus ámbitos geográficos de incidencia (de manera particular en la Comuna 10, La Candelaria, y de manera general en la ciudad de Medellín y otros municipios del departamento de Antioquia), para ello, se han sumado a la Red de Integración para el Desarrollo de la Comuna 10 –RID 10–, han participado de la estrategia de Presupuesto Participativo, buscando que los recursos públicos den vida a iniciativas y propuestas de interés colectivo, han dado vida a la Federación Antioqueña de Artes, han generado estrategias de educación sobre los derechos autor incluyendo e incluso haciendo sinergia con los comerciantes que se benefician con la ejecución pública de sus obras, han incentivado la operación de la Escuela de Formación en Cultura Política Constitucional y han participado del proceso de elección de representantes al Concejo de Medellín a través de la campaña “*Un concejo para la cultura*”.

Como puede verse, los músicos congregados en ACIMCOL han buscado re-definir la forma en que son vistos por la sociedad y la manera en que se ven a sí mismos. Para caminar en esta dirección, han invertido su capital simbólico en la construcción de redes de intercambio, han apostado por la construcción de *capital social hacia el exterior* al estrechar vínculos con otros agentes de la cultura y con otros actores comunitarios, han ayudado a configurar agendas de carácter comunal y se han animado a trascender las fronteras de la ciudad al llevar sus discusiones en torno a los derechos a otros municipios del departamento de Antioquia y han dado vida a procesos de construcción de *identidad sonora y política* entre los músicos, partiendo del principio de que la identidad no es una esencia innata dada, sino un proceso social en permanente construcción (Larraín, 1996).

Según Larraín (2001) la construcción de identidad supone que nos identifiquemos a partir de categorías sociales compartidas; para dicho autor, la construcción de identidad parte del reconocimiento de la existencia del otro y, en este caso, los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros interiorizamos (la comunidad, los comerciantes, las otras organizaciones sociales, los entes que rigen la cultura y el Estado), pero también, aquellos respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo (Larraín, 2001; pág. 26).

Este último aspecto es fundamental para señalar aspectos que preocupan y frente a los cuales se vislumbran nuevas líneas de análisis y de investigación. Uno de ellos tiene que ver justamente con la construcción de movimiento social en un país polarizado políticamente y éticamente carcomido por la corrupción tanto a nivel de la macro-política como de la micro-política. Al irrumpir en la definición de los Presupuestos Participativos ACIMCOL se chocó con el interés particularista de otras entidades culturales que han visto en dicha estrategia una posibilidad para derivar recursos hacia sus iniciativas particulares y ello, necesariamente estalló en conflictos, en señalamientos, en descalificaciones que llevaron a la entidad a marginarse de dicho proceso. Este es un asunto sobre el que habrá que volver, pues este momento del país nos demanda, justamente, invertir capital social en tender puentes y en encontrar mecanismos de corte comunitario para combatir la corrupción sin que esto *mande al traste* los procesos de organización y de gestión comunitaria.

Otro aspecto que resulta significativo es la irrupción de un proceso como el de ACIMCOL en los procesos electorales cuando en el país dichos procesos están signados por la corrupción, la manipulación, la compra venta de conciencias a través de los “avales” que otorgan los partidos que tienen opción de figurar en los resultados, el clientelismo, y muy especialmente, del des-crédito popular del que gozan los procesos electorales y las corporaciones de elección popular. Jugar el juego electoral obliga (tanto como lo hace la industria cultural) a las organizaciones sociales, sean estas constituidas por artistas o no, a jugar con las reglas de juego que imponen quienes son expertos en la manipulación de la opinión pública. ¿No será hora de que el movimiento social y en especial los colectivos de artistas vuelvan la cara hacia procesos de participación que caminan en los márgenes de lo electoral?

Finalmente, llama la atención la fe que ACIMCOL ha puesto en el derecho y en el debate jurídico en torno a una interpretación amplia de las normas que regulan el derecho de autor y el recaudo por la utilización pública de obras protegidas. A este respecto conviene recordar, como bien lo ha señalado García Villegas (2014) que el derecho es ante todo un lenguaje con el que se hacen cosas; pero no todo lo que el derecho dice querer hacer, se hace; más aún, las cosas que el derecho dice querer hacer son solo una parte (no siempre la más importante) de las cosas que el derecho realmente hace.

El problema de la ineficacia del derecho no hay que buscarlo solamente en la ineptitud de nuestros legisladores, o en la desobediencia de sus subordinados, sino también, en que buena parte de lo que hace el derecho es ordenar cosas que no están hechas para ser cumplidas y que, con mucha frecuencia, el derecho se hace para producir otros efectos, diferentes a los que proclaman las normas (García Villegas; 2014, pág. 28).

Ante dicha situación no cabe más que traer a colación la sentencia que se hace García Villegas y que constituye la columna vertebral de su indagación sobre la *eficacia simbólica* del derecho:

“En América Latina llevamos cinco siglos preguntándonos por qué hay tanto derecho que no se cumple. [Tal vez] ya es hora de que indagemos por otro lado; ¿no será que el derecho inútil persiste porque está destinado a cumplir con otros propósitos?”

García Villegas, 2014, pág. 29

LA BANDA SONORA QUE ACOMPAÑA ESTA RAPSODIA

Serrat - *Para construir un bello sueño.*

<https://www.youtube.com/watch?v=BP3o28-mMeY>

Nach - *El Idioma De Los Dioses.*

<https://www.youtube.com/watch?v=OPqS0Y5-2L4>

Juanes - *A Dios Le Pido.*

<https://www.youtube.com/watch?v=kMlaYXxLnUA>

Calle 13- *Cuál es el plan y eso*

<https://www.youtube.com/watch?v=RFO9wbk94XE>

Axel – *Miradas.*

<https://www.youtube.com/watch?v=KaxEv6AoSNk>

Pedro Sandoval - *Para Eso Es Que Estoy Vivo*

<https://www.youtube.com/watch?v=7RzbSsYNcUw>

Eros Ramazzotti - *Si Bastasen Un Par De Canciones.*

<https://www.youtube.com/watch?v=BP1MrzirtEo>

Calle 13 - *El Aguante.*

<https://www.youtube.com/watch?v=LUk73pUe9i4>

Uriel Henao - *la Kenworth Plateada.*

<https://www.youtube.com/watch?v=0bzLjbn90MQ>

Systema Solar - *Quien Es El Patrón.*

<https://www.youtube.com/watch?v=UYuEJLr1vzo>

Darío Monsalve - *Ya voy toño.*

<https://www.youtube.com/watch?v=oPrq7R-g0io>

Gabriel Raymon - *La medallita de oro.*

<https://www.youtube.com/watch?v=CMVKAD5cKEQ>

Vicente Fernández- *Mujeres divinas.*

https://www.youtube.com/watch?v=Tp_PiCeiail

Mercedes Sosa - *Hermano dame tu mano.*

<https://www.youtube.com/watch?v=1TVv-fpVHxE>

Rubén Blades - *Tiburón.*

<https://www.youtube.com/watch?v=6iPz-3G3QOU>

Octavio paz - *Piedra de sol.*

<https://www.youtube.com/watch?v=55Un5zKVPQo>

León Giocco - *La Colina De La Vida.*

<https://www.youtube.com/watch?v=HcVDQxIRxmI>

The Rolling Stones - *Street fighting man .*

https://www.youtube.com/watch?v=a7_RC9B5iTA

Enrique santos Discépolo - *Cambalache.*

https://www.youtube.com/watch?v=vH6_jzFlkFg

Joaquín Sabina en directo - *Agradeciendo al personal.*

<https://www.youtube.com/watch?v=Nh3OfEIXkcc>

Juan Carlos Strada - *País.*

https://www.youtube.com/watch?v=b_wd5xWgOHQ

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (1962). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Barcelona: Prismas, Ariel.
- ADORNO, T. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- ALBAN ACHINTE, ADOLFO, & Adolfo, A. A. (2008). Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible? *calle 14*, 2(2).
- ALBAN ACHINTE, ADOLFO, & Adolfo, A. A. (2008). *La ciudad como espacio social de convivencia*. Colombia.
- ANDERSON, B. (1983). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- BECKER, H. (2008). *Mundos del Arte*. Universidad nacional de Quilmes.
- BERMUDEZ, E, & Bermudez, E. (Octubre - noviembre de 1985). *músicos, Historia de la música Vs historias de los músicos*.
- BERMUDEZ, E. (Octubre - Noviembre de 1985). Historia de la música v/s historias de los músicos. *Revista Universidad Nacional*(3).
- BOURDIEU, P, & Bourdieu, P. (2007). *El capital social. Notas provisionarias. En campo del poder y reproducción social: Elementos para un análisis de la dinámica de las clases*. Cordoba: Ferreyra Editor.
- BOURDIEU, P. (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- BOURDIEU, P. (1988). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y Cultura*. Mexico: FCE.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte; génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2007). *El capital social. Notas provisionarias. En campo del poder y reproducción social: Elementos para un análisis de la dinámica de las clases*. Cordoba: Ferreyra Editor.
- BOURDIEU, P., & WACQUANT, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. 1a ed. - Buenos Aires - Argentina: Siglo XXI Editores.
- CAB Convenio Andrés Bello y Ministerio de Cultura, & (2003a), C. C. (s.f.). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogota, Colombia.
- CASTAREDE, M. L. (2003). *La exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona: Paidós.
- CHETTY, S. (1996). *The case study method for research in small and medium-sized firms*. International small business journal, vol 5, Octubre -Diciembre.

- COHETENET, D. (2016). *Musicos Derrio*.
Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=Kck7eCzkt9s&ab>
- COLEMAN, J. (1990). *Foundations of social theory*. Cambridge: harvard university press.
- COLEMAN, J. (1990). *Foundations of social theory*. Cambridge: Harvard University press.
- COLOMBIANO, E. (27 de septiembre de 2015). *EL colombiano*. Obtenido de <http://www.elcolombiano.com/multimedia/videos/conciertos-de-musica-popular-en-parque-berrio-HF2788779>
- DIAZ FRENE, J. (2016). *A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876 -1924)*. México: Historia Mexicana; vol 66, N° 1 (261) Julio - Septiembre.
- DIAZ RUIZ, S. (2005). *la ciudad como espacio social de convivencia*. Acciones e investigaciones sociales.
- DIAZ RUIZ, S. (2005). *la ciudad Como espacio social de convivencia*. Coombia.
- DINERO. (2017). *Dinero*. Obtenido de <http://www.dinero.com/economia/resultados-de-la-industria-musical-en-bogota>
- DUQUE, J. (8 de 11 de 2012). *Musicos del parque*. Obtenido de <http://musicosparque.blogspot.com.co/>
- DURSTON, J. (2000). *Qué es el capital social Comunitario*. Santiago: Cepal.
- EISENHARDT, K. (1989). *Construyendo teorías de la investigación del estudio de caso*. Artículo de revista Laacademia de revision de gestion;Vol 4; Octubre.
- EL TIEMPO. (19 de abril de 1998). *Los trovadores de la Kenworth Plateada*. Obtenido de Periodico el tiempo digital: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-803938>
- ESCOBAR, J. (24 de octubre de 2010). *musicos del parque berrio*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CIHr3Z8NSkL&ab>
- FORNI, P., SILES, M., & BARREIRO, L. (2004). *Qué es el capital social y cómo analizarlo en contextos de exclusión y pobreza: Estudios de caso en Buenos Aires, Argentina*. JSRI Research Report # 35, The Julian Samora, Research Institute, Michigan State University, East Lansing, Michigan: Disponible en: http://www.econo.unlp.edu.ar/docs/capital_social_en_exclusion_y_pobreza_jsri.pdf (marzo 18 de 2008).
- GARCÍA CANCLINI NÉSTOR. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo.
- GARCIA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico.
- GARCIA CANCLINI, N. (1997). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. (Vol. III). México: Universidad de Colima.
- GARCIA VILLEGAS, M. (2014). *La eficacia simbólica de derecho*. Santa fe de Bogota: Uniandes.

- GUITIÉRREZ, A. (2007). *Pobre, como siempre. Estrategias de reproducción social en la pobreza*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- HAMEL, F., & HULIAMANN, M. (9ª edición, volumen 1). *Enciclopedia de la música*. España: Grijalbo.
- HERNANDEZ IRAIZOZ, D. (Septiembre - diciembre de 2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociologica*(80), 123 - 154.
- HOSBSBAWM, E. (2014). *Historia del mundo contemporáneo; trilogía de Hosbsbawm (la era de la revolución, la era del capital, la era del imperio)*. Barcelona: Planeta.
- KESLER, G. (1998). *Lazo social, don y principios de justicia: Obra el uso del capital social en sectores medios emprobrecidos. (Pag,35 -49) En: De Ipola, E: La crisis del lazo social. Durkheim, cien años despues*. Buenos Aires: Eudeba.
- KIDDER, L. (1982). *Modelos de ayudar y hacer frente*. American Psychologist, Vol 37; Abril.
- LARRAIN, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Andrés Bello.
- LARRAIN, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- LIRA - HERNANDEZ, A. (2013). *El corrido Mexicano: Un fenómeno histórico - social y literario*. Toluca - México: Contribuciones desde Coatepec, N° 24, Enero - Junio, Universidad Autónoma de México.
- LOAIZA, R. (9 de nov de 2012). *Parque de berrio de parranda con el raton*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IPd3aW567ys&ab>
- MARTÍ PEREZ, J. (1998). Culturas en contacto en nuestra sociedad actual: Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical. En *musica oral del sur*. (3).
- MEYER, M. (1983). *La política de la música en el tercer Reich*. American University Studies.
- MORENO DURÁN, A., & RAMÍREZ, J. (2003). *Introducción elemental a Pierre Bourdieu*. Bogotá: Panamericana.
- OSPINA ROMERO, S. (2013). *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX, de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*. Universidad Nacional.
- PÉREZ, J. (2010). *Las historias de la música en hispanoamérica (1876 -2009)*. Universidad Nacional.
- PLANETA. (1991). *Nueva Enciclopedia Temática, Arte y Filosofía*. Colombia: Ed. Planeta.
- PNUD, 2000. (2000. Marzo). *PNUD 2000 "Parte III. Asociatividad y capital social"*. En *PNUD Desarrollo Humano en Chile. Mas sociedad para gobernar el futuro*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Chile: En. http://www.undp.org/content/dam/chile/docs/desarrollohumano/undp_cl_idh_informe_2000.pdf.

- PUTMAN, R. (1993). *Making democracy work*.
Ney jersey: Princenton University press.
- PUTMAN, R. (1993). *Making democracy work*.
Ney jersey: Princenton University press.
- ROBERTS, E. A., & PASTOR, B. (2013).
*Diccionario etimologico indoeuropeo de
la lengua española*. Alianza.
- SANCHEZ, O. (10 de Septiembre de 2014). *El
colombiano*. Obtenido de
[http://www.eltiempo.com/archivo/doc
umento/CMS-14516164](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14516164)
- SANIN SANTAMARIA, D. (2007). Apropiaciones
del espacio publico y cultura material
callejera. 3(4).
- SANIN SANTAMARIA, D. (2007). *Apropiaciones
del espacio público y cultura material
callejera*.
- SEGOVIA, O. (2007). *Espacios publicos y
construccion social: hacia un ejercicio de
ciudadania*. santiago de chile: Ediciones
Sur.
- SIEGMEISTER, E. (1980). *Música y sociedad*.
Mexico: Siglo XXI.
- SILBERMANN, A. (1961). *Estructura social de la
música*. madris: Taurus.
- SILVA, A. (2006). *Imaginarios Urbanos*. Bogota:
Arango.
- SIMMEL, G. (1882 (2003)). *Estudios Psicológicos
y etnológicos sobre música*. Buenos
Aires: Gorla.
- SIMMEL, G. (2003). *Estudios Psicologicos y
etnologicos sobre la música*. Buenos
aires: Gorla.
- SOLÍS, L. (1992). *en Barbero (coord.) et
al.,Comunicacion, identidad e
integración*.
- TURRENT, L. (1993). *La conquista musical de
México*. Mexico: Fondo de Cultura
económica.
- WADE, P. (2000). *Música, raza y nación*. Chicaho
Illinois: Universidad de Chicago.
- WEBER, M. (1921 (2002)). *Economia y sociedad*.
Mdrid: Fondo de cultura económica.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxisno y literatura*.
Barcelona: Peninsula.
- YIN, R. (1989). *Case study research: Desing and
methods,applied social reseatch
methods series*. Netbury Parh CA: Sage.
- YÚDICE, G. (2002). *Las industrias culturales:
Más allá de la lógica puramente
económica, el aporte social*. en pensar
iberoamerica N° 1, Junio-septiembre
2002.

ANEXOS

Listado de obras que se encuentran registradas ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor –DNA- y que se encuentran litigio jurídico (Se presenta aquí algunas de las obras de mayor relevancia y no la totalidad de obras en litigio jurídico).



MINISTERIO DEL INTERIOR Y DE JUSTICIA
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL

El Jefe de la Oficina de Registro

CERTIFICA

Que ORLANDO DE JESUS JARAMILLO ISAZA identificado con CC 16247901 tiene inscrito (s) en el Registro Nacional de Derecho de Autor el (los) siguiente (s) registro (s):

Código Registro	Fecha	Clase de registro	Título	Actividad Función
1 10-20-49	20-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	MI RANCHO-FUE PECADO-LA MOCHILITA-UNA SOMBRA-ME GUSTAS MUCHO MUCHO	AUTOR -
2 10-20-61	25-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	4MUJERES DIVINAS	AUTOR
3 10-20-62	25-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	AMOR DIVINO-MI CARIÑO-MALDITO LICOR-LINDO MANANTIAL-CADA NOCHE	AUTOR
4 10-22-481	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESILUCION - MUJER TRAIODORA - LA NOCHE - SEÑOR CANTINERO - OLVIDO - PAPEL MANCHADO - DONDE	AUTOR
5 10-22-482	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	CUANDO LLORA UN HOMBRE - MEDALLITA DE ORO - FLOR DE BULEVAR	AUTOR -
6 10-22-484	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	GRAN SENTIMIENTO - ME SIENTO SOLO - EL VAGO - LA PRENDA AMADA - NUNCA NUNCA - LA VIDA	AUTOR
7 10-22-485	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	BESOS TIERNOS - ME ROBASTE - FATAL DOLOR - DESDE QUE TE FUISTE - LA SOLEDAD	AUTOR
8 10-22-486	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	ENAMORE A MI HERMANA - PRESO POR DINERO - CRUZ DE MADERA 4ALMA DE MUJER - ETAPA FINAL	AUTOR
9 10-22-487	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESTINO FATAL - BILLETE VERDE - VIEJO JUGUETE - AMORES DE ARRABAL - ROSARIO DE MARFIL	AUTOR
10 10-23-32	14-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	LAS COPAS, UNA SOMBRA, CORAZON DE ACERO, LA ESQUINA, MI MALA ESTRELLA	AUTOR -
11 10-23-117	10-Ago-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESTINO FATAL Y ESTA FUE MI ESTRELLA	AUTOR -
12 10-28-361	30-Nov-1994	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	NADIE ES DE NADIE, MI PASION RECORDARAS, ME VOY A CASAR	AUTOR -
3 10-28-362	30-Nov-1994	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	EL CRISTO DE LA PARED ,VENENO, ANDATE	AUTOR -
14 11-52-133	11-Jun-1996	REGISTRO DE CONTRATO Y DEMAS ACTOS	CESION Y TRANSFERENCIA DE DERECHOS DE AUTOR DE CONTENIDO PATRIMONIAL DE LA(S) OBRA(S) EL PADRE ARMANDO - (EL CONFESOR)	PARTE INTERVINIENTE

Dada en Bogotá D.C. el 26-Jun-2008


YECID ANDRÉS RÍOS PINZÓN
JEFE OFICINA DE REGISTRO



REPUBLICA DE COLOMBIA
MINISTERIO DE GOBIERNO

DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR
OFICINA DE REGISTRO

CERTIFICA

Que se ha inscrito en el Registro Nacional del Derecho de Autor la siguiente Obra Literaria:

LIBRO: 10
TOMO: 20
PARTIDA: 61

FECHA DE REGISTRO:
Septiembre 25 de 1990

DATOS DEL AUTOR O AUTORES

a Nombre: ORLANDO J. JARAMILLO ISAZA Documento de Identificación: 16' 247.901 Nacionalidad: Colombiana

Dirección: Calle Varsovia No. 55-25 Ciudad: Hispania País: Colombia

Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____

b Nombre: _____ Documento de Identificación: _____ Nacionalidad: _____

Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____

Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____

c Nombre: _____ Documento de Identificación: _____ Nacionalidad: _____

Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____

Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____

DATOS DE LA OBRA

Título: MUJERES DIVINAS

Año de Creación: 1976 Inédita Anónima En Colaboración

Fecha Publicación: _____ Editada Seudónima Traducción

Edición Número: _____ Por Encargo Compilación

Observaciones Generales: _____ Colectiva Otras: _____

DATOS DEL EDITOR

Nombre: _____

Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____

DATOS DEL IMPRESOR

Nombre: _____

Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____

DATOS DEL SOLICITANTE

Nombre: ORLANDO J. JARAMILLO ISAZA Doc. Identif.: 16' 247.901 De: Palmira

Dirección: Calle Varsovia No. 55-25 Ciudad: Hispania País: Colombia

En Representación de: _____ Dirección: _____

TRANSFERENCIAS:

31 Ago. 1990

Fecha Solicitud

Firma Solicitante

JAIMÉ FÉLIX RUBIO TORRES

Jefe Oficina de Registro

FERNANDO ZAPATA LOPEZ

Director General del Derecho de Autor

QUE DE RARO TIENE

Vicente...

A los que al contemplarme rodando en el fango quisieron llorar a los que me pregunten porque mi talento no pudo triunfar a los que me juzgaron sin darme siquiera derecho de hablar a todos los que quieram saber mi tragedia se las voy a contar yo siempre sostuve que no hay en el mundo ningún otro ser que tenga belleza de pies a cabeza como la mujer se que son la vida la chispa divina la razón de ser que de raro tiene que me halla perdido por una mujer que de raro tiene que me este muriendo por una mujer aprendí a no desafiar mi dolor profundo yo soló fui el culpable de mi fracaso porque pude haber sido el rey del mundo pero encontré mujeres a mi paso a los que como amigo ayer me tuvieron en un pedestal a los que me quisieron haya cuando tuve familia y hogar a los que me olvidaron apenas mi estrella dejó de brillar a todos los que quieran saber mi tragedia se las voy a contar todas las mujeres ejercen en mi alma un raro poder aquellos que tengan el mismo problema me van a entender una cara hermosa y un cuerpo de diosa me hicieron caer que de raro tiene que me halla perdido por una mujer

Mayo 27 de 1.973

[Signature]

ORLANDO JARAMILLO IROZA

EL JUZGADO PROMISCUO MUNICIPAL DE HISPANIA (ANT.) HACE CONSTAR: que la(s) firma(s) que aparece(n) suscribiendo el presente documento corresponde(n) al(los) Sr.(es)

Orlando de Jesús Jaramillo Iroza

al igual que el(los) número(s) de cédula de ciudadanía que le (les) aparece(n) 16.747.901 de Luis Quiroz Valle

y es(son) la(las) misma(s) que se usaron en 1988 en sus actos, tanto públicos como privados

El Juez

El Secretario

Hispánia (Ant.) de 1973 a 1994

JUZGADO PROMISCUO MUNICIPAL

CERTIFICAMOS:

QUE SE TIPO A LA VISTA EL ORIGINAL DE LA PRESENTE FOTOCOPIA Y SE LE OTORGO DE SU FECHA DE 11 AGO. 1994 DE 19

EL JUEZ

(C)

EL SECRETARIO,

[Signature]



REPUBLICA DE COLOMBIA
MINISTERIO DE GOBIERNO

DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

REGISTRO DE OBRAS LITERARIAS INEDITAS

LIBRO No.: 10 TOMO: 22 PARTIDA: 487

Fecha de registro: 6.07.1992

Obra(s):

· DESTINO FATAL
· BILLETE VERDE
· VIEJO JUGUETE
· AMORES DE ARRABAL
· ROSARIO DE MARFIL

POEMA - Colombia
POEMA - Colombia
POEMA - Colombia
POEMA - Colombia
POEMA - Colombia

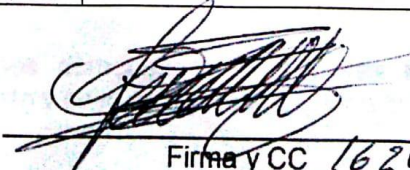
Autor(es): JARAMILLO ISAZA, Orlando C#16'247.901 Palmi



Yo, GILBERTO JARAMILLO; identificado con CC N° 16247901 PA/
 Autorizo a la ASOCIACIÓN DE AUTORES, COMPOSITORES, INTERPRETES Y
 MUSICOS COLOMBIANOS "ACIMCOL", para administrar mis obras musicales
 que relaciono a continuación.

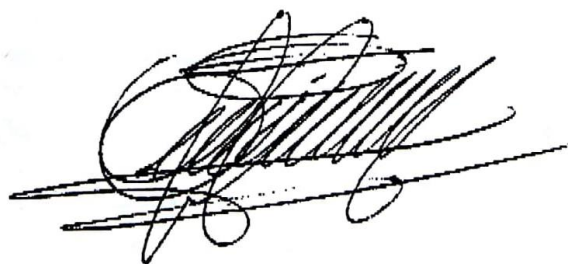
TITULO DE LA OBRA	AUTOR	COMPOSITOR
MUJERES DIVINAS	" "	" "
ALMA DE MUJER.	" "	" "
CUANDO HORA UN HOMBRE	" "	" "
FLOR DE BULEVAR.	" "	" "
MI MALA ESTRELLA	" "	" "
VIEJO INBUITO	" "	" "
AMOR INDIO	" "	" "
ETAPA FINAL	" "	" "
X ROSARIO de MARFIL	" "	" "
TE GUCCERO X QUE	" "	" "
CRISTO de LA PARED.	" "	" "
ME DALLITA de ORO	" "	" "
X AMORES de ARRABAL	" "	" "
ANTAX HO ME VOY A CASAR.	" "	" "
NADIE ES ETERNO	" "	" "
EL MORRO	" "	" "
EL REY DEL DESPECHO	" "	" "
CAÑOS de SOLIDAD	" "	" "
ESTA NAVIDAD NO ES MIA.	" "	" "
EL CASO de DOS MUJERES	" "	" "
EL ANTE EL PERDIDO	" "	" "

Atentamente,


 Firma y CC 16247901 PA/V

MUJERES DIVINAS

Hablando de mujeres y traiciones se fueron consumiendo las botellas, pidieron que cantara mis canciones y yo cante unas dos en contra de ellas, de pronto que se acerca un caballero que en su frente se pintaba algunas canas me dijo le suplico compañero que no hable sin presencia de las damas, le dije que nosotros simplemente hablamos de lo mal que nos pagaron que si alguien opinaba diferente sería por que jamás lo traicionaron, le dije yo soy uno de los seres que mas ha soportado los fracasos pues siempre me dejaron las mujeres sufriendo y con el alma hecha pedazos, pudiéramos morir en las cantinas y nunca lograríamos olvidarlas, mujeres. Ho mujeres tan divinas no queda otro camino que adorarlas.



Autor, ORLANDO DE JESUS JARAMILLO
SAZA, año de creación 1975