

MÚSICAS LOCALES
EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN

Enciclopedia Latinoamericana
de Sociocultura y Comunicación

MÚSICAS LOCALES EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN

Ana María Ochoa

**GRUPO
EDITORIAL
norma**

Buenos Aires, Bogotá, Barcelona, Caracas, Guatemala,
Lima, México, Miami, Panamá, Quito, San José, San Juan,
Santiago de Chile, Santo Domingo

www.norma.com

781.62 Ochoa, Ana María
 OCH Músicas locales en tiempos de globalización. - 1ª.ed
 Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
 136 p. : il. ; 18 x 11 cm. - (Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación)
 ISBN 987-545-122-3
 I. Título - 1. Músicas Regionales

©Ana María Ochoa
 ©2003. De esta edición:
 Grupo Editorial Norma
 San José 831 (C1076AAQ) Buenos Aires
 República Argentina
 Empresa adherida a la Cámara Argentina del Libro
 Diseño de tapa: Ariana Jenik y Eduardo Rey
 Fotografía de tapa: Omar Romero
 Impreso en Argentina
 Printed in Argentina
 Primera edición: agosto de 2003
 cc: 24819
 ISBN: 987-545-122-3
 Prohibida la reproducción total o parcial por
 cualquier medio sin permiso escrito de la editorial
 Hecho el depósito que marca la ley 11.723
 Libro de edición argentina

Tabla de contenidos

Introducción	9
Primera Parte: Industria musical y músicas locales	17
Música, comunicación y tecnología	22
El surgimiento de la categoría <i>world music</i>	28
Música y lugar: un mapa que se desdibuja	35
La nueva división internacional del trabajo cultural	47
Las independientes y el mercado de la "música del mundo"	59
La piratería	77
Segunda Parte: Los géneros musicales locales ante el siglo XXI: del folclore a la industria y al patrimonio intangible	83
La noción de género musical en las músicas populares	83
Del organicismo folclorista al carácter construido de las músicas locales	90
La "música del mundo" y el discurso de la industria sobre las músicas locales	100
El patrimonio intangible	113
Implicaciones para el estudio de las músicas locales y las políticas públicas en torno al tema	121
Bibliografía	125
Discografía	131

Introducción

Las músicas asociadas históricamente a lo local (el folclore y las músicas indígenas o aborígenes varias) comprenden, hoy en día, uno de los campos más polémicos del mundo musical. En buena medida, esto se debe a que muchas de ellas se encuentran en medio de un profundo proceso de transformación. Cambian los géneros musicales, las fronteras entre lo culto y lo popular, las estructuras de los instrumentos musicales, las tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la música junta a las personas, las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música. A partir de los años ochenta, sonidos históricamente considerados como marginales al ámbito del consumo musical Occidental, se introdujeron en las salas de nuestras casas, en los altavoces de los cafés y en las estanterías de las discotecas a una velocidad y en cantidad y variedad nunca antes imaginada. No es que la industria musical haya descubierto súbitamente lo local. Desde sus inicios a comienzos del siglo xx, la industria grabó y mercadeó músicas de diversos lugares del mundo. Lo que ha cambiado es la velocidad de la transformación de las músicas locales y su presencia visiblemente masiva en el mercado y en los medios. Velocidad y masividad que apuntan no sólo a un cambio

cuantitativo en la disponibilidad global de estas músicas, sino a una manera novedosa de establecer la relación entre sonidos locales y globalización que transforma profundamente el *sensorium* de lo musical.

El ámbito más visible de transformación ha sido tal vez la irrupción de músicas de muchos lugares del mundo en la industria discográfica; la llamada "música del mundo" o *world music*. Pero esta categoría de mercado contemporánea es sólo una de las formas de movilización de esta música en la actualidad. El surgimiento de un ámbito como el del patrimonio intangible en el marco de la UNESCO, o de políticas culturales de algunos estados, o la movilización de lo musical por parte de movimientos sociales o agrupaciones artísticas que afirman de nuevas maneras su localismo y su apego al pasado, constituyen ámbitos igualmente importantes de articulación sonora. Desde cualquiera de estos ámbitos, el tema de la transformación de las músicas locales es polémico ya que conjuga muchos de los cambios de nuestro tiempo: el sentido estético de lo local para un mundo globalizado; la resignificación de los sonidos en la era digital; las nuevas relaciones entre lugar, sujeto y producción simbólica; la relación entre cultura, música y política, para mencionar sólo algunos. Este libro, por tanto, no es un libro sobre "músicas del mundo" aunque esta categoría de mercado musical sea uno de los temas centrales a tratar.¹ Más bien, pretendo

¹ Como se explicará más adelante, el término *world music* no se traduce necesariamente como "música del mundo" en los ámbitos del mercado hispano parlante. Sin embargo, para referirme a la categoría en términos generales, continuaré utilizando el término "músicas del mundo" en español.

hacer una introducción a los debates centrales en torno a la transformación de las músicas locales durante las últimas dos décadas y lo que ello implica para comprender la música como fenómeno comunicativo.

Para comenzar, haremos un recorrido por la estructura de la industria, especialmente durante las últimas dos décadas del siglo xx, y su relación con las músicas locales. Luego, abordaremos brevemente el surgimiento de la noción de patrimonio intangible en la actualidad, su vínculo con la idea de folclore, con el estudio de las músicas populares en América Latina y las implicaciones de este ámbito para la movilización de músicas locales.

Nos encontramos, hoy en día, ante una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales. Por ello muchos de los términos asociados a la música popular, tales como "local", "popular", "auténtico" o "tradicional", son altamente polémicos. Abordaremos algunos de estos términos a lo largo del texto. Pero como punto de partida quiero definir el uso que le daré a los que utilizo desde el comienzo.

El término "músicas locales" lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos —aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica—. El tango, por ejemplo, está históricamente asociado en sus orígenes al Río de la Plata, aunque rápidamente se volvió nómada y se afianzó en diversas partes del mundo (Pelinski, 2000). Pero nunca perdió

su referente al Río de la Plata, aunque frecuentemente éste sea histórico o simbólico más que expresado para mantener la fidelidad a un estilo considerado originario. Por contraste, el vallenato colombiano sufrió dos procesos históricos: desde los años cuarenta su origen se fue "localizando", su ámbito originario fue cada vez más referido a la ciudad de Valledupar, ignorando, con frecuencia, su amplio registro regional en el Caribe colombiano. A la vez, se fue desterritorializando y recontextualizando en múltiples lugares de Colombia y América Latina. El ámbito del Caribe colombiano sigue siendo un referente claro de su punto de partida, pero su ámbito de influencia se extiende a las otras regiones de Colombia y fuera del país a lugares como México, España y Estados Unidos. Así, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto, es clara. Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género.

Históricamente estas músicas no han privilegiado el ámbito de lo letrado como medio principal de transmisión, sino que han estado ligadas primordialmente a la oralidad y a la presencia física; es decir, al cuerpo como ámbito fundamental de comunicación y mediación musical. Sin embargo, la oralidad no es tanto una condición definitiva de su existencia sino que designa un campo comunicativo con amplias posibilidades de interacción con otras modalidades de comunicación. Así, tanto el folletín como las grabaciones pueden ser mediadores de la oralidad de los géneros musicales locales.

Finalmente, le doy primacía a la continuidad de la idea de "lo local" como marca constitutiva de estas músicas, ya que hoy en día las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización. A medida que estas músicas se hacen más nómades, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. Los conflictos en torno a dicha relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de estas músicas. Así, las políticas de lugar inscritas en lo musical, constituyen frecuentemente un campo de batalla y debate.

El segundo término que emplearé desde un comienzo es el de "música popular". En inglés, el término *popular music* denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. Si abordamos un libro con las palabras *popular music* tal como *The Study of Popular Music* podemos estar seguros que se referirá a este ámbito, no al folclore. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales (otro término que a veces se

emplea en lugar de folclore) o a músicas populares urbanas. El término popular connota inicialmente una distinción clara de la música culta letrada llamada erudita o clásica; connota un ámbito social: "el pueblo"; y puede implicar también la idea de masividad —algo popular es algo aceptado por un gran número de personas—. Pero en español, el término no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folclore o las músicas de ámbitos más masivos o urbanos, especialmente desde los debates en torno a la idea de culturas populares que se dieron en América Latina en los años sesenta. En América Latina, los procesos de urbanización de muchas músicas locales que se dieron durante la primera mitad del siglo xx y el cuestionamiento de la idea misma de folclore a partir de los años sesenta, han jugado un papel crucial en problematizar esta frontera, no sólo desde el debate discursivo sino desde la misma práctica musical. En la actualidad, las fronteras donde termina lo que ha sido considerado tradicional y donde comienza lo que es considerado contemporáneo, es un ámbito de gran controversia en muchos géneros musicales. El objetivo de este libro no será establecer claramente esas fronteras, sino más bien presentar algunas de las polémicas que se dan en torno a los procesos de transformación musical en la actualidad. El término "músicas populares" se utilizará por tanto para referirse tanto a las músicas tradicionales como a las músicas populares urbanas contemporáneas. En caso de que necesite distinguir entre ambos elementos utilizaré los adjetivos correspondientes.

Quiero agradecer a Aníbal Ford su invitación a formar parte de esta serie y a Jesús Martín Barbero por

haber sugerido mi nombre para participar en ella. Así como los otros libros de la serie, este texto pretende servir de marco introductorio a un tema cuyas vertientes son bastante profundas. Un tratamiento más comprensivo de las músicas locales en tiempos de globalización ampliaría el espectro histórico así como el de relaciones con otras músicas que aquí se presenta. El objetivo no es tanto ser inclusivo como plantear los hitos cruciales de un campo de debate de gran intensidad en la actualidad.

PRIMERA PARTE

INDUSTRIA MUSICAL Y MÚSICAS LOCALES

Durante las décadas del ochenta y noventa la industria musical sufrió dos procesos que la transformaron radicalmente. Por una parte se transnacionalizó generando monopolios que controlan un alto porcentaje del mercado oficial de la música a través de grandes multinacionales con centros financieros y productivos en Japón, Europa y Estados Unidos. Hoy en día, después de dos décadas de fusiones de compañías del entretenimiento, esta producción se concentra en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG, Warner. A su vez, estas compañías se amalgaman con diversas áreas de la industria del entretenimiento donde lo discográfico queda cada vez más vinculado a lo informático y lo visual. Así, la idea de monopolio conlleva, además de una connotación de mercado, una concentración tecnológica que reúne lo audiovisual y lo informático. "A partir de los ochenta las grandes disqueras ya no se concebían como simples productoras y distribuidoras de música sino como conglomerados globales de

entretenimiento integrado, que incluyen la televisión, el cine, las cadenas de disquerías, las redes de conciertos, y más recientemente a Internet, la cable difusión y la satelitedifusión" (Yudice, 1999: 182). Este es el ámbito de las llamadas *majors*.

Por otro lado, encontramos una serie de procesos de fragmentación en la industria musical. Durante los ochenta se multiplicó el número de compañías independientes de tamaño relativamente pequeño que se dedican a la producción y/o distribución de músicas locales de diferentes partes del mundo. Esto fue posible, en buena medida, por la disminución de costos en tecnología de grabación que produjo la invención de la digitalización a fines de la década del setenta. La estructura de estas independientes varía mucho de una a otra, así que es casi imposible proponer una definición de las independientes desde su forma de acción o estructura o inclusive desde el ámbito de producción y distribución. Se podría decir que, en este momento, una compañía que no sea una *major* y que funcione legalmente, se define como una independiente.

Algunas de estas compañías se movilizan en un ámbito local y se especializan en géneros específicos y en un mercado de consumidores altamente definido: rock en español de un país concreto, músicas de una región tal como la música *cajun* de Louisiana, música afro-cubana, músicas consideradas tradicionales en un país. Otras cubren un ámbito de producción tanto nacional como internacional, distribuyen sus músicas en diferentes países e inclusive se encargan de la distribución de músicas foráneas en el ámbito nacional. En otros casos, encontramos compañías que llevan el

nombre de independientes, que producen y distribuyen discos, pero cuyo catálogo consiste en diez o veinte grabaciones y cuya estructura de funcionamiento depende de una o dos personas. Este tipo de producción funciona de manera radicalmente diferente a una compañía independiente con departamentos de producción, mercadeo y distribución, y con editora musical, por ejemplo. Por tanto, la cultura de producción, mercadeo y distribución de una compañía independiente, el tamaño de su catálogo y el ámbito territorial en el cual se distribuyen sus grabaciones varía enormemente.

Algunas de las independientes que surgieron en los ochenta junto con el *boom* de la revalorización de las músicas locales, se han constituido en verdaderas empresas de producción y distribución de dichas músicas a nivel globalizado. Tal es el caso de discográficas como Real World, Rykodisc o Putumayo. Otras más pequeñas, sin embargo, sucumben a la presión de las *majors* por controlar el mercado y no logran subsistir dentro de un marco global monopólico, mucho menos en tiempos de crisis económica como el actual. En general, las *indies* se encargan del descubrimiento de nuevos músicos y talentos, lo cual no necesariamente implica que dichos artistas sigan vinculados a sus empresas una vez que sean exitosos. Pero la pluralidad sonora del mundo actual en el marco de la industria es posible, en gran parte, por la presencia de las *indies*. Finalmente, es importante señalar que entre las *majors* y las *indies* y entre las mismas compañías independientes, existe una diversidad de posibilidades de transacciones comerciales, sobre todo en la relación producción-distribución.

Aparte de estas dos dimensiones formales de la industria musical, hay otros ámbitos de producción musical que son cruciales. A lo largo de la década del noventa, se afianzó, cada vez más, un fenómeno de autoproducción musical, en el cual los mismos grupos musicales graban, producen y distribuyen sus propias músicas por fuera de los circuitos oficiales de la industria musical globalizada, sean *indies* o *majors*. Este fenómeno es muy fuerte en ámbitos como el de la música electrónica o en diversas músicas de carácter local o folclórico. Su manifestación más clara es que los mismos artistas o, en algunos casos, mediadores no industriales tales como amigos dueños de estudios de grabación o investigadores musicales, se encargan de producir y distribuir sus discos legalmente, pero por fuera de los circuitos de la industria. Este tipo de producción frecuentemente no es visible en los mercados formales sino que se da a través de redes informales de intercambio creativo. En Colombia, por ejemplo, gran parte de la producción discográfica asociada a músicas de una región, se hace visible en el contexto de los festivales de música folclórica. Los músicos que se presentan en dichos festivales llevan sus discos a vender allí, discos que no se conseguirían en una discoteca. La circulación grabada de las músicas locales por tanto no está exclusivamente asociada a las estructuras de la industria. El desarrollo tecnológico ha hecho posible la circulación grabada de músicas, a nivel cada vez más significativo, por fuera del ámbito industrial. La relación entre músicas locales, creatividad y producción discográfica no nos remite por tanto exclusivamente a los ámbitos formales. La redefinición sónica de lo local, también pasa

por este tipo de producción que es mucho menos visible que aquella documentada por la industria oficial de las "músicas del mundo".

Además, la piratería se instala como uno de los ámbitos más controvertidos de producción-distribución de comienzos del siglo XXI, debido a su estatus paralegal. Está por un lado, la piratería asociada a la reproducción de CDs que se venden a precios mucho más bajos en los mercados callejeros informales de las grandes ciudades de América Latina y de otras partes del mundo. La diferencia fundamental de la piratería actual radica en que, a diferencia del producto copiado en cassette, el producto copiado en CD es exactamente igual en calidad sonora al original. El producto comercial se ha constituido en un *master* original. Por otro lado, la estructura misma de la industria se ve profundamente cuestionada por la multiplicación de ofertas de intercambio de música por Internet en donde no sólo la producción de la música sino su distribución está pasando por manos que no son las de la industria musical oficial. El consumidor ha pasado a controlar parte de las estrategias de distribución. El ámbito de la piratería altera la estructura misma de la industria oficial, tanto a nivel de sus prácticas corporativas y de mercado, como a nivel de su cultura de producción musical, es decir, de los modos como influye en la creatividad musical desde sus prácticas de producción. Esto lo abordaremos con más detalle, más adelante.

Nos encontramos entonces en un momento de profunda transformación de la relación producción-distribución a nivel de las músicas locales. Si bien, por el lado de

las *majors*, tenemos una historia cada vez más oligopólica en el control de la producción y los derechos de las obras musicales, por otro lado, percibimos una fragmentación en las formas de producción y distribución musical atestiguada sobre todo por el crecimiento de la autoproducción y la piratería. Gran parte de esta reestructuración de la relación producción-distribución-consumo musical en la industria de la música, se debe a los cambios tecnológicos producidos por la digitalización.

Música, comunicación y tecnología

A lo largo de la historia de la música, los cambios tecnológicos han jugado un papel crucial en la transformación de los modos de transmisión de la música. Timothy Taylor señala una serie de hitos históricos en este proceso: la invención de la notación musical en el siglo IX, de la imprenta musical al comienzo del siglo XVI, del fonógrafo a fines del siglo XIX y de la tecnología digital a finales de la década del setenta en el siglo XX (Taylor, 2001). Como bien lo señala este autor todas estas invenciones han afectado la relación entre producción, almacenamiento-distribución y consumo de la música. Esto a su vez ha jugado un papel en la transformación de las estéticas musicales: todo cambio en las formas de comunicación de una forma artística conlleva transformaciones en el orden formal de lo estético y de su construcción de sentido.

El nacimiento de la notación musical fue vital para el desarrollo de la polifonía en Occidente. La escritura hizo que fuera posible la creación de formas musicales

de larga duración, basadas no necesariamente en un principio de repetición sino de una tensión tonal, es decir, de una tensión sonora sostenida armónicamente a través de temporalidades relativamente largas. La imprenta, posteriormente, jugó un papel crucial en la estructuración de un mercado masivo de la música sentando las bases de la música burguesa y del papel del artista en el espacio público capitalista del siglo XVIII y XIX y fue la base para el surgimiento eventual del folleto como ámbito que medió entre lo escrito y lo oral de la canción popular. El fonógrafo y el gramófono hicieron posible el registro documental del sonido como tal y sentaron las bases tecnológicas de la industria musical que ha sido vital en el desarrollo de las músicas populares a lo largo del siglo XX. Además, la invención de la grabación jugó un papel fundamental en el registro de músicas locales desde el siglo XIX y, por tanto, en el desarrollo de una disciplina que estudia dichas músicas tal como la etnomusicología.

Según Timothy Taylor la digitalización "marca el comienzo de lo que puede ser el cambio más fundamental en la historia de la música Occidental desde la invención de la notación musical en el siglo IX" (Taylor, 2001: 3). ¿En qué radica la diferencia para él? Todos los inventos anteriores implicaban el uso de un soporte físico para la transmisión musical: el papel en el caso de la notación y la imprenta, y los diferentes formatos de que ha hecho uso la industria fonográfica del siglo XX. Pero con la digitalización, no existe la necesidad de un soporte físico en la transmisión de la música a distancia. Si la invención de la notación musical comportó un cambio de la auralidad a la materialidad de la escritura

como garantía de transporte (elemento que se extendió a otros soportes físicos como los grabados), la invención de la tecnología digital, connota un intercambio a distancia sin la necesidad de un soporte material. Así, "nuestra era está cada vez más dominada por fantasías y realizaciones de sonoridad virtual" (Feld, 2000: 145) en donde el intercambio musical a distancia no está mediado por un objeto físico.

Podemos estar o no de acuerdo con el alcance e implicaciones de esta idea. Pero en cuanto al tema que nos concierne, el de las músicas locales, sí podemos afirmar que la tecnología digital está jugando un papel crucial en la alteración de los modos de transmisión de dichas músicas y la manera como definimos las fronteras de los géneros musicales de lo local, así también el *sensorium* mismo de percepción de lo sonoro. Por una parte, vemos que juega un papel crucial en la transformación de los modos de circulación de lo sonoro. Esto implica que una de las dimensiones que se altera más profundamente es la relación entre lugar, música y memoria. Históricamente la noción misma de músicas locales o folclore, se ha constituido en torno a la idea de una territorialidad claramente delimitada y un nosotros claramente establecido. Con los nuevos modos de circulación de la música, estas dimensiones entran en cuestión, y es cada vez más difícil postularlas como ámbito que define, a priori, de lo sonoro local. Esto no depende de que las músicas locales cambien o no debido a su ingreso a una circulación grabada. Incluso cuando un grupo social escoge establecer una relación conservadora con su música, apegándose a formas históricas concretas de herencias creativas, esta

elección se hace cada vez de manera más consciente. La relación música, territorio y memoria ha dejado de ser evidente y frecuentemente se inscribe de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música (Carvalho, 2000).

Otra de las dimensiones que se redefine con la digitalización es de qué manera las músicas locales inciden en la relación entre lo público y lo privado. La música es una forma artística intermedial: pasa tanto por la radio como por la Internet. El *sensorium* de lo sonoro se ha transformado profundamente con el incremento de esta intermedialidad. Una misma obra se puede escuchar en un *walkman*, ver en la televisión como videoclip, ser transmitida por Internet, servir de base musical en un anuncio publicitario o ser disfrutada en vivo en un concierto masivo. Por ello, una de las polémicas más grandes en torno a la circulación de músicas locales es la manera en que redefine ámbitos apropiados de producción y consumo. Estas polémicas generalmente giran en torno a dos dimensiones: la relación de algunas músicas con lo sagrado, la relación de algunas músicas con el cuerpo y la intimidad.

En torno a la relación con lo sagrado, dos ámbitos aparecen como altamente polémicos e incluso delicados, en la circulación intercultural de músicas sagradas. El primero, es la redefinición de una música y una religión desde su circulación intercultural. Según el etnomusicólogo Phil Bohlman, "sobran músicas y religiones que se han inventado a sí mismas en la imaginación global; la invención de músicas y religiones del mundo se ha vuelto normativa a finales del siglo xx"

(Bohlman, 2001: 18). Para Bohlman, la llamada música Sufi y la religión Sufi, o su construcción desde ámbitos de Occidente, tiene que ver profundamente con la manera en que dicho campo religioso y musical se ha ido redefiniendo a lo largo de una diáspora sonora y religiosa desde diversos lugares en el siglo xx. Otro ejemplo de redefinición de un ámbito religioso y musical es por ejemplo la venta, presentación pública y consumo de músicas de monjes del Tíbet. Bohlman señala que dicho ámbito de redefinición intercultural de lo sonoro religioso se da no sólo en el intercambio y circulación de sonidos grabados (y de músicos) sino particularmente también en contextos de peregrinaje y del encuentro colonial y misionero. La dimensión más polémica de este campo es el papel que juega la interculturalidad en definir qué cuenta como religioso o como música sagrada.

Un aspecto igualmente polémico es el derecho de las comunidades a delimitar los ámbitos de circulación de las músicas sagradas. Históricamente las músicas sagradas están asociadas a dimensiones restrictivas tales como momentos en que pueden ser interpretadas, modos de uso, personas autorizadas para hacerlo. La circulación de dichas músicas más allá de dichos ámbitos es un asunto altamente polémico tanto dentro de las comunidades como en los circuitos mediáticos. El asunto crucial aquí es quién tiene el poder de definir dichos límites.

Por otro lado, otra esfera que se afecta profundamente con los nuevos modos de circulación de las músicas locales es la definición de la relación música, intimidad, socialidad. "Uno de los aspectos más impactantes de lo

sonoro es su ilimitada capacidad para afectar el cuerpo y las emociones" incidiendo en aspectos tales como la sexualidad y la afectividad. La circulación multimedial de la música en donde un mismo sonido se puede experimentar desde la intimidad de un walkman, desde un concierto en vivo, o desde su asociación con imágenes en una pantalla de cine, genera una intensificación en cómo la música puede jugar un papel en redefinir la relación entre lo público y lo privado. Por otra parte, la circulación intercultural de músicas locales, está incidiendo en la manera de percibir los propios cuerpos y las emociones. En Colombia, la llegada de la llamada "música de la Costa" (cumbias, porros y vallenato) al interior del país en la década de 1940, jugó un papel crucial al redefinir los parámetros de goce corporal en el baile (Wade, 2000). Esto puede ser interpretado como moralmente deseable o como algo a ser sancionado, dependiendo del ámbito societal que lo perciba o defina. Pero es innegable que la circulación intercultural de músicas locales está jugando un papel crucial en la redefinición de la socialidad de los cuerpos y de los afectos.

Uno de los ámbitos más visibles donde se está operando la transformación de las músicas locales ha sido el polémico surgimiento de la categoría de mercado musical llamada *world music*, a través de la cual se mercadean a nivel global los sonidos de lo local. Pero como veremos a lo largo de este capítulo el papel de las independientes y de la autoproducción en un ámbito local no puede ser reducido a una simple cuestión de una nueva categoría del mercado musical globalizado. Tiene que ver profundamente con un

cambio en la estructura internacional del trabajo cultural que se ha dado a través de diversos procesos de globalización, con las historias nacionales de las músicas locales, con las crisis económicas regionales, y con las políticas culturales locales o internacionales del patrimonio intangible y la diversidad. Comenzamos detallando un poco más esta relación entre estructura de la industria musical y la llamada *world music*.

El surgimiento de la categoría *world music*

A finales de los ochenta, la industria discográfica creó oficialmente una nueva categoría de mercadeo llamada *world music* ("música del mundo", música internacional o músicas étnicas en algunos mercados de América Latina). Con ello respondían al incremento en sus almacenes de grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las clasificaciones comerciales del mercado sonoro del momento. Otras categorías de comercialización en la industria musical global tales como música latina, rock en español, música celta, música de la nueva era, también surgen en esta época atestiguando una intensificación del mercado sonoro globalizado y una fragmentación de los gustos y músicas disponibles para consumo a nivel global. Si bien todas estas categorías se alimentan de alguna noción de música local, regional o nacional, en este texto nos ocuparemos principalmente de la polémica categoría comercial de *world music* ya que es la que más se esgrime a nivel transnacional como signo de mercadeo de lo local. A través de ella abordaremos la clasificación genérica como problema en el estudio de las músicas locales.

Antes de los años ochenta, las músicas llamadas folclóricas o étnicas, se vendían en el primer mundo a través de categorías de poca importancia comercial. En las escasas ocasiones en que aparecían en las discotien-
das, eran clasificadas bajo rótulos como "primitivas, tribales, étnicas, folclóricas, tradicionales o internacio-
nales" (Feld, 2000). En América Latina la historia es un poco más compleja ya que uno de los aspectos cruciales en el nacimiento de la música popular masiva fue la realización, a comienzos de siglo, de grabaciones de músicas locales. Por ello, algunas músicas que alcanzaron una difusión significativa a nivel comercial, nunca perdieron del todo su asociación con la idea de folclore. El vallenato siempre ha sido considerado una música folclórica colombiana, a pesar de que hubo una vertiente comercializante del género desde, por lo menos la década de 1940 (Wade, 2000). A lo largo del siglo XX, por tanto, han habido músicas de ambigüedad clasificatoria que si bien han circulado en el ámbito comercial, continúan siendo consideradas como folclore. En otros casos, como en el del son cubano, ha sucedido que su consolidación como género de música popular a comienzos de siglo, contrasta con la actual globalización del fenómeno de la música cubana, mediado por la intervención de Ry Cooder y otras discográficas actuales. Por otro lado, encontramos que músicas que eran consideradas locales y que nunca fueron grabadas para fines comerciales, frecuentemente se producían discográficamente bajo el patrocinio de políticas culturales que las identificaban con el patrimonio folclórico de la nación o a través de institutos de investigación etnomusicológica. Lo importante para señalar aquí es

cambio en la estructura internacional del trabajo cultural que se ha dado a través de diversos procesos de globalización, con las historias nacionales de las músicas locales, con las crisis económicas regionales, y con las políticas culturales locales o internacionales del patrimonio intangible y la diversidad. Comenzamos detallando un poco más esta relación entre estructura de la industria musical y la llamada *world music*.

El surgimiento de la categoría *world music*

A finales de los ochenta, la industria discográfica creó oficialmente una nueva categoría de mercadeo llamada *world music* ("música del mundo", música internacional o músicas étnicas en algunos mercados de América Latina). Con ello respondían al incremento en sus almacenes de grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las clasificaciones comerciales del mercado sonoro del momento. Otras categorías de comercialización en la industria musical global tales como música latina, rock en español, música celta, música de la nueva era, también surgen en esta época atestiguan-do una intensificación del mercado sonoro globalizado y una fragmentación de los gustos y músicas disponibles para consumo a nivel global. Si bien todas estas categorías se alimentan de alguna noción de música local, regional o nacional, en este texto nos ocuparemos principalmente de la polémica categoría comercial de *world music* ya que es la que más se esgrime a nivel transnacional como signo de mercadeo de lo local. A través de ella abordaremos la clasificación genérica como problema en el estudio de las músicas locales.

Antes de los años ochenta, las músicas llamadas folclóricas o étnicas, se vendían en el primer mundo a través de categorías de poca importancia comercial. En las escasas ocasiones en que aparecían en las discotien-das, eran clasificadas bajo rótulos como "primitivas, tribales, étnicas, folclóricas, tradicionales o internacio-nales" (Feld, 2000). En América Latina la historia es un poco más compleja ya que uno de los aspectos cru-ciales en el nacimiento de la música popular masiva fue la realización, a comienzos de siglo, de grabaciones de músicas locales. Por ello, algunas músicas que al-canizaron una difusión significativa a nivel comercial, nunca perdieron del todo su asociación con la idea de folclore. El vallenato siempre ha sido considerado una música folclórica colombiana, a pesar de que hubo una vertiente comercializante del género desde, por lo menos la década de 1940 (Wade, 2000). A lo largo del siglo xx, por tanto, han habido músicas de ambigüedad clasificatoria que si bien han circulado en el ámbito co-mercial, continúan siendo consideradas como folclore. En otros casos, como en el del son cubano, ha sucedido que su consolidación como género de música popular a comienzos de siglo, contrasta con la actual globaliza-ción del fenómeno de la música cubana, mediado por la intervención de Ry Cooder y otras discográficas ac-tuales. Por otro lado, encontramos que músicas que eran consideradas locales y que nunca fueron grabadas para fines comerciales, frecuentemente se producían discográficamente bajo el patrocinio de políticas cul-turales que las identificaban con el patrimonio folclórico de la nación o a través de institutos de investigación etnomusicológica. Lo importante para señalar aquí es

el hecho de que músicas de África, Asia y las Américas que no alcanzaron masividad en el primer mundo, eran vendidas como productos relativamente exóticos y no tenían una alta presencia en el mercado. En América Latina, dicha clasificación estaba mediada por los cánones nacionales de cada país sobre el folclore y las músicas populares.

El nacimiento de la categoría *world music* se dio formalmente en el verano de 1987 en Inglaterra. En ese momento, además de ese término, circulaban otros como *tropical music* o *sono mondiale* (este último en Francia) que atestiguaban una creciente presencia en el mercado del primer mundo, de músicas provenientes de diferentes partes del planeta. En el verano de 1987 "veinticinco personas representantes de compañías discográficas independientes, promotores de conciertos, programadores de radio y otras personas activas en la promoción de música de diferentes partes del mundo en Inglaterra" se reunieron para discutir las dificultades de mercadeo de dichas músicas. Uno de los objetivos claros de esta reunión fue explorar la posibilidad de incrementar las ventas. Se percibía como obstáculo el hecho de que "no existía una categoría identificable para describir esta música; los dueños de las discotie-das no sabían si llamarla 'internacional', 'étnica' o 'folclórica' o algún equivalente y estaban inclinados a rechazarla, ante la ausencia de un espacio de catalogación apropiado" (Sweeney, 1991: ix). En otras palabras, la categoría nace como un proyecto clasificatorio vinculado a una estrategia comercial que permita mediar la relación entre productores y consumidores.

Mary Farquharson, hoy en día es fundadora y parte de la directiva de la compañía independiente Discos Corasón en México y participó de este proceso inicial desde Inglaterra. Ella trabajaba con una ONG que traía músicos de África que frecuentemente se presentaban ante un pequeño y escaso público: "A veces teníamos más gente en el escenario que entre el público" (Entrevista, 2002). Pero esta situación cambió rápidamente no sólo con la creación de la nueva categoría de mercado sino también con la visibilidad mundial que le dio a dicha música la mediación global de músicos estrellas del pop tal como Paul Simon.

El lanzamiento del disco *Graceland* de Paul Simon en el cual participa el Grupo Ladysmith Black Mambazo de Sudáfrica y Los Lobos, un grupo Chicano, le dio una fuerte visibilidad a esta música. El disco generó una enorme controversia ya que en ese entonces existía un bloqueo a cualquier tipo de intercambio comercial con Sudáfrica debido al régimen de *apartheid*. Si por un lado le da visibilidad a un grupo y a una música desconocida a nivel transnacional como la de Ladysmith Black Mambazo, haciendo posible que los músicos vivan de su creatividad, por otro lo hace bajo un complejo aparato comercial y con un músico estadounidense que revive su carrera como artista pop a partir de esta incorporación de sonidos africanos. Como en el encuentro colonial, es el músico del primer mundo el que tiene la posibilidad de abrirle (o cerrarle) las puertas a los músicos y sonoridades provenientes de África, Asia o América Latina. El problema son los mecanismos desiguales de poder a través de los cuales se da el ingreso a la industria musical y su reconocimiento

a nivel mundial. Las polémicas de este disco prefiguran muchas de las polémicas que surgen en torno a la *world music* durante la siguiente década.

Desde su inicio, las músicas promovidas bajo el rubro de "música del mundo" van a estar marcadas por las contradictorias implicaciones políticas de la globalización de músicas locales. Cuando surge la categoría *world music*, a finales de los ochenta, su fin primordial era crear nichos de presentación y mercado en el primer mundo para músicos provenientes de los países del tercer mundo. En dicho momento, esta categoría comercial aparece vinculada a procesos claramente diferenciados de las *majors* asociados a independientes y ONGs que participan (y consolidan) de un intercambio sonoro cada vez más intenso. Esta asociación nunca desaparece del todo: hasta hoy en día, este mercado cumple la función de mediar proyectos culturales de políticas culturales alternativas. Pero esto se da a la par de otros fenómenos. Durante los ochenta y noventa fue crucial la curaduría de estrellas de la música pop del primer mundo en la mediación y traslado de estos sonidos. Algunos de los principales fenómenos curatoriales de este tipo para América Latina fueron por ejemplo el CD *Rhythm of the Saints*, producido por Paul Simon en colaboración con el grupo musical Olodum, hoy convertido en una empresa ONG de música afro-brasilera; la asociación de David Byrne con músicos cubanos y brasileños y de Ry Cooder con el Flaco Jiménez de México y con los músicos cubanos reunidos bajo el nombre de Buenavista Social Club; las incursiones de Peter Gabriel y su discográfica Real World con músicos colombianos como Totó la Momposina. Lo que vemos aquí

es un contradictorio ámbito de mediación musical en donde la pluralización del espectro sonoro va acompañada de una compleja y desigual mediación entre músicas, músicos y compañías del primer mundo y músicos y sonidos de los países de Asia, África y América Latina. Esta mediación transnacional además, frecuentemente se inserta en las jerarquías desiguales de las músicas locales en los ámbitos nacionales. Así, una música que no era visible en el campo nacional, puede adquirir visibilidad nacional, a través de una curaduría internacional. La circulación del patrimonio musical ya no se define exclusivamente desde el estado-nación. Estas empresas están jugando un papel cada vez más crucial y polémico en este campo.

En 1991, la *world music* ya aparece como categoría en la Revista *Billboard* de la industria musical como un listado (*chart*) oficial de la industria discográfica con cifras de ventas y anuncios publicitarios bajo su nombre. En la actualidad la "música del mundo" se ha convertido en una gran categoría comercial de mercadeo de músicas locales en diferentes partes del globo, con empresas y empresarios ubicados no sólo en el primer mundo sino en América Latina, Asia y África, con festivales transnacionales, con una gran variedad de circuitos de circulación y con miles de páginas Web que atestiguan la multiplicidad de formas de producción y distribución de las músicas locales. Se ha constituido en un verdadero mercado globalizado tanto de músicas tradicionales como urbanas con su propio Grammy, revistas de consumo musical, *charts* con listados de ventas y miles de páginas Web (Feld, 2000) y con un criterio cada vez más abarcador: en los países del norte,

"música del mundo" parece ser todo lo que no sea pop, rap, rock y música electrónica de Canadá, Estados Unidos y de los países centro-europeos. Como bien lo dice Feld, ya para comienzos del siglo XXI, la llamada "música del mundo" se ha convertido en "un significativo de la industrialización triunfante de la representación sónica global" (Feld, 2000).

El fenómeno de *world music* como mercado de músicas locales, ha generado considerables críticas y debates entre etnomusicólogos importantes en Estados Unidos y Europa y comienza a debatirse en América Latina. Como lo han señalado autores como Steven Feld, Veit Erlmann y Timothy Taylor, entre otros, el debate académico sobre *world music* podría ser resumido como una batalla entre apocalípticos e integrados: los apocalípticos denuncian las relaciones desiguales entre productores del primer mundo y músicas del tercer mundo, problemas de apropiación musical, de hibridaciones marcadas por desigualdad en la posibilidad de definición estética, ideológica y económica. Los integrados, por contraste, celebran la diversidad sonora ahora disponible, los nuevos procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad para culturas desposeídas a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora que se constituye en fundamento simbólico y económico para ONGs, movimientos sociales, y otro tipo de organizaciones basadas en parámetros de globalización alternativa.

Gran parte de la polémica se centra en la relación desigual de poder entre el primer y el tercer mundo a través de una serie de debates que trazan el mapa sonoro de las tramas de la globalización y la regionalización.

Muchos de ellos son comunes a la historia social, económica y cultural de la globalización en general: procesos de hibridación, redefinición de la relación espacio-cultura, transformación de las estructuras de la industria cultural, luchas entre tradición y modernidad a través de procesos de resignificación del pasado, nuevos *sensoriums* de autenticidad, la relación de la tecnología con la creatividad, las profundas y crecientes desigualdades en el orden económico global. ¿Cuáles son entonces las particularidades de este proceso de globalización en el campo específicamente musical? A continuación tomaré algunos de los ejes de debate que se han centrado en los conflictos generados por el ascenso de *world music* como categoría comercial. En este capítulo me centraré en tres aspectos: la manera como la industria altera la relación música-lugar; la manera como el mercado construye los discursos sobre *world music* y la División Internacional del Trabajo Cultural que hace que esta redefinición del mapa de lo local sonoro sea posible. En la próxima parte abordaremos los temas de estilo y género musical y nociones de patrimonio y memoria.

Música y lugar: un mapa que se desdibuja

Como se dijo anteriormente, uno de los ámbitos que se transforma fuertemente con la aparición del mercado de las "músicas del mundo" como fenómeno comercial es la redefinición de la relación entre música-memoria y lugar. La tecnología digital hace más viable que nunca, la separación de los sonidos de sus lugares de origen. Hoy en día es posible grabar

músicas de cualquier rincón del planeta con tecnología que permite una alta fidelidad y óptima calidad de grabación. Además es posible manipular estos sonidos para transformarlos y mezclarlos con otros. Esta separación de los sonidos de sus lugares de origen ha sido denominada por Steven Feld como *esquizofonia*, tomando un término prestado de los compositores de música electrónica. Murray Schaeffer define *esquizofonia* como "la ruptura entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica" (Feld, 1995: 97). Steven Feld señala, apropiadamente, que "el sampleo digital, el CD-ROM, y la nueva habilidad para grabar, editar, reorganizar y ser dueño de cualquier sonido cualquiera sea su fuente original, [sería vista por Schaeffer] como la fase final de *esquizofonia*, es decir, la total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de cualquier y todos los ambientes sonoros" (Feld, 1995: 98).

Es importante entender sin embargo que los procesos de globalización musical se intensifican drásticamente con la invención de la digitalización pero no surgen allí. Según Veit Erlmann hay, de hecho, un tipo de imaginación global que se intensifica a partir de finales del siglo XIX, que tiene que ver precisamente con el surgimiento de los medios masivos en dicha época. Recordemos que el fonógrafo, el primer instrumento con la capacidad para reproducir y grabar sonidos, fue inventado por Thomas Alva Edison en 1877. En 1887, Emile Berliner inventa el gramófono que permite escuchar (y vender) discos para consumo del público. Ya para 1895 el gramófono y los discos se vendían regularmente en Estados Unidos (Gronow, 1989). A su vez, el cinematógrafo de los hermanos Lumiere hace su de-

but comercial en el Grand Café de París el 28 de diciembre de 1895. Durante la década de 1880 a 1890 surge entonces una nueva fase en la mirada globalizante que tiene que ver precisamente con la aparición de la cultura del espectáculo y de los medios de comunicación masivos.² Esta mirada espectacular se inserta en el proceso colonial que le antecede y pasa a ser un punto crucial de redefinición del mismo y de mediación de las diferencias y las desigualdades a nivel global. Dice Veit Erlmann, comparando el carácter espectacular de fines del siglo XIX con esta misma característica a fines del siglo XX:

Donde difiere el colonialismo de fines del siglo XIX (y posiblemente incluso el postcolonialismo de fines del siglo XX) de momentos anteriores incluso en el mismo siglo XIX (y, por analogía, en el siglo XX antes de la Segunda Guerra Mundial) es en los medios y tecnologías de representación específicos y las simulaciones utilizadas para mediar los encuentros con el mundo. En otras palabras, a diferencia de formas más tempranas de poder colonial, el orden imperial de fines del siglo XIX y el orden poscolonial de fines del siglo XX, son, en su centro, sociedades del espectáculo (Erlmann: 5).

² La manera como se historizan los procesos de globalización es un asunto de debate. Para los procesos que abordo en este libro —dimensiones contemporáneas de la globalización de músicas locales— tomo como punto de partida la fase señalada por Veit Erlmann, que tiene que ver con la aparición de los medios masivos a fines del

Según Veit Erlmann, la música tiene un papel preponderante en el proceso de movilización cultural espectacular generado por el momento globalizador de fines del siglo XIX y por tanto un factor cultural crucial en la construcción de la modernidad:

Si, siguiendo a Anthony Giddens, el "deslindar" las relaciones sociales y la experiencia individual de los mundos locales y su recombinación a lo largo de una variedad de espacios-tiempo es una característica de la modernidad, la música no sólo se ve afectada por este proceso sino que también es uno de los medios más prominentes para demarcar nuevas relaciones de espacio-tiempo. De un modo diferente a cualquier otro aspecto de la cultura masiva, la música organiza la mediación social de maneras que no están determinadas necesariamente por la primacía de una práctica situada a nivel local y mantenida colectivamente en la memoria. (...) La música entonces se convierte en un medio que media la mediación. Es decir, la música en una cultura global, a razón de una serie de mutaciones en el proceso de significación, producción, circulación y consumo de los sonidos musicales, funciona como un contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción, otras formas de mediación social para apropiarse del mundo (Erlmann: 6).

siglo XIX. Hay aquí un primer momento de nacimiento de una cultura mediatizada del espectáculo acelerada por los cambios tecnológicos del momento.

La separación de los sonidos de sus lugares de origen tiene entonces, inicialmente, dos consecuencias que nos interesan: la espectacularización de los sonidos a través de su manipulabilidad (se pueden moldear) lo cual los constituye en una esfera primordial de la esfera mediática. Esto tiene como consecuencia otra característica: su intermedialidad. Para comienzos del siglo XX, la música se podrá escuchar en la radio, en el cine, en el gramófono, en vivo. Se constituye en una mediación que atraviesa diferentes medios. Es la mediación que multiplica el potencial afectivo de esa cosa maravillosa que posibilitó el teléfono, dialogar a distancia, al vincular el transporte de los sonidos con su efecto sobre el *sensorium* afectivo, a través de la relación entre los sonidos y el cuerpo.

Desde sus inicios a comienzos del siglo XX, la industria musical ha grabado, producido y distribuido sonidos de diversas partes del mundo. Algunos de esos sonidos se reeditan en la actualidad como joyas sonoras de lo local. Tomemos dos ejemplos. La colección de dos CDs titulada *Corridos y Tragedias de la Frontera - First Recordings of Historic Mexican American Ballads* (1928-37) fue producida por Discos Arhoolie, con sede en California, Estados Unidos y contiene reediciones de grabaciones de veintisiete corridos de la época. En este disco encontramos corridos históricamente famosos tales como "La Balda" de Gregorio Cortez³, cantada por Pedro Roche y Lupe Martínez y grabada en San Antonio, Texas

³ Este corrido detalla la vida de uno de los héroes de la frontera, Gregorio Cortez, y es motivo del libro de América Paredes, *With his Pistol in his Hand*. Austin. University of Texas Press. 1958.

en 1929, y el "Corrido de Joaquín Murrieta", cantado por Los Madrugadores: los hermanos Sánchez y Linares y grabado en Los Ángeles, California, (ca.) Septiembre 11 de 1934. Las grabaciones son tomadas "de discos originales de la colección personal de Chris Strachwitz", director de Arhoolie Records. La colección de "músicas vernáculas mexicanas" pertenece hoy en día a la Arhoolie Foundation y es llamada la *Chris Strachwitz Frontera Collection*. Es, probablemente, la colección más grande de grabaciones mexicanas y México-americanas producidas comercialmente y "consiste en aproximadamente 15.000 discos de 78rpm (fechados entre ca. 1906 y 1960), cerca de 17.000 discos de 45rpm (ca. 1953 a 1995) y cerca de 25.000 álbumes LP de 33rpm (ca. 1950s a 1990s)" (<http://www.arhoolie.org>). En la actualidad está siendo digitalizada, con dinero de una beca constituida por la Fundación Los Tigres del Norte (del conjunto que lleva el mismo nombre), a través del Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California y Los Ángeles y del *Fund for Folk Culture* (Fondo para la Cultura Folclórica). Así, la colección estará a disposición de la Biblioteca de dicha universidad para ser consultada por investigadores.

En el extenso libreto (de 168 páginas) que acompaña esta edición, dice:

Esta colección contiene las grabaciones históricas originales de veintisiete corridos importantes de la frontera. Muchas de estas primeras grabaciones comerciales fueron hechas en el lado estadounidense. (...) Los duetos se encuentran entre las primeras grabaciones realizadas en cilindros de

cera en Ciudad de México, alrededor de 1904, por los ingenieros de la Victor, la Columbia y la Edison que venían de Nueva York. Durante los años de la Revolución Mexicana, las actividades de grabación pararon en México y no fueron reiniciadas hasta 1926. Estuvieron muy limitadas hasta 1930 cuando Peerless se convirtió en la primera compañía mexicana en construir plantas de grabación y producción discográfica (Strachwitz, 1994:9-10).

Las primeras grabaciones de corridos reflejan una población de músicos migrantes en un territorio de frontera entre los Estados Unidos y México. Durante la década del treinta los corridos, junto con los mariachis y la ranchera proveen la trama musical de la Época de Oro del cine mexicano y llegan a toda América Latina.

Otro disco, *Cuban Counterpoint, The History of the Son Montuno*, producido por Rounder Records, contiene grabaciones de campo de sones realizadas por el musicólogo cubano Argeliers León en la década de 1950 en la provincia de Oriente y grabaciones de estudio del Sexteto Habanero de 1925, del Sexteto Boloña de 1926 y del Sexteto Nacional en 1928, entre otras. Algunas de estas grabaciones fueron realizadas en la ciudad de Nueva York. En esta grabación se mezcla material documental etnomusicológico con material grabado durante las primeras décadas del siglo con fines comerciales.

Durante la primera mitad del siglo XX, entonces, a lo largo y ancho de América Latina se crean las condiciones para que florezca esta cultura del espectáculo.

Las cuestiones de origen casi siempre son problemáticas. Mucho más cuando las investigaciones apenas comienzan a hacerse. Pero hay datos que ya se pueden mencionar con un poco más de certeza. Por ejemplo una de las primeras sambas grabadas (algunos dicen que la primera) se grabó en 1916 (lanzada al público en 1917), se llamó "Pelo Telefone" y fue grabada en casa de Tía Cita, punto de encuentro crucial para la consolidación del samba a comienzos del siglo XX en Río de Janeiro. Allí se juntaba a cantar una de las primeras generaciones de compositores profesionales del samba en Brasil (McGowan y Pessanha, 1991: 22). El compositor de canciones populares se hace músico profesional a través de la fiesta casera que es el espacio que media su ingreso a la industria fonográfica como espacio de reconocimiento y trabajo. En muchos casos es la fiesta la que abre el camino hacia la industria como espacio profesional. Muchos de los géneros de la canción en América Latina continúan teniendo esta doble existencia: son parte esencial de la fiesta casera, de la fiesta de amigos y son eje de profesionalización de los músicos populares a través de la industria y el espectáculo.

En otras partes de América Latina, podemos también constatar esta situación de músicos viajeros a lo largo y ancho de las Américas y, en algunos casos, entre América y Europa. Hay una serie de viajes a ciudades como Nueva York, Buenos Aires, La Habana, México y otras a través de los cuales se va consolidando, poco a poco, un repertorio latinoamericano, tanto en sus territorios de origen como en otros lugares. Dos compañías, la Columbia, fundada en 1901 y la Victor, en 1903, aparecen grabando repertorio para luego prensar y vender en los Estados Unidos y otros

países, en varias de las ciudades latinoamericanas: México, Bogotá, Buenos Aires, La Habana. Para las décadas del veinte y del treinta, ambas compañías ya tienen sucursales en ciudades como Santiago y Buenos Aires. Así, los datos de nacimiento de las primeras emisoras y de las primeras grabaciones, van mano a mano con los viajes de los músicos y de los ingenieros de sonido. Pero además, en la primera mitad del siglo XX, tenemos el surgimiento de las compañías nacionales en diferentes países de América Latina.

En Colombia se funda la primera emisora, La Voz de Barranquilla, en 1929 y en Cartagena, Antonio Fuentes, funda la primera compañía de discos, Discos Fuentes, en 1934 y Emilio Fortou funda la segunda compañía, Discos Tropical en 1945 (Wade, 2000: 41). El compositor de pasillos y bambucos colombianos Emilio Murillo graba en 1910 y en 1917 con la Columbia y la Victor en Estados Unidos. En 1914, la Victor graba a Alejandro Wills y a Alberto Escobar con sus pasillos, bambucos y valeses y durante el año siguiente "hacen un tour por el país, el Caribe y finalmente los Estados Unidos" (Wade, 2000: 49-50).

En el caso de Ecuador, Ketty Wong menciona que

A comienzos de siglo la música ecuatoriana era grabada por orquestas y bandas militares en Italia, España, Alemania y Nueva York. A partir de la década de 1910, los pasillos vocales comenzaron a ser grabados por artistas latinoamericanos del bel canto en La Habana y Nueva York para ser distribuidos en Ecuador y otros países latinoamericanos. Al mismo tiempo, la música ecuatoriana comenzó a ser grabada por músicos

ecuatorianos tanto en Quito como en Guayaquil (Wong, 2001: 72).

En 1930 se hace la primera grabación de música ecuatoriana "interpretada por artistas ecuatorianos en Ecuador" y se graba y filma la canción y película con el nombre *Guayaquil de mis amores* en Nueva York que "según testigos de la época (...) puso el nombre de Ecuador en el plano internacional" y contribuye a consolidar el pasillo ecuatoriano como eje sonoro de la nación (Wong, 2001: 30).

En Cuba, la radio se establece como un agente primario de difusión musical desde la década del veinte. Robin Moore relata que si bien no hay industria discográfica propia hasta 1936, diversas compañías extranjeras comienzan a hacer grabaciones de música cubana en La Habana desde 1894. Entre 1904 y la década del treinta, nuevamente la Víctor y la Columbia, entre otras compañías, envían no sólo ingenieros de sonido sino también agentes de venta. Estas compañías "alquilaban cuartos en hoteles como el Inglaterra y los convertían en estudios de grabación durante semanas o incluso meses" (Moore, 1997: 101). Según Moore, el mercado para estas grabaciones incluía "Estados Unidos, España, México y, en menor grado, América del Sur" (Moore: 102). Y además señala:

los anuncios publicitarios indican que la mayoría de las grabaciones de los artistas latinoamericanos se distribuían a lo largo y ancho de la región y consideraban a los consumidores cubanos

potencialmente tan interesados en el tango y la zamba argentina y en los pasillos colombianos como en los géneros específicamente nacionales (Moore: 102).

Los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación. Y vemos que tanto los agentes de la industria musical como los artistas viajaban entre el norte y el sur registrando músicas. La música entonces media la consolidación de "un contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción, otras formas de mediación social para apropiarse del mundo" a medida que músicos e ingenieros redefinen su perfil profesional y sonoro al ingresar a la industria global del entretenimiento. Este primer momento de transportabilidad del sonido como sonido (no como partitura) y de su espectacularización global juega un papel crucial en la consolidación de la música popular masiva como campo cultural. Como se dijo anteriormente, en muchos casos hubo géneros que si bien se mercadearon a nivel nacional o internacional, siguieron siendo considerados como folclore. ¿Cuál es la diferencia entre ese primer momento de masificación y espectacularización de las músicas locales que lleva al nacimiento de las músicas populares urbanas a lo largo del siglo xx, y el momento de globalización sonora actual?

Habría tres diferencias que son fundamentales: tecnológica-comunicativa, laboral-económica y estética-discursiva.

El signo más claro de diferencia es el de una aceleración e intensificación en los procesos de traslado de lo musical a lo largo y ancho del planeta. Se ha intensificado, por tanto, la complejidad de la relación de los sonidos con sus lugares de origen. Esto genera, a nivel local, una transformación en los valores y usos de la música. Así, la relación música-territorio ha dejado de ser un elemento evidente (como ha sido considerado en la folclorología) y se establece cada vez más desde la mediación entre lo local y lo transnacional. De este modo, las músicas locales se están mediando cada vez más desde un orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas y estéticas.

Por otro lado, ha cambiado la conceptualización de la música como producto de intercambio. Si la tecnología de fines del siglo XIX y comienzos del XX, hizo posible el nacimiento de un mercado asociado a la sociedad industrial que, a su vez, da nacimiento a las músicas masivas durante el siglo XX, la tecnología digital de fines del XXI, está convirtiendo la industria musical de productos en servicios, donde los derechos pasan a reemplazar (o por lo menos compiten con) el producto como ámbito económico determinante. Es decir, la apropiación mediática y comunicativa de lo musical a través de la tecnología digital que permite intercambiar música por Internet, duplicar copias exactas de los originales y facilita la autoproducción, está jugando un papel crucial en trasladar lo musical al ámbito comunicativo e informático de la sociedad postindustrial. Lo que comienza a perfilarse es tal vez una de las transformaciones más grandes de la estructura misma de la industria desde sus orígenes: de productos en derechos.

Esto probablemente no signifique que vaya a desaparecer el CD (como la invención de la Internet no ha hecho que desaparezca el libro), aunque éste podría ser reemplazado por nuevas tecnologías de soporte sonoro. Pero sí significa que la industria redefine su modo de acción, como ya lo ha comenzado a hacer, al establecer alianzas con sitios de venta de música por Internet. Además, la digitalización multiplica las posibilidades multimediales de la música, algo que transforma los procesos de producción (un disco hoy en día se puede grabar con los músicos ubicados en diferentes partes del mundo que luego envían su pista por computadora al sitio donde será mezclada) y permite, tecnológicamente, el proceso de fusión de las industrias del entretenimiento.

Por tanto, el cambio de las músicas locales no se puede comprender sin adentrarnos un poco en la redefinición del trabajo cultural a nivel internacional en la actualidad. Los cambios tecnológicos en la industria musical vienen de la mano de cambios globales en la organización del trabajo cultural, lo que Toby Miller ha llamado la Nueva División Internacional del Trabajo Cultural.

La nueva división internacional del trabajo cultural

A lo largo de la última década, y según las cifras del IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), las ventas de lo que la industria musical denomina "el repertorio doméstico" se han incrementado sustancialmente. En 1991 este repertorio representaba el 58% de las ventas totales globales de música. Ya para