

Ciudad Sonora: prácticas laborales y creación estética en músicos de la *chisga* en Bogotá*

Cidade Sonora: práticas de trabalho e criação estética em músicos da chisga em Bogotá

Ciudad Sonora: Labor Practices and Aesthetic Creation among Chisga Musicians in Bogotá

César Augusto González Vélez**

DOI: 10.30578/nomadas.n59a14

Este artículo presenta resultados de un proyecto que combinó investigación-creación con entrevistas y relatos de vida, entre otros, para abordar las prácticas laborales y estéticas de músicos de varios géneros musicales. El autor trabajó con cuatro músicos, con quienes se compusieron y produjeron cuatro canciones originales, y se elaboró un documental de cuatro capítulos. Los resultados permiten comprender la *chisga* como un espacio de trabajo no clásico, donde se articulan saberes prácticos, redes comunitarias y estrategias de subsistencia en tensión con los modelos académicos y las lógicas de la industria musical.

Palabras clave: *chisga, investigación-creación, trabajo musical, economía cultural, Bogotá, relatos de vida.*

Este artigo apresenta resultados de um projeto que combinou investigação-criação com entrevistas e relatos de vida, entre outros, para abordar as práticas de trabalho e estéticas de músicos de vários gêneros musicais. O autor trabalhou com quatro músicos, com quem foram compostas e produzidas quatro músicas originais, e foi elaborado um documentário de quatro capítulos. Os resultados permitem compreender a chisga como um espaço de trabalho não clássico, onde são articulados saberes práticos, redes comunitárias e estratégias de subsistência em tensão com os modelos acadêmicos e as lógicas da indústria musical.

Palavras-chave: *chisga, investigação-criação, trabalho musical, economia cultural, Bogotá, relatos de vida.*

This article presents the findings of a project that combined research-creation with interviews and life narratives, among other methods, to examine the labor and aesthetic practices of musicians working across various musical genres. The author collaborated with four musicians, with whom four original songs were composed and produced, and a four-episode documentary was developed. The findings allow for an understanding of the chisga as a non-conventional work setting in which practical knowledge, community networks, and subsistence strategies are articulated in tension with academic models and the logic of the music industry.

Keywords: *chisga, research-creation, musical labor, cultural economy, Bogotá, life narratives.*

* Este artículo es el resultado del proyecto de investigación-creación "Economía y estética de la *chisga*: música popular, rebusque y sonoridades urbanas" (Bogotá, 2024), financiada con la Beca de Investigación en Música de Idartes.

** Profesor e investigador de la Universidad Central. Candidato a Doctor en Estudios Artísticos. Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria. Sociólogo. Correo: cgonzalezv2@ucentral.edu.co

original recibido: 20/10/2025
aceptado: 24/03/2026

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n59a14 - Págs. 1~16

Mientras los grandes jugadores de la industria musical producen fonogramas que circulan masivamente, prescindiendo en muchos casos de la formación de bandas, los músicos locales se ven obligados a organizarse en grupos informales, con alta rotación de sus integrantes, que para sobrevivir dependen de la prestación de servicios musicales en vivo. En los entornos urbanos, su actividad laboral se articula alrededor de la demanda de música interpretada en un tiempo y un lugar específicos, acompañando el funcionamiento de bares, discotecas y restaurantes, así como el desarrollo de distintos tipos de eventos sociales y celebraciones. En este contexto emerge *la chisga*, entendida como: “... una actividad laboral de corta duración y alta inestabilidad, en la que los músicos ofrecen sus servicios para eventos sociales, o para restaurantes u hoteles, haciéndose con ello chisgueros” (Goubert, 2009, p. 103). La *chisga* no solo implica la prestación de un servicio musical en espacios de interacción cara a cara, sino que constituye una práctica de gran valor cultural, al preservar y transmitir tradiciones sonoras arraigadas en las comunidades y al mantener viva la experiencia de la música en el aquí y el ahora. Sin embargo, esta práctica hace palpable la vulnerabilidad de los músicos, quienes deben enfrentar condiciones de trabajo atravesadas por la informalidad, la precariedad y el poco reconocimiento de su labor.

Resulta fundamental señalar que –más allá de lo sonoro– lo musical aparece como un entramado de

prácticas profundamente vinculadas con la identidad, la historia y las dinámicas comunitarias, pero también como un motor económico que genera empleo, dinamiza la industria cultural y creativa y puede impulsar el turismo y la proyección internacional de una región. Los músicos, por tanto, además de producir arte, participan activamente en el desarrollo económico y cultural, tanto local como nacional.

El Observatorio de las Economías en las Culturas, Artes y Saberes (Mincultura, 2024), señala que el sector musical enfrenta una alta informalidad laboral: cerca del 70% de los trabajadores son independientes o realizan actividades sin contrato formal, lo que afecta el acceso a seguridad social, pensión y estabilidad económica. El rango promedio mensual estimado por el Observatorio está entre uno, dos y tres millones de pesos, con amplias variaciones dependiendo del tipo de empleo y región. El Observatorio destaca, además, que Bogotá concentra el 29,1 % del empleo cultural nacional, y que la música es uno de los subsectores con mayor dinamismo en emprendimiento y exportación de servicios culturales. No obstante, aún existen limitaciones en formalización, asociatividad y acceso a mercados internacionales. En cuanto a niveles de ingreso, se identifican brechas importantes entre músicos urbanos y rurales y entre quienes trabajan en música comercial y quienes lo hacen en proyectos comunitarios o educativos (Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), 2025).

Según investigaciones previas (Bagnoli *et al.*, 2017; Cárdenas, 2016; Cardoso, 2021; Goubert, 2009), la chisga puede representar un trabajo ocasional para varios músicos profesionalizados, así como una práctica común entre músicos *amateurs* y empíricos, y un rebusque para músicos migrantes internos y migrantes internacionales. En todos los casos, la retribución económica es inestable, en cuanto depende de las modas, la gestión de espacios públicos y privados, y la convergencia de distintas personas que se agrupan para trabajar sin ninguna garantía laboral.

Esta problemática motivó el desarrollo de la investigación-creación “Economía y estética de la chisga”, ganadora de la Beca de Investigación en Música de Idartes en 2024, proceso que sirve de base para el desarrollo del presente artículo. La pregunta central que guio el trabajo fue: *¿Cómo se desarrollan las prácticas laborales de los músicos que participan en la chisga en Bogotá y de qué manera construyen estrategias, formas de organización comunitaria y propuestas estéticas tanto en lo sonoro como en lo performático?* El propósito de este trabajo consistió en entender y crear música, en el marco de las estrategias empleadas por estos artistas para moverse en el campo de la chisga, así como reconocer sus trayectos vitales, sus relaciones comunitarias y las apuestas estéticas que desarrollan en su labor. Cuando hablamos de redes sociales y comunitarias, pensamos los vínculos en torno a lo musical, atravesados no solo por el logro de intereses, sino por la construcción de sujetos colectivos, comunidades de sentido y relaciones de común-unidad.

La ruta que seguirá este artículo es la siguiente: en primer lugar, presentaremos una revisión de los trabajos de investigación que han abordado el fenómeno, con el fin de conceptualizar la chisga y los procesos que enmarcan las historias de los músicos de los que se hablará más adelante. En segundo lugar, expondremos la metodología, entendida como la aplicación de técnicas y la puesta en marcha de unos modos de hacer propios de esta investigación-creación, en la que la producción musical, el trabajo audiovisual y los relatos de vida constituyeron escenarios de investigación que buscaban romper con la relación observador-objeto de estudio. Con posterioridad, presentaremos los hallazgos, articulados en torno a cuatro historias de vida y a las cuatro canciones producidas en el marco del proyecto. Finalmente, ofreceremos un apartado de conclusiones y reflexiones finales¹.

Flexibilización del trabajo en el contexto de las artes musicales: la chisga, escenas locales, comunidades y creación musical

El estudio de la chisga no constituye un asunto novedoso, investigaciones previas han abordado la problemática laboral de los músicos en este ámbito (Cárdenas, 2016; Chilito, 2015; Corredor, 2018; Da Cruz, 2019; Espinosa, 2018; Goubert, 2009; Jaramillo, 2015). El trabajo que aquí presentamos buscó actualizar y ampliar este esfuerzo mediante una aproximación particular: comprender, desde la etnografía y la creación artística, las posibilidades de la chisga como espacio de producción estética, de construcción de relaciones comunitarias y de mantenimiento de tradiciones musicales. En este apartado teórico proponemos dos categorías centrales para la comprensión del proceso de investigación-creación (Borgdorff, 2010) que presentaremos más adelante. En primer lugar, resulta necesario abordar la flexibilización del trabajo en el contexto de las artes musicales. Luego abordaremos la chisga como una categoría práctica y compleja devenida de las relaciones de sentido y trabajo de los músicos. Por último, conceptualizaremos el tema de la escena local y las relaciones comunitarias en el caso de la chisga en Bogotá.

Flexibilización laboral en el contexto de las artes musicales

La flexibilización de las condiciones laborales ha sido un tema de interés y debate entre diversos autores. Sennett (2006) señaló la transformación en la flexibilización de las relaciones de trabajo como uno de los ejes centrales del nuevo capitalismo. Este proceso implicó el paso de estructuras laborales estables, con trayectorias predecibles y vínculos duraderos, hacia escenarios marcados por la movilidad constante, la fugacidad y la incertidumbre. Según el autor, la flexibilización no solo reconfigura las condiciones materiales del empleo, sino que también desestabiliza las biografías personales y debilita los lazos sociales que antes daban sentido al trabajo. La promesa de autonomía y libertad que acompaña estos cambios suele enmascarar una transferencia de riesgos al individuo, que debe asumir en solitario la inseguridad laboral, la competencia permanente y la falta de protección

institucional. En consecuencia, valores como la lealtad, el compromiso o la construcción de una identidad coherente se ven erosionados, mientras se impone una ética de corto plazo que privilegia la adaptación superficial y la autopromoción constante (Sennett, 2006).

La flexibilización de las relaciones laborales ha dado lugar a trabajadores contingentes, polivalentes y multifuncionales, que atraviesan por una disminución en la estructura salarial, una desregulación de la jornada laboral y un mayor énfasis en la capacitación constante para adaptarse a condiciones siempre cambiantes (Coller y de la Garza, 2018; de la Garza, 2000).

En el contexto de las profesiones creativas y de las artes, esta flexibilización y demanda por la adaptación aparece de manera muy pronunciada. En el texto editado por Cardoso (2021), se presentan diversas investigaciones sobre las condiciones laborales en el ámbito artístico. En particular, en el artículo de De la Vega (2021), la autora afirma que la labor artística comparte con el trabajo de cuidado, históricamente desempeñado por las mujeres, cierta violencia estructural que se refleja en la falta de valoración social de las personas que asumen estos roles laborales. De la misma manera que la sociedad no ha reconocido el cuidado como un trabajo valioso, tampoco valora la labor artística en los mismos términos que lo hace al referirse a profesiones u oficios donde la productividad económica es más reconocida. A lo largo de los trabajos que compila Cardoso (2021), vemos una constante en relación con el trabajo de los artistas: autogestión, precariedad, adaptación a condiciones difíciles de empleo y personas haciendo múltiples labores para reducir costos.

La labor de los artistas se sitúa, al menos desde la valoración social, en el ámbito del ocio, en contraposición al *neg(ocio)*, que correspondería al mundo del trabajo. Esta percepción ha llevado a que muchos trabajadores del arte se desenvuelvan en el ámbito de la autogestión, la financiación de proyectos, el trabajo *freelance* y la economía informal. Dado que para la mayoría del público esta labor se percibe como *ociosa*, no se le otorga el mismo reconocimiento que a las actividades asociadas al trabajo duro que, si bien puede ser satisfactorio, no es asociado al goce ni a la expresión estética.

La chisga como categoría compleja

La producción de abstracciones para explicar la realidad no es un privilegio exclusivo del mundo académico: los colectivos sociales también elaboran categorías que orientan sus prácticas, condensan saberes compartidos y tejen redes de significados con efectos concretos en la vida cotidiana. La chisga es un ejemplo paradigmático de este tipo de categorías. Aunque su origen etimológico no está claramente identificado, su uso cotidiano entre músicos evidencia un trabajo conceptual en el que se concentran sentidos ligados a las dinámicas laborales, estéticas y sociales.

Como sustantivo, la chisga puede referirse a un repertorio, a un tipo de agrupación o a un contrato. La expresión “vamos a hacer chisga” alude a la interpretación de un conjunto de canciones estándar –los infaltables en eventos sociales–, como “Cali pachanguero”, “El preso” o “Llorarás,” que constituyen el núcleo del repertorio popular de orquestas y grupos en celebraciones de toda índole. A su vez, decir “ese es un combo de chisga”, implica que la agrupación no busca desarrollar propuestas musicales originales ni realizar arreglos novedosos, sino cumplir con un formato tradicional esperado por los contratantes. De igual modo, cuando se afirma “nos salió una chisga”, se hace referencia a la obtención de un contrato en el que se espera un espectáculo convencional, tanto en repertorio como en vestimenta e instrumentación, independientemente de que el grupo tenga un repertorio propio más amplio.

Por otro lado, en el uso cotidiano de los músicos, la categoría también funciona como adjetivo: “lo chisguero”. Aquí emergen matices semánticos relevantes. Calificar una canción como *chisguera* significa que es ampliamente conocida, parte del repertorio obligatorio, y que, por lo tanto, no representa un desafío técnico para los músicos. Decir que una persona “se ve chisguero” hace referencia a una apariencia estandarizada y a un manejo tradicional del oficio escénico, especialmente en el caso de cantantes que actúan en bares o fiestas. A su vez, afirmar que “un músico es muy chisguero” tiene un carácter ambivalente: puede señalar que obtiene trabajo frecuente, lo que sugiere eficacia laboral y reputación dentro del ambiente musical, pero también puede indicar que su estilo está fuertemente anclado a repertorios convencionales y carece de una propuesta artística singular. Esta

ambivalencia es muy significativa, ya que revela cómo las dimensiones económicas y culturales están entrelazadas: la precarización laboral de los chisgueros se articula con representaciones sociales sobre su trabajo que, en ocasiones, oscurecen las relaciones de producción que subyacen a sus prácticas musicales. Desde una comprensión académica:

Se puede identificar la chisga como una práctica del campo de la gran producción, en abierta oposición a las prácticas de la estructura de la academia musical, donde es inaceptable no solo por la transacción económica, o por alguna otra característica en particular, sino porque su estructura corresponde a las lógicas de un subcampo distinto, altamente antagónico y desaprobado por los artistas de la producción restringida. (Goubert, 2009, p. 103)

La elaboración de Goubert es clave y representa uno de los análisis académicos más sólidos sobre la chisga. La autora identifica diversas tensiones que permiten comprender esta práctica en su dimensión laboral y cultural. En primer lugar, señala la fricción existente entre la chisga y la academia musical. Muchos músicos con formación profesional participan en algún momento en las redes laborales informales que implica la chisga, a pesar de que la promesa institucional de la universidad está asociada al acceso a empleos formales y estables. Esta contradicción genera relaciones ambivalentes y, en ocasiones, de sospecha mutua entre el mundo académico y el universo laboral de la chisga. Los saberes prácticos que se desarrollan en la calle o en escenarios informales no siempre coinciden con la formación técnica y estética propia de la educación musical académica.

Los chisgueros se forman a sí mismos en el ejercicio cotidiano de la práctica, es decir, el saber materializado en el hacer se convierte en el principal criterio de validación social y profesional. A esto se suma que la chisga constituye un espacio fundamental para la creación de capital social y para la consolidación de comunidades locales de músicos. Esta perspectiva permite pensar en la chisga no solo como un tipo de actividad económica, sino como un entramado de relaciones sociales que configuran identidades, trayectorias laborales y formas de pertenencia colectiva.

La intención del proyecto Ciudad Sonora fue crear música junto a los chisgueros, es decir, invertir de al-

gún modo la situación habitual de tocar los repertorios de siempre para generar espacios de investigación-creación centrados en la producción musical con músicos que, en su quehacer cotidiano, han privilegiado la chisga y la interpretación. Este enfoque permitió visibilizar las tensiones entre las dinámicas laborales tradicionales y las posibilidades artísticas de los músicos, al tiempo que reveló la riqueza estética y relacional contenida en sus experiencias acumuladas.

Escena local y relaciones de sentido entre músicos en el contexto de la chisga en Bogotá

Bennett y Peterson (2004) destacan la importancia de las escenas musicales locales y globales en el desarrollo de las prácticas musicales, ya que dichas escenas estructuran los recursos disponibles, las estrategias y las relaciones que un músico debe considerar para posicionarse en su entorno. En este sentido, la escena local se convierte en un espacio fundamental para la creación y el desarrollo de proyectos musicales, pues ofrece una serie de recursos y condiciones situadas. Además, constituye un espacio de socialización y formación en el que los músicos establecen relaciones, construyen redes de colaboración y cooperación, y experimentan con su estilo y propuesta artística. Esto no excluye los recursos y las redes de intercambio global en las que están los músicos, pero dado que aún la música sigue existiendo en cuerpos y escenas situadas (aunque interconectadas entre sí), lo local sigue teniendo una relevancia especial.

La música, como lo plantea Thornton, “se origina y reside en los ‘mundos sociales y culturales’ de las personas” (1992, p. 2). En consecuencia, todo análisis formal de esta pierde sentido si no parte de la comprensión de las condiciones sociales que la producen (Blacking, 2015). Estas perspectivas resaltan que la práctica musical no puede entenderse de manera aislada, sino en relación con los contextos sociales, culturales y espaciales en los que se inscribe. La escena local también puede ser un espacio de competencia y lucha por el reconocimiento y la visibilidad. Los músicos compiten por el espacio y la atención del público, y deben establecer relaciones y alianzas estratégicas con otros actores de la escena para alcanzar sus objetivos. De esta manera, las escenas locales se configuran como espacios de negociación, conflicto y definición de límites, en

los que se determinan las posibilidades y las tensiones de la práctica musical.

En diálogo con estos planteamientos, Pedro y del Val (2018) ofrece una definición que profundiza en la dimensión glocal y relacional de las escenas musicales:

Definimos las “escenas musicales” como contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, contruidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.) [...] La estructura básica de una escena está formada por la interacción comunicativa entre tres tipos de participantes (o actantes) esenciales: los músicos, los públicos y los lugares de interacción musical –nombre con el que designamos, en primer lugar, a la variedad de bares y clubes que acogen música en directo (pero que también puede incluir lugares de encuentro online). (p. 28)

La noción de discurso musical alude a la capacidad del intérprete para articular diversas tradiciones sonoras, frases musicales y evocaciones sociales, produciendo coherencia sociocultural a partir de universos compartidos de experiencia. Ello resalta el carácter eminentemente emocional de la escucha y su potencia para generar asociaciones complejas entre datos sensoriales, recuerdos y significados.

En este entramado, los lugares ocupan un rol central. También son actantes, por lo que es necesario romper la dualidad entre sociedad y música, entendidas como elementos separados donde la primera determina a la segunda, y comprender que la música hace parte de la sociedad y participa activamente en la producción de relaciones sociales (Pedro y del Val, 2018). La cita subraya la importancia de los espacios donde la música se crea y reinventa de manera cotidiana, en especial los bares, que funcionan como nodos culturales fundamentales. Aunque en Bogotá se ha tendido a subvalorar la chisga de bares, esta representa una parte significativa de las actividades que mantienen vivas diversas tradiciones musicales populares.

En ciudades como La Habana, Buenos Aires o Cali, la música en vivo está estrechamente vinculada al *marketing* territorial y cuenta con cierto grado de protección institucional. Sin embargo, en Bogo-

tá se ha prestado poca atención a los lugares donde la música se produce y transforma día a día. Los bares, espacios cambiantes, asociados al consumo de alcohol y a dinámicas informales, son actores relevantes en la reproducción cultural urbana.

Este enfoque es especialmente relevante cuando se analizan las prácticas musicales como formas de trabajo no clásico. Los músicos que se desempeñan en la chisga y en las escenas locales desarrollan oficios marcados por la intermitencia, la flexibilidad, la ausencia de contratos estables y la combinación de diversas fuentes de ingreso. Sus trayectorias laborales no siguen los modelos estandarizados de empleo formal, sino que responden a lógicas de rebusque, redes informales y adaptaciones constantes a un entorno económico y cultural cambiante. Este tipo de trabajo implica tanto creatividad y autonomía como precariedad e inseguridad, lo que sitúa a los músicos en un lugar complejo dentro del campo laboral contemporáneo.

Metodología: puesta en marcha de los modos de hacer de la investigación-creación

En la investigación contemporánea, y de manera especial en la investigación-creación, es fundamental explicitar la posición del sujeto que investiga para abandonar la pretensión positivista de observar los hechos sociales “como si fueran cosas” y asumir una postura reflexiva que contextualice la autoría desde la cual se produce conocimiento (González, 2022). En mi caso, esta investigación recoge una trayectoria situada y bifurcada: soy sociólogo formado en la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital; también soy músico y narrador. He investigado el rap como práctica identitaria juvenil en mi tesis de maestría en el 2012, y desde el 2017 participo activamente en la escena salsera bogotana como director de un grupo musical, el cual ha desarrollado un proceso creativo y chisguero en la ciudad. Esta doble experiencia (académica y musical) me permite asumir la investigación desde una perspectiva situada y reflexiva. Presentaré a continuación los modos de hacer desde los que enfrenté la dirección de este proyecto de investigación-creación, en el que participaron músicos, auxiliares de investigación y productores.

La producción musical como escenario de construcción de conocimiento

En este proceso, la producción musical fue concebida como un escenario central para la construcción de conocimiento. Más allá de las entrevistas en profundidad, se propiciaron espacios creativos en los cuales los músicos participantes compusieron canciones originales, articulando su experiencia vital con su práctica artística. Este enfoque, cercano a la investigación-creación, rompe con la relación sujeto-objeto propia del positivismo al desplazar la observación pasiva hacia un proceso colaborativo donde los músicos participan activamente en la producción de saberes.

Las decisiones estéticas y discursivas implicadas en la creación de una canción revelan los modos de hacer y las condiciones de producción de las escenas musicales en las que se insertan los artistas. Cada obra constituye no solo una expresión creativa individual, sino también la cristalización de tensiones entre aspiraciones artísticas y demandas del mercado. La investigación se desarrolló junto a cuatro músicos vinculados a distintas escenas bogotanas –salsa, orquestas tropicales, música urbana y música popular– con quienes se compusieron y produjeron cuatro canciones originales.

Estas experiencias fueron documentadas en una serie audiovisual de cuatro capítulos, disponible en línea², que conecta las historias de vida de los participantes con las dinámicas laborales y culturales de la chisga. Así, la música dejó de ser únicamente un objeto de análisis para convertirse en un medio expresivo y epistemológico capaz de explorar, de manera sensible, las tensiones entre economía y creación en el trabajo musical.

El trabajo con cada artista se organizó en varias etapas: selección de la propuesta artística; encuentros iniciales para definir el concepto musical y el tema de la canción; ensayos con los músicos participantes; definición técnica de la grabación junto al productor; registro en estudio; y, finalmente, procesos de postproducción y edición documental. A lo largo de este recorrido creativo se conocieron las historias de vida de los artistas, investigando y creando colectivamente en torno a la chisga.

La potencialidad de los relatos en el marco de la investigación-creación

De manera paralela a la creación sonora, la reconstrucción de relatos de vida fue un eje metodológico clave para comprender el fenómeno de la chisga desde la perspectiva subjetiva de los músicos. La selección de los participantes buscó garantizar diversidad en los perfiles, con criterios como: (1) variedad en instrumentos interpretados; (2) inclusión de hombres y mujeres; (3) pertenencia a distintas generaciones; (4) participación en géneros musicales diversos; (5) experiencia significativa en el trabajo musical como intérpretes, compositores o productores; y (6) disposición para participar en procesos creativos dentro del proyecto.

La identificación de casos se realizó mediante una combinación de convocatoria informal en redes sociales y técnica de bola de nieve, y se obtuvieron doce propuestas musicales iniciales, de las cuales se seleccionaron cuatro por razones de tiempo y recursos. Es necesario aclarar que, dado que este proceso se financió por una entidad pública mediante una beca, solo contamos con seis meses para su desarrollo, lo que limitó los alcances que pudimos tener con el proyecto de investigación-creación. Aunque no se trató de una muestra representativa, la selección que hicimos permitió construir relatos ricos y contrastantes que aportaron una mirada situada sobre las prácticas laborales y creativas en distintos circuitos musicales de la ciudad.

Los relatos de vida constituyen una herramienta poderosa en las ciencias sociales para comprender fenómenos culturales a través de las experiencias personales (Cornejo *et al.*, 2006). Este enfoque biográfico es dinámico e interpretativo: los relatos se configuran en la interacción entre narrador e investigador, generando visiones multifacéticas de la realidad social (Bourdieu, 1997). Como plantean López (2011) y Ricoeur (1983), las historias de vida no son simples cronologías de hechos, sino procesos hermenéuticos en los que se reconstruyen significados, redes sociales y contextos históricos.

En este proyecto, los relatos de vida, además de aportar información contextual, dialogaron directamente con la producción musical y audiovisual,

articulando biografía, creación artística y análisis social. Esta triangulación metodológica permitió explorar la chisga no solo como práctica laboral, sino como un campo de experiencia vivido, narrado y musicalizado por sus protagonistas.

Hallazgos: historias de vida de cuatro músicos locales

En este apartado se presentan los relatos de vida de cuatro músicos que desarrollan su actividad laboral en Bogotá. En sus narraciones se evidencia cómo han construido estrategias de rebusque y creación para adaptarse a las dificultades del mercado musical. Cada historia ofrece una mirada particular sobre la configuración de las prácticas musicales, las dinámicas laborales y las apuestas estéticas que atraviesan la ciudad. A partir de estas experiencias individuales, es posible comprender también procesos colectivos más amplios que inciden en las condiciones de trabajo y en las posibilidades de creación en el contexto local. Estas historias se presentan en la serie documental *Ciudad Sonora*³. Sugerimos de nuevo al lector que para una mayor comprensión de este trabajo se remita a ver los capítulos de la serie y a oír las canciones, las cuales son productos de investigación-creación en sí mismos.

Pa' los de mi barrio

Álvaro Buitrago es un músico bogotano de sesenta y nueve años, fundador de la Sonora Yalaré, y líder de lo que él llama los “veteranos de la chisga”; músicos que superan los cincuenta años y que por su edad han sido discriminados a la hora de integrarse a otras agrupaciones musicales de la escena local. El relato de Álvaro ofreció una mirada histórica y retrospectiva sobre el quehacer musical en Bogotá, mostrando cómo ha cambiado esta práctica laboral y creativa a lo largo de las últimas décadas. Para la serie *Ciudad Sonora*, Álvaro compuso “Rumbo y rumba”, una canción que narra su experiencia musical desde la infancia, cuando comenzó a tocar percusión con un tarro de galletas. Su propuesta buscó conectar a las nuevas generaciones con la música latina acústica y eléctrica del siglo XX, evocando la emoción de las orquestas tradicionales que, aunque menos frecuentes hoy, siguen ofreciendo un *show* cargado de sentido y riqueza sonora.

A pesar de las limitaciones en el acceso a medios de producción, Álvaro ha compuesto varias canciones, entre ellas “Fruto de tu vientre”, dedicada a su nieta, y “Cómo dos gotas de agua”, escrita para su hermano. Estos trabajos los grabó en un *home studio* de un amigo, de forma *amateur*, manteniendo viva su vocación creativa. No obstante, estas grabaciones no circulan en la red o en medios especializados, y su creador las ha desarrollado más por un ejercicio de creación y desarrollo personal. En la actualidad, la Sonora Yalaré se centra en la chisga y toca ocasionalmente en lugares como el Goce Pagano y Salsa Camará; aunque su circulación es limitada, el grupo se mantiene activo en la escena musical.

Su historia fue elegida para este proyecto por tres razones principales. Primero, su larga experiencia y la de sus compañeros permiten comprender la evolución de la chisga a lo largo de varias décadas. Segundo, Álvaro interpreta salsa con una orquesta, lo que implica el manejo de formatos grandes y ofrece una ventana privilegiada para analizar las dinámicas laborales y creativas que esto conlleva. Y tercero, su papel como percusionista y director, sin formación académica formal, muestra cómo muchos chisgueros han construido sus trayectorias musicales desde la práctica cotidiana y la experiencia acumulada, a pesar de enfrentar limitaciones económicas, tener un conocimiento parcial del lenguaje musical y observar restricciones de tiempo para dedicarse al trabajo musical. Álvaro, en específico, complementa su oficio musical con trabajos como técnico en electricidad, lo que refleja las tensiones entre el hacer artístico y la subsistencia, fenómeno que aqueja a buena parte de los músicos populares.

Lo conocí una tarde mientras ensayaba con la Sonora Yalaré. Se preparaban para una presentación en el Goce Pagano. Ese día, Álvaro celebraba su cumpleaños número 69 y, además, se enfrentaba al plazo límite para saldar el pago de su alquiler. Esos datos me los dijo casi después de saludarme. Aunque habíamos quedado en hablar después del ensayo, sus compañeros quisieron festejarlo. Así, terminé la tarde compartiendo con sus amigos, de quienes escuché anécdotas sobre los inicios de la “chisga”: épocas en las que los contrataban para tocar hasta seis horas seguidas, se les pagaba mejor y les proveían transporte de ida y vuelta.

El cantante rememoró sus días de gloria en la Orquesta Matecaña, destacando tanto las exigencias como

los beneficios de aquella época. Por su parte, el bongosero compartió su experiencia tocando junto al maestro Washington Cabezas, conocido por su distinción en el escenario y considerado pionero entre los directores de orquesta en Bogotá. Finalmente, el bajista, quien se encargaba de transcribir los arreglos, enfatizó el valor del trabajo artesanal –aprender en la práctica y resolviendo problemas– en el desarrollo y la consolidación de los grupos musicales.

La conversación dejaba entrever los lazos profundos que habían tejido a lo largo de sus vidas, pero también revelaba un trasfondo más difícil: llevaban décadas de trabajo al margen de cualquier protección institucional, y sus condiciones, lejos de mejorar, parecían hacerse más precarias. Estos músicos construyeron redes de apoyo mutuo para enfrentar las dificultades, manteniéndose firmes y cercanos gracias a la música. Muchos comparten relatos de inestabilidad económica y afectiva; solo Álvaro y Omar, el percusionista, continúan casados y en el marco de familias estables. Todos habían tenido que “resolver” oficios alternativos para sobrevivir.

Durante la charla, los amigos de Álvaro reflexionaron sobre cómo la edad se había convertido en un factor de discriminación en el medio musical. Recordaban que, veinte años atrás, la chisga era un territorio dominado por músicos autodidactas, donde el virtuosismo académico no era un requisito y la creatividad tenía un lugar central. Es fundamental señalar que hace treinta años había muchos menos músicos ejerciendo en la ciudad. Hoy, trabajadores como Álvaro y sus amigos compiten con jóvenes formados en conservatorios, técnicamente más preparados, pero que enfrentan las mismas barreras estructurales: escasez de espacios para tocar, pagos insuficientes y precariedad laboral. Este contraste generacional muestra cómo la chisga, lejos de ser un fenómeno estático, se transforma con las condiciones del entorno, manteniendo tensiones entre tradición, experiencia y profesionalización.

Después de ese primer encuentro informal, acordamos trabajar en el montaje de “Rumbo y rumba”. Álvaro me envió por WhatsApp la melodía y la letra, sin acordes ni partituras. A partir de ese audio construí la base armónica y llevé una propuesta al ensayo, donde junto al grupo hicimos un arreglo colectivo. Los amigos de Álvaro decidieron usar un formato reducido, con una sola trompeta, para hacer práctico el ejercicio sin

perder la esencia salsera. Álvaro propuso que el timbalero pasara al bongó, buscando un sonido más cubano y auténtico. Cada decisión rítmica obedecía a la clave como organizadora del sonido y a los códigos del género, mostrando que en la chisga salsera la comprensión del canon musical es fundamental.

Este vínculo con la tradición también se refleja en el público. Existe un mercado de la nostalgia que sostiene géneros como la salsa y la música tropical, asociados a formatos grandes y sonoridades acústicas. Sin embargo, los músicos enfrentan una encrucijada: los públicos siguen demandando las orquestas de los setenta, pero las condiciones actuales hacen difícil sostener esos formatos. Reunir a doce músicos para ensayar y tocar implica costos altos y un nivel de compromiso que choca con la aceleración de la industria y la lógica económica de los contratantes, que muchas veces prefieren grupos pequeños o producciones digitales más baratas. La salsa ha resistido la incorporación de recursos electrónicos, defendiendo su estética tradicional, pero esta defensa implica tensiones constantes entre adaptación y preservación.

En Bogotá, los pocos bares con capital simbólico, como el Goce Pagano, siguen siendo espacios clave para estas orquestas. Las fiestas privadas ofrecen otro nicho, pero la competencia con formatos pequeños y *DJs* ha afectado los ingresos de muchos grupos. La música en vivo de gran formato enfrenta ahora más que nunca la competencia de producciones accesibles y digitalizadas, lo que reduce las oportunidades económicas para músicos que, como Álvaro y su orquesta, defienden una estética tradicional.

La grabación de “Rumbo y rumba” se realizó en una sola jornada de ocho horas, registrando conga, bongó, bajo, guitarras, trompeta, voces, güiro y campana. Buscamos un sonido íntimo y casi en vivo, evitando sobreproducción para conservar la autenticidad del proceso creativo de Álvaro. El resultado fue fiel a su visión musical: una pieza que reivindica la comunidad, la tradición y la música como forma de vida. Al finalizar, Álvaro expresó su satisfacción y señaló que la grabación le serviría para seguir gestionando su trabajo, mostrando cómo, incluso en la vejez y en medio de condiciones laborales difíciles, la creación musical sigue siendo una herramienta para sostener presencia cultural y agencia de los proyectos.

Viaje a Rustical

David Naranjo Yepes tiene 28 años y llegó a Bogotá desde Pereira con una idea clara: vivir de la música, pero sin seguir los caminos tradicionales. Egresado de la Academia de Artes de Bogotá (ASAB) como maestro en música y formado en la academia ENE Audio como ingeniero de sonido, encontró en la producción musical y en las redes digitales una alternativa viable para desarrollar su carrera. Su historia transcurre entre cables, pantallas y guitarras, en un estudio casero que se convirtió en una empresa para la actividad creativa y laboral de muchos artistas.

Aunque en sus primeros años trabajó en la chisga, tocando en clubes y acompañando grupos en distintos formatos, pronto empezó a notar contradicciones que lo llevaron a tomar otro rumbo. El trabajo chisguero, con su carácter inestable y mal pago, no le ofrecía las condiciones para construir el tipo de carrera y vida que imaginaba. Descubrió que la producción musical podía ser no solo un refugio, sino una plataforma para proyectarse más allá de los circuitos locales. Su dominio de la tecnología y del *marketing* musical –aprendido en buena parte junto a su esposa, que ejerce la publicidad de manera profesional– le permitió atraer clientes de diferentes lugares, desde artistas bogotanos hasta músicos de otros países que buscaban servicios musicales y colaboraciones en línea. En el documental *Ciudad Sonora*, David aportó una canción de pop urbano con ritmo *afrobeat* titulada “Un viaje”. Es, al mismo tiempo, una muestra de su estilo y una invitación abierta a quienes quieran trabajar y crear con él. David compone, produce y graba buscando una sola cosa: emocionar. Cada proyecto es para él un espacio íntimo donde busca conectar con otros desde la música, sin importar las distancias físicas, ya que trabaja con gente que visita su estudio de manera presencial y virtual.

Su tránsito de la chisga a la producción se dio de manera temprana. Pasó de las noches en tarimas y restaurantes a largas jornadas frente al computador, produciendo en un entorno más controlado. Este cambio refleja una tendencia creciente: para muchos músicos jóvenes, la chisga representa una puerta de entrada al oficio, pero no siempre un camino sostenible a largo plazo. La posibilidad de trabajar desde casa, de grabar y producir para otros, se presenta como una alternativa

viable en un contexto marcado por la digitalización y la llamada “democratización” de la producción musical. Es empíricamente comprobable el hecho de que no existen tantos escenarios emergentes para artistas del género urbano en Bogotá, entre otras cosas porque la puesta en escena de esta música no requiere, necesariamente, el trabajo de instrumentistas y porque más que existir un circuito cultural en torno a la música urbana, esta coexiste con otros géneros en lo que se ha denominado la música *cross over*.

Lo interesante de la experiencia de David es que nos permite darle rostro a un cambio profundo en la escena musical tanto local como global. Mientras que músicos como Álvaro permanecen en los formatos tradicionales y en la escena pública de la chisga, David se mueve con soltura en el espacio digital, donde la flexibilidad es mayor y las fronteras geográficas se desdibujan. Sin embargo, esta transición no aplica para todas las personas que desarrollan el oficio musical: lo que para él fue una oportunidad, para otros no es una opción. No necesariamente ser músico está atado a la producción ni al uso de las herramientas de la comunicación digital. Pero, sí aparece hoy como una opción posible.

Igualmente, David, en su discurso, insiste en que los espacios físicos siguen siendo fundamentales. Ensayaderos, escenarios, calles y estudios, además de moldear la música que se crea, dan forma a las relaciones que la hacen posible. Son lugares donde se teje la cultura sonora de Bogotá, y su desaparición tendría consecuencias profundas para prácticas como la chisga. Por eso, aunque una parte de su trabajo se desarrolla en línea, mantiene un vínculo con las redes locales de trabajo y valora su papel en la construcción de comunidad. Esto matiza el análisis, pues no podríamos decir que el pasado es análogo y el futuro digital, que el *vivo* desapareció y solo queda la producción musical; son prácticas que se configuran de manera distinta a lo largo del tiempo y en las diferentes escenas musicales.

A David lo conocí precisamente en su rol de productor e ingeniero. Durante el proceso de investigación, compartimos la creación de la canción anteriormente nombrada, en su estudio. Fue una experiencia importante para entender cómo muchos músicos bogotanos están encontrando en la producción digital un nuevo

escenario laboral y creativo, generando valor cultural y económico desde espacios no tradicionales. Internet ha transformado notablemente el oficio. Plataformas como Spotify, YouTube y las redes sociales permiten llegar a públicos globales y colaborar sin necesidad de compartir el contexto espaciotemporal. Músicos como David, que combinan saberes técnicos y creativos con habilidades en *marketing*, aprovechan estas herramientas para diversificar ingresos y ampliar su alcance.

Pero este giro no resuelve todos los problemas. La competitividad feroz, la precariedad laboral y la falta de circuitos sólidos persisten, incluso en el entorno digital. David lo sabe: la escena urbana local carece de espacios equivalentes a los que tienen géneros tradicionales como la salsa o el rock. Esto plantea una pregunta inquietante: *¿qué pasará con la chisga si estas escenas desaparecen y las prácticas locales pierden terreno frente a las lógicas globales de consumo musical?* La respuesta de David ante estas condiciones tan ambiguas ha sido la diversificación y la adaptación. Ha entendido que muchos músicos esperan pasivamente a que otros los llamen a trabajar, sin involucrarse en la cadena de valor de la música. Él, en cambio, aprendió a moverse dentro de ella, ofreciendo servicios de grabación y producción de guitarras para artistas, más allá de la demanda local.

Este tipo de trabajo exige una versatilidad particular. Hoy, el músico no solo toca: compone, produce, gestiona, vende, promueve. Esta multiplicidad de tareas es clave para entender la chisga y la forma en que los músicos trabajan. Como señala Espinosa,

... al igual que los mariachis, además de ser artistas deben ser negociantes y vendedores. Al ser ellos quienes se encargan de producir las obras y venderlas, deben encontrar las maneras de lograr que su producto sea más atractivo al consumidor. (2018, p. 15)

David ha encontrado un equilibrio delicado entre estos frentes. Alterna su labor musical con la creación de contenidos digitales, lo que le ha permitido recibir apoyo de marcas tecnológicas. Se mueve con agilidad entre lo digital y lo analógico, entre la pantalla y la experiencia en vivo. Reconoce que, aunque la tecnología abre posibilidades inmensas, no sustituye la autenticidad de la interacción física ni el contexto social que da sentido a la música.

Chambeando en el baile

Yadira Cobo es una mujer violinista originaria de Cuba, cuyo relato permite entender la chisga en Bogotá desde la perspectiva de los músicos migrantes. A los 41 años, ella narra cómo su vida ha estado marcada por la música desde su infancia en La Habana. Su trayectoria incluye un paso destacado por la Camerata Romeu, agrupación de música de cámara de gran reconocimiento en la isla, y una sólida formación que se refleja en su dominio técnico y expresivo del violín. A lo largo de su carrera ha interpretado repertorios que van desde la música de cámara hasta presentaciones como solista y participaciones en orquestas y charangas, construyendo un perfil versátil que combina rigor académico y sensibilidad popular.

En Bogotá, Yadira representa una oleada migratoria que ha dejado una huella profunda en la escena musical de la ciudad. En las últimas décadas, músicos provenientes de Cuba, Venezuela y República Dominicana, entre otros, han traído consigo tradiciones sonoras como la salsa, el merengue o el reggaetón, transformando la música popular bogotana y las formas de trabajo musical. Migración y chisga son fenómenos estrechamente relacionados: la llegada de estos músicos ha dinamizado circuitos laborales informales y ha introducido nuevas estéticas en la vida nocturna y festiva de la ciudad.

Uno de los aspectos más significativos de su experiencia ha sido la adaptación a los códigos y particularidades del trabajo musical local. Acostumbrada a la disciplina del lenguaje académico cubano, Yadira recuerda lo desconcertante que le resultaban, en sus primeros trabajos, las indicaciones de los directores bogotanos. Los gestos, las frases musicales y las dinámicas de ensayo eran distintas, y entenderlas implicó un esfuerzo adicional para encontrar puntos de encuentro. A esto se sumaron las dificultades comunicativas con los clientes y la necesidad de construir lazos de camaradería con músicos locales, cuyas costumbres y trayectorias difieren notablemente de las suyas.

Además de su virtuosismo como instrumentista, Yadira destaca por su capacidad para integrar tradiciones musicales diversas. En el proceso de investigación-creación, compusimos juntos una pieza que fusiona elementos de jazz, el son y el hip hop, dando

forma a una propuesta artística que se mueve entre la tradición y la experimentación contemporánea.

Conocí a Yadira en su rol de violinista, pero lo que más me llamó la atención fue su capacidad para improvisar, adaptarse y crear puentes entre mundos musicales distintos. Así nació: “Chambeando en el baile”, una canción que mezcla son cubano con *beats* de rap para explorar la informalidad laboral en la chisga. La letra retrata la realidad de quienes deben “chambear” en los bailes y en la calle para ganarse la vida, sin la seguridad de un empleo estable, y celebra la importancia de la comunidad y el encuentro en espacios donde la música se vive, se baila y se comparte.

La grabación se realizó con una instrumentación sencilla pero potente (*beat*, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, violín y piano Rodhes), buscando un sonido moderno con matices *vintage*. El resultado fue una pieza que sintetiza el cruce entre tradición y contemporaneidad, y que al mismo tiempo narra una historia compartida de esfuerzo, adaptación y colaboración musical. En la producción se contó con la participación de Laura Tibocha y Juan Esteban Vélez, músicos de alta calidad de la escena local.

La trayectoria de Yadira es un ejemplo claro de cómo la migración transforma la vida laboral de los músicos. En Cuba fue parte de una agrupación estatal que garantizaba estabilidad y reconocimiento; en Bogotá ha tenido que enfrentarse a la precariedad del trabajo informal, tocando en eventos, restaurantes o fiestas para sobrevivir. Esta transición ilustra la diferencia entre contextos laborales: de la institucionalidad cultural estatal a la chisga como estrategia de supervivencia en un entorno urbano desigual.

Su adaptación ha implicado también un tránsito musical complejo. Acostumbrada a repertorios estructurados y partituras precisas, Yadira ha tenido que aprender a “resolver” en grupos de salsa, pop o músicaailable, muchas veces sin partitura ni ensayo, siguiendo la intuición y la experiencia que ha logrado trabajando con los músicos locales. En estos años que ha vivido en Bogotá ha tocado en orquestas, en dúos improvisados e incluso sola, en la calle, en los bares, en eventos sociales y en fiestas, ofreciendo música ambiental en espacios que poco tienen que ver con su identidad artística original, pero que hacen parte del

repertorio necesario para asegurar su supervivencia económica.

Esta “migración musical” entre lo formal y lo informal, entre la academia y la calle, es uno de los núcleos más potentes de su historia. La chisga exige flexibilidad, rapidez y capacidad de adaptación, cualidades que Yadira ha ido desarrollando con el tiempo, enfrentando tensiones entre su formación académica y las lógicas prácticas del mercado musical bogotano.

Puro dolor

Deisy Márquez es una joven de 19 años, migrante que llegó a Bogotá desde Cúcuta con escasos recursos económicos. Sus inicios fueron en una emisora de una localidad del sur de Bogotá, donde trabajó sin remuneración, lo que le permitió aprender algo de comunicación social. En ese espacio se familiarizó con las dinámicas de la “chisga” (trabajos musicales esporádicos) y desarrolló un profundo vínculo con la música popular, un género que para ella representa “casi una relación de pareja”. Aunque ha incursionado en el vallenato y las baladas, fue en la música popular donde encontró una vía laboral más clara, coincidiendo con el auge actual del género que atrae a músicos de diversos orígenes en busca de oportunidades.

En su práctica cotidiana, Deisy alterna entre presentaciones con pistas pregrabadas y actuaciones junto a grupos musicales, en los que participa cuando consiguen contratos. Su historia evidencia una transición entre el campo y la ciudad, tanto en su trayectoria personal como en su propuesta artística, pues la música popular combina elementos rurales y urbanos que ella encarna en su interpretación. Consciente de la importancia de la imagen en este género, adapta su apariencia para conectar con el público: se maquilla para aparentar más edad y ajustarse al perfil estético asociado a este tipo de música, la cual goza de una acogida importante en el público masivo.

Lo que distingue a Deisy en el escenario es su capacidad para evocar emociones intensas, según lo que ella misma expresa en su relato. Su objetivo no es solo cantar bien, sino transmitir “puro dolor”, afirma con convicción. Su estilo se basa en generar una conexión visceral con el público, algo especialmente exigente en

un entorno donde las expectativas son altas y la competencia es constante. Cada presentación implica un esfuerzo que va más allá de la técnica musical, y que habla de la centralidad del trabajo estético y afectivo en la chisga.

Más allá de los escenarios tradicionales, Deisy ha construido su propio espacio de trabajo en las calles de Bogotá. Junto a su esposo, recorre distintos puntos de la ciudad, en particular en la zona suroccidente, con un baffle portátil durante los fines de semana, ofreciendo su voz a transeúntes y clientes eventuales. Esta forma de trabajo itinerante, en la que combina la interpretación musical con la búsqueda directa de ingresos, es representativa de muchos músicos informales que deben reinventarse constantemente para sostener su práctica.

Su historia también visibiliza un aspecto crítico: la violencia y la sexualización que enfrentan muchas mujeres en el ámbito de la chisga. Deisy ha vivido episodios de acoso y trato irrespetuoso, situaciones frecuentes en espacios laborales informales donde las garantías son escasas y las relaciones de poder suelen ser desiguales. Para las mujeres músicos, la lucha por el reconocimiento profesional se combina con la necesidad de defender su integridad en contextos que no siempre ofrecen protección.

La trayectoria de Deisy Márquez muestra múltiples dimensiones del trabajo musical en Bogotá: las tensiones entre migración y arraigo urbano, las estrategias para enfrentar la informalidad laboral, la fuerza expresiva de la música popular y las dificultades específicas que enfrentan las mujeres en este entorno. La canción que compuso Deisy para la serie *Ciudad Sonora*: “Puro dolor”, representa el sueño de ascenso social a través de la música, el cual hoy, en el imaginario colectivo, coexiste con el sueño de ascender gracias a la exposición exitosa en el espacio digital. No obstante, si bien Deisy tiene una voz entrenada y potente, la situación estructural hace presente las desigualdades que hay detrás de la construcción de productos musicales industriales. El trabajo duro permite que ella y su esposo vivan de la actividad musical, pero sigue siendo necesario que existan rutas de acceso a los estudios de grabación, quizás financiados por el Estado, que hagan posibles los proyectos de creación más allá de las empresas mediáticas, que acaparan las posibilidades de exhibición de un proyecto musical.

A modo de cierre

La inestabilidad estructural en el plano laboral es uno de los aspectos más frecuentes en los cuatro relatos trabajados en esta investigación-creación, aunque cada uno de los músicos con los que trabajamos enfrenta esta inestabilidad de manera particular. Álvaro, con décadas de experiencia en las orquestas tropicales de la ciudad, encarna una época en la que existían circuitos laborales más definidos: contratos mejor pagos, menos competencia, temporadas en clubes y una relativa estabilidad económica. Hoy, su trabajo depende de toques ocasionales, ensayos autogestionados y la persistencia de una red de colaboradores construida a lo largo de los años. Deisy, en el otro extremo generacional, se mueve en un escenario urbano marcado por la informalidad: canta en bares cuando hay oportunidad, pero también en la calle y en tiendas, buscando el sustento diario junto a su pareja. A diferencia de Álvaro, que intenta sostener una estructura tradicional en un contexto cambiante, Deisy ha construido su práctica desde la precariedad como punto de partida. Ambos comparten la necesidad de “rebuscar” trabajo constantemente, aunque provienen de mundos musicales muy distintos.

Entre estas dos posiciones se ubican David y Yadira, quienes representan formas diferentes de reconfigurar el trabajo musical frente a los cambios tecnológicos y culturales. David, formado académicamente y con dominio de la producción digital, optó por insertarse en un circuito global de producción musical desde su estudio en casa. Su trayectoria muestra cómo las herramientas tecnológicas han abierto la posibilidad de desligar la práctica laboral del escenario físico local, generando nuevas formas de autonomía, aunque también de autoexplotación. Yadira, en cambio, llega a la chisga como consecuencia de la migración: su ingreso a la escena musical bogotana implica adaptarse a códigos informales muy diferentes a los de su formación académica en Cuba. Ella no se desplaza hacia lo digital como David, sino que se inserta en los espacios vivos de la música (ensayaderos, eventos sociales, bares, toques) donde su virtuosismo se mezcla con la necesidad de resolver sobre la marcha. Ella oficia como músico en el espacio público y como violinista de sesión.

En el plano creativo, las cuatro historias muestran que la chisga es también un espacio de invención y experimentación estética, aunque esto ocurra bajo

condiciones de precariedad. Álvaro compone desde la nostalgia y la memoria, buscando revivir el sonido de las orquestas tropicales que marcaron su vida; David explora las posibilidades del pop urbano y la producción digital, conectando con públicos globales desde su vivienda que ha convertido en estudio de grabación; Yadira fusiona son cubano, jazz y electrónica, produciendo una pieza que dialoga con su experiencia migrante y los ritmos locales; y Deisy canaliza emociones intensas en la interpretación de música popular, buscando conmover visceralmente a un público que se reconoce en sus letras y gestos.

Este cruce entre lo laboral y lo creativo también permite entender la chisga como un territorio de negociación. Los músicos no solo negocian precios o condiciones de trabajo, sino también estilos, repertorios y modos de estar en escena. Yadira, por ejemplo, debe traducir códigos musicales para entender las señas improvisadas de directores bogotanos; Deisy adapta su vestuario y maquillaje para encajar en los imaginarios del público popular; Álvaro organiza una orquesta de “veteranos” como forma de resistencia estética frente al olvido; y David aprende a comunicarse con clientes internacionales, traduciendo su saber musical en términos de *marketing* digital. En todos los casos, la chisga es un espacio donde se cruzan y reconfiguran lenguajes, tradiciones y expectativas. La rotación frecuente de integrantes en las agrupaciones es un reflejo directo de esta situación. Para muchos, pertenecer a varios grupos de manera simultánea no es una elección estética, sino una estrategia de supervivencia, necesaria para asegurar un flujo mínimo de presentaciones y pagos. Esto, sin embargo, afecta la cohesión artística y limita el desarrollo de proyectos musicales estables, generando un círculo complejo entre precariedad, adaptabilidad y creatividad.

Finalmente, estas historias iluminan las tensiones que atraviesan el trabajo musical en la Bogotá de hoy: la persistencia de prácticas locales y presenciales frente al avance de la digitalización; la coexistencia de generaciones que aprendieron la música en contextos laborales muy diferentes; el impacto de las migraciones (internas e internacionales) en la escena sonora; y las desigualdades de género que estructuran la experiencia laboral de

muchas mujeres, como Deisy. Este trabajo permitió no solo documentar estas tensiones, sino activarlas como espacios de reflexión y experimentación artística, componiendo, grabando y narrando junto a los músicos.

La chisga también pone en evidencia la tensión constante entre la academia y el oficio. Muchos músicos formados profesionalmente deben negociar entre los saberes institucionales y las exigencias prácticas del trabajo cotidiano, mientras que los músicos empíricos despliegan conocimientos situados que han adquirido a lo largo de su experiencia. En este cruce se produce un diálogo, a veces armónico y a veces conflictivo, que enriquece las prácticas musicales locales.

En el terreno de la creación musical, observé que muchos chisgueros aspiran a desarrollar repertorios propios, pero se enfrentan a obstáculos significativos. En géneros como la salsa o la música popular, la producción de grabaciones de calidad requiere inversiones altas en estudios profesionales, lo que limita las posibilidades de creación independiente. Otros estilos, como el rap, el rock o la electrónica, encuentran mayor flexibilidad gracias a los *home studios*, pero aun así la demanda local por repertorio original es baja, lo que desalienta la inversión creativa. La interpretación en vivo que se da en la chisga contribuye a mantener vivas tradiciones que podrían desaparecer en un mercado dominado por la música grabada y el consumo digital. Al mismo tiempo, allí se permiten pequeñas innovaciones en los márgenes, hibridaciones discretas que demuestran que la creatividad chisguera no está ausente, sino que opera en condiciones adversas y anónimas.

El impacto de las tecnologías digitales es otra dimensión clave. Las plataformas han abierto oportunidades de promoción y difusión, pero también han impuesto nuevas exigencias. Los músicos deben manejar herramientas de producción, autopromoción y *marketing* que exceden su formación artística, en un contexto de sobreoferta de contenidos y competencia global. Esta aparente democratización convive con desigualdades profundas, en las que los beneficios económicos suelen concentrarse en intermediarios y grandes plataformas, más que en los artistas.

Notas

1. Señalamos que para una comprensión del proceso de investigación-creación desarrollado, es fundamental ver la serie y escuchar las canciones producidas, disponibles en el enlace: <https://n9.cl/2rgak5>.
2. Ver la serie en el enlace: <https://n9.cl/2rgak5>
3. Para ver la serie puede seguir el siguiente enlace: <https://n9.cl/2rgak5>

Referencias bibliográficas

1. BENNETT, A. y Peterson, R. A. (eds.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
2. BLACKING, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Alianza.
3. BORGDORFF, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de Danza*, 13, 25-46.
4. BOURDIEU, P. (1997). *La distinción: criterio y bases sociales del juicio*. Siglo XXI.
5. BRAGNOLI, C., Buyanovsky, M., Lilli, A. y Mardones, M. (2017). Aportes didácticos epistemológicos para la formación del músico popular y su inserción en el ámbito profesional. En *III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JEIDAP)*, La Plata, Argentina.
6. CÁRDENAS Royero, J. A. (2016). *Subjetividad laboral de los mariachis de La Playa en Bogotá* [tesis de grado, Universidad Piloto de Colombia].
7. CARDOSO, P. (ed.). (2021). *Trabajadores de la cultura: condiciones y perspectivas en Ecuador*. UArtes.
8. CHILITO, A. E. C. (2015). Músicos en la playa de Chapinero, un estudio desde la nueva geografía cultural. *A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura*, (25), 8.
9. COLLIER, M. y de la Garza, T. (2018). El trabajo cultural en la era del capitalismo flexible. En M. Collier y T. de la Garza (eds.), *Trabajo cultural y políticas públicas en México* (pp. 17-40). Porrúa.
10. CORNEJO, J., Mendoza, M. y Rojas, F. (2006). *El método biográfico: el relato de vida y la historia de la investigación cualitativa*. ILibrary.
11. CORREDOR Velasco, O. F. (2018). *“Que ‘resuelva’”: un esbozo de las prácticas, formas de socialización y campo social alrededor de las serenatas de mariachis de “La Playa” en Chapinero* [Manuscrito inédito].
12. DA CRUZ, F. M. R. (2019). La informalidad en la industria cultural de la música y la promoción de la economía creativa en la ciudad de Natal/RN (Brasil). *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, (81), 54-68.
13. DE LA GARZA, E. (2000). *La formación socioeconómica neoliberal: Debates teóricos acerca de la reestructuración productiva y evidencia empírica para América Latina*. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.
14. DE LA VEGA Velastegui, P. K. (2021). *Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu* [tesis de pregrado, Universidad de las Artes, Ecuador].
15. ESPINOSA, J. G. (2018). *Los músicos como trabajadores: experiencias diferenciadas en Bogotá* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
16. GONZÁLEZ VÉLEZ, C. A. (2022). Construir conocimiento desde los Estudios Artísticos, algunas propuestas decoloniales. *Estudios Artísticos*, 8(13), 274-285.
17. GOUBERT, B. (2009). La “chisga musical”: Avatares de una práctica social en Bogotá. En *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (p. 100). Universidad Nacional de Colombia.
18. JARAMILLO ACUÑA, J. G. (2015). *Bogotá no tiene mar pero tiene playa: el vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
19. LÓPEZ, A. (2011). *La investigación cualitativa y sus métodos hermenéuticos*. Ediciones del Autor.
20. MINISTERIO de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2024). *Observatorio de las economías en las culturas, artes y saberes*. Dirección de Estrategia, Desarrollo y Emprendimiento. <https://www.mincultura.gov.co/direcciones/estrategia-desarrollo-y-emprendimiento/Paginas/servicios-informacion/observatorio-de-las-economias-en-las-culturas-artes-y-saberes.aspx>
21. PEDRO, J. y del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: Genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, (12). <https://www.>

sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf

22. RICOEUR, P. (1983). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.
23. SECRETARÍA Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) y Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2025). *Cuenta Satélite de Economía Cultural y Creativa destaca a Bogotá en*

2025. Portal Bogotá. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/cifras-y-resultados-de-la-cultura-en-la-economia-de-bogota-2025>

24. SENNETT, R. (2006). *La corrosión del carácter*. Anagrama.
25. THORNTON, S. (1992). [Reseña del libro *Popular Music and Communication*. Editado por J. Lull. Londres: Sage Publications, 1992]. *Popular Music*, 11(3), 376-378.



DE LA SERIE: NOCROMA REALIDAD. John Nomesqui, 2013.