

## Hacia un nuevo horizonte musical: tecnologías, nuevas industrias culturales y transformación de la escucha

Alejandro Mejía Sánchez (Facultad de Artes - UNLP)

alejandromejiasanchez88

Christian Aiello (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación- UNLP)

aiellochr@gmail.com

### 1. Vaivenes en la música académica del siglo XX: vanguardia y vuelta a lo tonal

**1.1** ¿Qué pasa cuando la actividad creativa se impregna del aparato de *empresas culturales* globalizadas? Desde una visión económica, la diferencia reside en que un producto cultural resulta de una interacción entre tecnología y cultura, capaz de generar valor mediante la creatividad. Bajo este modelo nace la expresión *industrias creativas*, acompañada por una vasta y problemática gama de acepciones según las instituciones, países o ideologías que la empleen. Desde su origen en los noventas, hubo que esperar hasta 2010 para que el cambio de paradigma de las *industrias culturales* y *creativas* superara al de las *industrias culturales*, al menos en países como el Reino Unido (Casani, 2010), Australia y Nueva Zelanda (Szpilbarg y Saferstein, 2014). Esta ampliación léxica se enfocó en cuestiones como el talento, la creatividad y las habilidades en función del diseño, la fabricación y la venta de bienes y servicios basados en creaciones artísticas. Sin embargo, algunas nociones de larga data emplazada en el imaginario colectivo se mantuvieron en tensión, incluyendo la de “arte”.

**1.2** Puede ser azaroso, entonces, pensar esta funcionalización del arte –en tanto expresión creativa y, a la vez, revolucionaria– en el marco de corporaciones culturales formateadas por una economía neoliberal y, en especial, por procesos de subjetivación neoliberales. En este sentido, es posible distinguir dos visiones confrontadas de las políticas culturales: por un lado, una consumista, en la que el mercado regula de las políticas (asumiendo que el triunfo comercial coincide con los gustos populares y es un criterio eficiente para distribuir recursos). Por otro lado, Miller (2012) sostiene críticamente que las administraciones deberían potenciar el desarrollo cultural de la población para contrarrestar la inclinación de los mercados a anteponer entretenimiento por sobre calidad. Lo cierto es que las *industrias culturales* y *creativas* producen bienes de consumo que chocan o, al menos, tropiezan con la idea de creación artística de la Modernidad.

La pérdida de lo contestatario en la creación artística ya había sido advertida por la Escuela de Frankfurt, al ver en la mercantilización del sector cultural una objeción al propio arte. Este cambio de sentido en la idea moderna del arte ha instrumentado el gusto en direcciones similares a las de la estética publicitaria: mercancías artísticas que se consumen como cualquier otro artículo. Siguiendo a Fajardo (2014), diseñar, dirigir y planear tanto el arte como los juicios de gusto, implica un control social que debilita –e, incluso, anula– todo su potencial revolucionario. La administración y la planificación toma ventaja sobre las resistencias y el resultado puede ser un arte conformista que funciona solo como artículo de esparcimiento. De ese modo, en la dinámica cultural puede empezar a despuntar una especie de anhelo totalitario: los artistas y el público se resignan al efectismo, se alinean con el *status quo* de las industrias o, en su defecto, son excluidos.

**1.3** En este contexto, la música académica de la Modernidad, como la Segunda Escuela de Viena –Schoenberg, Webern y Berg– o Stravinsky, Messiaen y otros compositores de las vanguardias europeas de inicios del siglo XX, se apoyó en el principio de lo nuevo, lo complejo y lo individual. Si bien no todos los músicos de la tradición sinfónica de música escrita evolucionaron igual durante este periodo, es cierto que la principal irrupción del siglo XX contra esta modernidad fue la de aquellas músicas que nacieron y progresaron gracias al mercado durante todo el siglo XX: la música popular.

En este marco, la música académica y los músicos de las primeras vanguardias del siglo XX, asistieron a una exploración de lenguajes nuevos a través de la complejización y ruptura de los cánones dominantes. Esto pasó con la ruptura de la tonalidad encabezada por Schoenberg cuando, luego de obras preparatorias como *Noche Transfigurada* (1899) y la *Sinfonía de Cámara* (1906), logra suspender válidamente el sistema tonal en sus *Tres Piezas para Piano Op. 11*. (1909), culminando con su magnífica *Pierrot Lunaire*<sup>1</sup> de 1912. En éstas últimas propone tres modos: el principio de la variación permanente (no-repetición), la preeminencia de intervalos anárquicos (pérdida de las jerarquías de sonidos que plantean los principios tonales) y la eliminación progresiva de la octava. Este pensamiento evolucionó posteriormente en las exploraciones del dodecafonismo hasta llegar al serialismo<sup>2</sup>.

También sucedió con otros extraordinarios músicos de la época. Stravinsky esbozó nuevas nociones y procedimientos de generación formal, así como la ruptura de las

---

1 Se trata del “*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire'*”

2 Planteado en las *Cinco Piezas para Piano Op. 23* de 1920.

estructuras tonales y esquemas rítmicos tradicionales<sup>3</sup>. En cada caso, la búsqueda de lo nuevo termina haciendo que este lenguaje musical se vuelva inaccesible para un público educado auditivamente en lo tonal. Al principio, dada su distancia abrumadora con lo familiar, la crítica y el público de la época rechazaron este tipo de repertorios, lo que supuso un relativo cierre de los círculos que disfrutaban de estos. Dada la hegemonía de las industrias culturales durante todo el siglo, la tonalidad nunca dejó de reproducirse impidiendo la difusión de las rupturas. El resulta de esto es que los oídos menos familiarizados con estas sonoridades siguen teniendo problemas para abordarla, hasta el día de hoy.

Por otra parte, como las orquestas académicas necesitan patrocinadores, pagarles a sus músicos y recoger ingresos de sus recitales, en las listas de programas de concierto predominan obras tonales –clásico-románticas o nacionalistas– u ofrecen arreglos orquestales de piezas populares o folklóricas. Los repertorios vanguardistas son infrecuentes y, cuando se los incluye, se trata de obras de algún compositor que aparece en los libros de historia.

Retomando lo anterior, tal vez más de un compositor vanguardista pudo haberse desorientado con este alejamiento de la tradición tonal. La reacción de un público y una crítica que no entendía ni disfrutaba de la nueva música hizo naufragar a algunos por corrientes y dominios desconocidos, “retornando” a estéticas más ancladas en la tonalidad. Con su obstinación por la estética neoclásica<sup>4</sup>, Stravinsky marcó una de estas vueltas hacia estéticas ligadas a lo tonal. Más tarde, en las vanguardias de los sesentas y setentas, músicos como Krzysztof Penderecki pasaron por procesos similares: tras explorar técnicas compositivas novedosas con resultados sonoros impactantes como la composición con masas sonoras en obras como *Threnody for victims of Hiroshima* (1959-1961), *Polymorphia* (1961)<sup>5</sup> o *Kosmogonía* (1970), vuelve a la tonalidad con su *Sinfonía No. 7 “Seven Gates of Jerusalem”* (1996), o el *Concierto para Piano “Resurrección”* (2001).

## 2. Del ruido futurista al silencio posmoderno

2.1 En 1909 Marinetti publica el *Manifiesto Futurista*, fundando una de las primeras vanguardias del siglo XX. Además de sus alabanzas a la “belleza de la velocidad”, que desde ahora se pronunciaría en que “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es

---

3 Esto lo plantea en las obras de su periodo ruso, como el ballet *El Pájaro de Fuego* (1910), *Petrushka* (1910) y *La Consagración de la Primavera* (1913).

4 Con obras como *Pulcinella* (1920) o el *Octeto para Vientos* (1923)

5 Usada en bandas sonoras de famosas películas como *El Resplandor* o *El Exorcista*.

más bello que la Victoria de Samotracia”, le cantarían a “a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos” o “al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento...” (Marinetti, 1910). En la primera década del siglo, el descomunal cambio tecnológico que afectaba la vida de todas las ciudades es preconizado en el *Manifiesto*: quedaba claro que el impacto de los nuevos inventos sobre la forma de ver y vivir en el mundo eran deseables y, por supuesto, también la manera en que la gente se adaptaba a los nuevos paisajes sonoros. Junto a las carretas y las locomotoras, ya se distribuían en masa automóviles cada vez más comunes en las calles. Verlos y, especialmente, escucharlos en la vida cotidiana de las ciudades, fue constitutivo de una nueva subjetividad en la que irreversible y aceleradamente, quedaba atrás el escenario sonoro decimonónico.

**2.2** Luigi Russolo (1896) declaraba en su propio manifiesto de 1913 que el oído ya se había acostumbrado a la velocidad, al ruido industrial y al paisaje sonoro metropolitano (Chessa, 2021). Esta nueva paleta sonora, con la inagotable variedad de timbres cotidianos, incorporada a la instrumentación y composición sustituía y superaba la pobreza tímbrica de una orquesta sinfónica. Persiguiendo este ideal, Russolo se dedicó a diseñar los *intonarumori*<sup>6</sup>. Rescatando las experiencias sonoras de lo habitual, Russolo las incorporó a su música en 1921 cuando presentó en París una serie de conciertos con los *27 Intonarumori* sonando junto con una orquesta sinfónica. Estas incursiones tempranas muestran cómo los sonidos concretos entraron y se instalaron en la esfera musical. Como punto de partida para la inserción del ruido y los matices maquinales en la música, influyó tan diversa como notablemente en vanguardias posteriores.

**2.3** La combinación entre sobrepoblación humana y aumento del parque automotor, ha hecho del mundo contemporáneo uno extremadamente ruidoso, aunque en las grandes aglomeraciones parecería importar poco. La aceleración de los ritmos (especialmente el de la vida) que disfraza de proactividad las diferentes formas de estrés, así como unos desmesurados niveles de ruido naturalizado, no solo no han tardado en tener efectos sobre las músicas ofrecidas por el mercado y los medios, sino también –y especialmente– sobre el modo de consumirlas. Los gritos de alguien lucha por escuchar y hacerse escuchar en el mientras circula por Avenida Corrientes, el altavoz vibrante de un auto en el que retumba al

---

6 Se trataba de instrumentos que elaboraban y reproducían ruidos. Entre estos se cuentan el *Scoppiatore* (detonador), el *Crepitatori* (crujidor), el *Ronzatori* (el zumbador) y el *Stropicciatori* (raspador), etc.-con los que compuso varias obras que tituló *Redes de Ruido*. Entre estas se cuentan *Risveglio di una Città* (*El despertar de una ciudad*) y *Convegno d' Aeroplani e d' Automobili* (*Reunión de automóviles y aviones*).

pasar una cumbia o un hit electrónico, las rutinas de zumba asistidas por música a decibeles que alcanzan la vereda opuesta, igual que los de la música en los pubs, en los recitales de rock al aire libre o los discursos amplificadas en las manifestación junto a sus batucadas: el ser humano contemporáneo, como anunciaba Russolo, no solo se ha acostumbrado al ruido del paisaje urbano e industrial, está socializado en él. Lejos de quedarse en eso, los altos niveles de volumen de la música se han convertido en hábito en muchas instancias de la vida cotidiana. El ruido se tornó un hábito, a punto de que su ausencia puede implicar cierta sensación de vacío. El problema de este ruido entrando por nuestros oídos, por ejemplo en el paso diario por el transporte público, no es solamente su magnitud sino que, aunque una parte provenga del ambiente, parecería que quienes buscar aislarse de él lo hacen con más ruido.

La otra cara de esto es la fundación de lo que podríamos llamar una completa *industria del silencio*. Con la promoción de cámaras de aislamiento sensorial, de auriculares aislantes o de viajes a sitios alejados y *silenciosos* vemos que, mientras una parte de la población puede asociar la idea de tranquilidad con una escapada (o una migración) al campo, *disfrutando el silencio* rodeado de los sonidos rurales, para otros (sin contar a aquellos para los que esto resulta exasperante) carecen de los recursos conseguirlo<sup>7</sup>.

**2.4** John Cage estremeció los cimientos de la música del siglo XX con su aporte sobre las tensiones entre ruido y música. Esto podemos apreciarlo en *4'33''*<sup>8</sup> que, no es solo su pieza más emblemática, sino una aguda crítica al gusto musical conservador. Esta pieza *silenciosa*, lejos de estar compuesta de un genuino silencio, recoge los sonidos ambientales propios de la sala, los del público y los del intérprete. Después de su estreno memorable, Cage declaró que el público no se enteró de nada: los que creían que se trataba de solamente de silencio tal vez no supieran cómo escuchar, es decir, cómo participar de los sonidos accidentales de los que el ambiente estaba impregnado (el viento agitándose fuera del edificio, las gotas de la lluvia sobre el tejado, el murmullo de los comentarios –no muy elogiosos–, o el rumor de los que abandonaban el auditorio).

Concebida durante varios años, esta obra fue el resultado de diferentes indagaciones de Cage sobre el silencio, por ejemplo, su experiencia de 1952 con la cámara anecoica de la

---

7 Bauman (2007) ha descripto la estratificación en las sociedades de consumo por tres nuevos elementos: libertad de elección, movilidad y valor estético. Así es como la capacidad de entretenimiento se erige como formadora de élites.

8 Fue estrenada en 1952 por David Tudor, en Woodstock, New York.

Universidad de Harvard<sup>9</sup>. La contribución de esta experiencia fue la de una música que se sinceraba con un ruido circunstancial que le era inseparable: también en los recitales de rock el público canta el estribillo junto a la banda o grita durante el solo de guitarra. Sin embargo, el oído parece tener sus propios filtros y sus propias negaciones: en cualquier presentación es habitual que se pida el silencio silencia del público antes de empezar. Pero es igual de habitual que el público se incomode y vuelva a pedir silencio antes eventos comunes como una tos o el lloriqueo de un bebé. Voluntarios o no, espontáneos, inevitables o forzados, esos ruidos no pueden escindirse del devenir musical y, sea como elemento formante y parte de su composición o como un evento accidental, constituye un elemento estructural de la música,

### 3. Música, cultura y percepción en tiempos de transculturación musical

**3.1** La crisis de la modernidad no parece suponer un declive para el capitalismo, sino su reconfiguración en un nuevo decorado: el de la globalización (Castro Gómez, 2003). Este capitalismo globalizado, aunque parezca reprimir las diferencias, se sustenta en su producción. La otra cara de eso es que, aunque la expansión de diversidades parezca erosiva para el sistema, tiene al menos una faceta que lo reproduce y lo consolida. Siguiendo el enfoque de Santiago Castro Gómez (2003), entre el neoliberalismo y la globalización alargarían esta fabricación de alteridades, que no tardan en traducirse en diferencias sociales, económicas y culturales.

La Modernidad disponía de tecnologías de subjetivación que normalizaban y prescribían la vida social. Pero la construcción de representaciones del *otro* a través de estos dispositivos de saber/poder asociados a lo disciplinario, lejos de estar a la orden de día, va dejándole espacio a un tipo de invención de las alteridades sustentada en discursos y prácticas que, al mismo tiempo que justifican la desigualdad, promueven la diversidad.

Los encuentros con músicas ajenas a las de nuestra propia endoculturación musical, están afectadas por nuestro propio trasfondo histórico. Si este estímulo es condición suficiente para accionar nuestra actividad productiva, entonces, el resultado será siempre algo híbrido y *sui generis*: entre el desarrollo histórico, nuestra posición como reproductores sociales y nuestros medios de vida están las condiciones para resignificar la *naturaleza anterior* de músicas ajenas. Este intercambio, en tanto apropiación intercultural, puede estar asociado a

---

9 Se trataba de una cámara cerrada herméticamente y equipada con baffles especiales que absorbían el 99% de las ondas de sonido para examinar el “verdadero silencio”. Cuando creyó estar experimentando el silencio absoluto, Cage escuchó un sonido agudo, su sistema nervioso, y otro grave, la circulación sanguínea. De eso derivó que no existe posibilidad de un silencio total, que los sonidos perdurarían incluso tras la muerte.

procesos de aculturación, desculturación o, incluso, neoculturación: en un proceso que puede ser más unilateral o más recíproco, un grupo retiene y hace propios elementos exógenos.

Cualquier forma de hibridación cultural, sin embargo, puede ser una forma de licuación de las singularidades tanto de músicas, como de lenguas originarias. En lugar de una hibridez como la definida por Bhaba (2002), asistimos a una especie de coagulación de prácticas apartadas de sus significados y conexiones primitivas. La globalización neoliberal no solo las modifica, sino que reconfigura la manera en que cualquier comunidad percibe y comprende su realidad. Según la noción de transculturación de Fernando Ortiz (2002), la transculturación musical sería un tipo de cambio cultural con procesos creativos que comienzan al entrar en contacto con músicas foráneas. Este proceso, a su vez, continuaría hasta la selección crítica, la adaptación y evolución de componentes funcionales, estructurales y temáticos dentro del área de percepción de la propia cultura musical. Como proceso intensamente creativo, esto supone el origen de un nuevo sistema funcional y estructural que no es explicable como consecuencia directa de la cultura de proveniencia de esa música foránea. Es, entonces, en la instancia de la reinterpretación y resignificación cuando la creatividad cobra preponderancia como punto de partida de un producto nuevo y único, pensado y configurado desde otro enfoque.

Como oyentes podemos comprender el sentido de la música sólo al percibirla como acontecimiento ordenado y acorde a nuestro razonamiento, cuando podemos comprender la funcionalidad de sus elementos constituyentes. Por eso, Lengwinat (2006) argumenta que el ambiente sociocultural en el que cada uno fue criado y formado, sirve como base de la interpretación de todas las impresiones auditivas, conocimientos, asociaciones y capacidades decodificadoras. La re-interpretación de las relaciones en cada época puede afectar directamente la conciencia musical. Es por eso que, al escuchar música seleccionamos los elementos significativos y eliminamos los no significativos.

**3.2** Muchas músicas latinoamericanas pueden ser explicadas desde este enfoque. La bossa-nova<sup>10</sup> es un ejemplo de reformulación estética del samba urbano carioca contemporáneo, con la introducción de armonías del jazz norteamericano. Las rítmicas propias del samba son simplificadas para introducir un íntimo y delicado lirismo. Su ascendente exógeno no explica, sin embargo, su fundamento puesto que, lejos de ser una consecuencia lineal de jazz, la bossa-nova retoma elementos específicos de la música brasileña, combinándolos con la sonoridad armónica de aquel: sus rítmicas, la singular nasalidad de la

---

10 Género nacido en Brasil en 1958 con músicos como Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, entre otros.

lengua portuguesa, el sonido íntimo y delicado, entre otras cosas. Se trata de componentes tradicionalmente ligados a *lo brasileiro* los que le asignan esa originalidad y esa impronta creativa.

Después de su triunfo en Estados Unidos, músicos como Antonio Carlos Jobim, hicieron arreglos musicales con orquestas de jazz –con instrumentos tan propios de este género como el saxofón, la trompeta o el contrabajo– y trataron la textura y la funcionalidad instrumental con principios puros de jazz. Sin embargo, la bossa-nova lejos de renunciar a sus elementos musicales *naturales*, conservó vigor y originalidad, trascendiendo los rasgos puros del género norteamericano.

**3.4** Nelly Schnaith (1988) propone una serie de postulados transpolables a lo musical para un individuo culturalmente situado: la condición previa para explicarlo en determinado contexto sociocultural es comprender su *carácter perceptual*. Así como dos miembros de grupos con prácticas culturales diferentes no comparten hábitos o lengua, tampoco habitan los mismos mundos sensoriales. La percepción auditiva, entonces, es relativa: al escuchar cierta música, captamos su sentido desde la contingencia perceptual de la propia cultura. En contraposición a la idea del empirismo positivista de una percepción no codificada culturalmente, podemos decir que la música se configura con una diversidad de elementos culturalmente coordinados: ritmos, cadencias armónicas, contornos y direccionalidades melódicas, timbres instrumentales, texturas, formas de toque y emisión de voz.

Durante la audición o la ejecución musical, cada uno percibirá elementos constitutivos según su carga significativa, es decir, por reconocer en ellos comportamientos escuchados antes en otras músicas conocidas. Prejuicios personales e históricos, entonces, restringen la escucha y los elementos desconocidos se omiten fácilmente: al escuchar música, la percepción –nuestro órgano de audición– lejos de ser una *tabula rasa*, está saturado de saberes.

En ese mismo sentido, ¿qué elementos musicales podrían sonarle más familiares a un folclorista argentino de una canción de Canibal Corps, de una pieza de música electroacústica de Francisco Kröpfl, o de un hit de Bruno Mars? Atendiendo a esta pregunta, cuando tratamos de apropiarnos una música extraña con la que entramos en contacto, el punto de partida de la escucha y de los intentos por entender sus ritmos, progresiones armónicas, melódicas, texturas o timbres instrumentales, suele ser lo más familiar. Los elementos que nos suenan más conocidos entre todos los que nos suenan extraños, fundarán la base para sucesivos ajustes y para generar un nuevo prototipo, una versión propia y singular.

**3.5** La globalización destrabó la expansión de relaciones de poder con un formato colonial. A través de nuevas modalidades de dominación, esta especie de neocolonialismo asegura que la expoliación de pueblos antaño conquistados prosiga hoy en diferentes dimensiones. Además de no permitirles renunciar a su subalternidad, conserva y reproduce estructuras jerárquicas equivalentes a las del período colonial. En América Latina, los impulsos represivos de los poderes dominantes conviven con tendencias a lo que Anibal Quijano (2001) definió como reoriginalización cultural. La consecuencia de esto ha sido la mundialización de las luchas y las resistencias sociales, reflejando las diversidades y heterogeneidades de experiencias culturales de naciones sometidas a nivel planetario.

El concepto de reoriginalización describe un proceso mediante el cual los pueblos antiguamente colonizados intentan rescatar, refundar o revalorizar identidades, conocimientos y prácticas sujetadas y alteradas por la experiencia colonial. Esto incluye la reivindicación de músicas consideradas inferiores o primitivas desde una perspectiva eurocéntrica, aunque no implica necesariamente la restitución a una música precolonial, sino su resignificación en términos poscoloniales.

La globalización es una nueva etapa del mismo conflicto para procesos de reoriginalización cultural que desafían la universalización neoliberal. Incluso en tiempos que han sido definidos como posmodernos, esta neocolonialidad se sustenta en el control y la producción de conocimiento. Por eso la clave de los procesos de reoriginalización reside en poner en entredicho y realinear las identidades y conocimientos dominantes, incluyendo tanto lenguas locales como músicas: mientras lo local intenta resistir y redefinirse frente a la homogeneización cultural de la globalización, los pueblos colonizados pueden plantear su redefinición en sus propios términos y construir soberana y activamente nuevas narrativas que integren tanto lo colonial como lo postcolonial.

#### **4. La empresa musical y la configuración de la escucha**

**4.1** Las empresas culturales y los agentes particulares suelen disponer de recursos que les permiten imponerse en el mercado global y de herramientas tan poderosas como los medios de comunicación en la era de la convergencia mediática (Jenkins, 2006). No se trata solamente de los volúmenes de capital concentrados con las canciones nuevas, la venta de shows en vivo o por *streaming*, las grabaciones de audio y video, la organización de giras para los artistas representados o la conexión de éstos con otros artistas. Se trata también de que su

acción configura y estructura ciertas músicas, creando clichés capaces de repetirse hasta el hartazgo. Un ejemplo es la infalible progresión armónica que acompaña muchos éxitos del reggaetón: VI – IV – I – V<sup>11</sup>, o bien, variantes como en la canción *La Bicicleta* de Carlos Vives y Shakira, que emplean I – V – VI – IV, enlazado con IV – I – V – VI (que no son más que los mismos acordes en otro lugar). Otro cliché inevitable que ha contribuido a la creación de nuevas estéticas es el empleo del AutoTune, presente en los trabajos de estudio de innumerables canciones de reggaetón, trap, pop, cumbia y otros géneros.

Sin embargo, no basta con labrar e montar estos clichés en la estructura musical, también parece necesario cultivar estereotipos asociados a la apariencia. Un ejemplo de esta dinámica es el surgimiento en 1993 los *Backstreet Boys*. Esta banda nacida en Orlando, Florida, estaba formada por cinco jóvenes varones que cumplían con las pautas de belleza masculina vigentes a principios los noventas. En su estilo resaltaban las voces y las canciones pop pegadizas con característicos arreglos vocales. Tras el éxito de esta fórmula<sup>12</sup> en la radio y la televisión se acuñó el término *boyband*, para denominar a estas agrupaciones de adolescentes o veinteañeros que no ejecutaban instrumentos en vivo ni en estudio, pero eran especialmente aplicados en lo vocal y lo coreográfico.

La relación entre el éxito de estas fórmulas y su capacidad de ofrecer marcos identitarios a la audiencia adolescente de esos años, se notó en la reciente exportación de este modelo al mercado asiático. Tras su concluyente éxito comercial en occidente, este formato deriva en el nacimiento del sub-género surcoreano K-pop<sup>13</sup>: una clonación tanto de los patrones y tópicos musicales como de los estereotipos ya probados. A excepción de su fisonomía oriental, la indumentaria y la moda, así como los elementos musicales propios del pop comercial, retomaban patrones occidentales. La variación y apropiación más notoria fue el aporte de la lengua coreana y de algunas sonoridades, como efectos tímbricos y escalas *orientales*.

---

11 Progresión presente en composiciones como *Bailando* de Enrique Iglesias, *La Gozadera* de Gente de Zona con Marc Anthony o *Despacito* de Luis Fonsi y Daddy Yankee

12 Esta fórmula tenía antecedentes en *The Jackson 5* (formada en 1964), *The new kids on the block* (1986) o los puertorriqueños *Menudo* (1977)

13 Con esta explosión comercial *surgieron* *TVXQ* (en 2003), *SS501* (en 2005), *Big Bang* (en 2006), *SHInee* (en 2008), *MBLAQ* (en 2009), entre otros, y *Girl Groups* como *Kara* (en 2007), *Crayon Pop* (en 2012), *Red Velvet* (2014), *ITZY* (en 2019), entre otros. A la par, aparecieron en escena los *Girl Group*, la misma fórmula en versión femenina, como las británicas Spice Girls (formado en 1994), *Destiny's Child* (1997) y *Fifth Harmony* (2012). En Latinoamérica también hubo grupos que cumplieron con estos patrones, como las argentinas *Bandana* (en 2001) o los estadounidenses *CNCO* (en 2015).

**4.2** Es posible vislumbrar, al menos, un contratiempo en estos fenómenos fácilmente mercantilizables respecto de lo que podríamos llamar una *configuración general de la escucha*. El horizonte es el siguiente: se instalan músicas que repiten lugares comunes, los medios de difusión globalizados catalizan sus procesos y le dan una propagabilidad planetaria. Posteriormente, se homogeneiza la escucha y se silencian los elementos musicales que quedan fuera de esos modelos instalados. El doble proceso detrás de esto es, por un lado, la disposición a nivel social de cánones comerciales, por el otro, el desplazamiento y enmascaramiento de las músicas que resisten a las imposiciones. Esto no quiere decir que dejen de existir formas de oposición, críticas, movimientos alternativos que se pronuncien y se agencien, sino que siempre habrá un departamento de marketing esperando convertirlos en artículos consumibles.

## **5. Tecnología y música como práctica social**

**5.1** El oído, a diferencia de otros órganos sensoriales, está expuesto y es vulnerable; permanece abierto, captando la totalidad de lo que suena en el horizonte acústico. Su única defensa es un elaborado sistema psicológico que filtra sonidos indeseables, para permitir concentrarnos en los que realmente nos interesan. Los ojos funcionan de otra manera: a diferencia del oído apunta hacia adentro y absorbe todo tipo de información, el ojo apunta hacia afuera, pero se puede cerrar a voluntad y puede enfocarse.

El oído se defiende y, a la vez, se entumece ante la sobrecarga de información manipulada del medio, al punto de ceder su derecho individual al cese de sonidos indeseados. Por otra parte, esa capacidad de elección está demarcada por los límites de un diálogo entre audiencias, medios de comunicación y las empresas culturales. Quedando un margen estrecho para las expresiones musicales fuera de esos límites; entonces, es pertinente preguntarnos qué es lo que esperamos escuchar.

El sustrato musical adquirido en nuestro recorrido biográfico coincide, en muchos casos, con una supervivencia del gusto por los mismos géneros musicales escuchados en la adolescencia. En la oferta musical brindada a las nuevas generaciones en el siglo XXI, predominan las de las empresas de contenido en sus múltiples formas y, esas músicas, como venimos diciendo repiten patrones y fórmulas (como los efectos de estudio en el sustrato sonoro y las voces del trap o del reggaetón). Quien haya acusado a Vivaldi –en broma o en serio– de escribir 500 veces el mismo concierto (esto es, el uso recurrente de ciertas

progresiones armónicas y melódicas) no vislumbró que esa repetición se convertiría en una regla constitutiva de la audición de vastas audiencias.

**5.2** La confluencia de medios de comunicación tradicionales con nuevas plataformas, ha ayudado a acelerar el vaciamiento de los criterios musicales de las audiencias. A los nuevos oyentes, privados de herramientas para emplear su criterio no solo en su propio empoderamiento, sino en la búsqueda de lugares de producción musical (incluso de producción cultural en general), les cuesta contradecir los patrones globalizantes. Millones de canciones disponibles y una oferta inabarcable en las plataformas han puesto a estos oyentes contemporáneos entre la perplejidad y la indiferencia, porque el dilema de no saber qué escuchar es uno que no busca solución.

Musicalmente, un extenso segmento de programación en las emisoras latinoamericanas está compuesto de músicas comerciales que desplazan a las que podríamos llamar *locales*. En Colombia se viene abandonando desde hace tiempo la preferencia por géneros autóctonos en las reuniones sociales. Reemplazados por músicas exóticas como la salsa, la electrónica y los omnipresentes reggaetón y trap, el folclore andino<sup>14</sup> quedó relegado a concursos nacionales como el Mono Núñez o el Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Estas músicas *ajenas*, por otro lado, llegan con sus propios *out fits*, léxicos y gestualidades. Por eso tantos géneros vernáculos pasaron a formar parte de una historia pintoresca, especialmente para las nuevas generaciones. En Colombia pocos recuerdan todavía como bailar un bambuco, un sanjuanero o la coreografía de la cumbia, considerados más como un espectáculo de festival, que como una expresión identitaria. Las músicas nativas se alejan progresivamente, no solo de la vida cotidiana, sino de la historia de las generaciones más jóvenes, hasta caer en el olvido o producir extrañeza: para niños y adolescentes estas son *música de viejo*. **Al imponer ese reemplazo de músicas –foráneas por originarias– queda una huella en las generaciones más jóvenes que las sienten como suyas y se apropian de ellas.**

**5.3** Etzkorn (2008) se pregunta si la oportunidad de compartir la música de otras culturas podría llevar a una homogeneidad cultural global y a una especie de depauperación musical que atente contra lo nativo. Señala que una incorporación de elementos *exóticos*, préstamos recíprocos entre diversas tradiciones musicales podrían resultar en una reducida autonomía musical. Sin embargo, cada contexto local asigna significados propios al movimiento que implica una expresión musical, más allá de lo sonoro. Con esto podemos

---

14 Hablamos de bambucos, pasillos, guabinas, etc.

distinguir otro proceso que sería el de la resignificación de las nuevas músicas. Aunque el lugar geográfico pueda ser el mismo, no lo es el lugar social. Esto se explica por el desplazamiento y, en gran medida, el enmascaramiento operado por la propuesta del mercado.

Podemos, por otra parte, examinar una nueva arista del problema ya que no todos los géneros folclóricos sufren este destino en Colombia. El caso del Vallenato muestra un doble proceso. Primero, la apropiación corporativa de una música tradicional y, segundo, la absorción de diversos ritmos, cada uno con sus propias cualidades, bajo la identidad de un mismo género y dentro de la familia de *todas las músicas de acordeón del Caribe colombiano*. Esto funciona así porque, como ya dijimos, un cúmulo de ritmos musicalmente bien delimitados –el Son, Paseo, Puya y Merengue– han sido clasificados por las empresas como derivados del vallenato. Puede haber una complicidad involuntaria en la audiencia con estas taxonomías, por ejemplo cuando cree estar escuchando el mismo género pero con variaciones en el tempo o al clasificar a los vallenatos como *fiesteros* o *románticos*.

Hay dos razones por las que el término *vallenato* se ha extendido a todas las músicas de acordeón del Caribe colombiano. En primer lugar, por de ser tributario del discurso identitario nacionalista forjado a su alrededor y, después, por haberse convertido en una poderosa marca comercial, como la joya de la industria cultural colombiana. Este género cobró mucha fuerza en la industria discográfica entre las décadas de 1980 y 2000 siendo, como la cumbia entre las décadas de 1950 y 1980, el más exportado. Por eso no es raro encontrar canciones vallenatas reversionadas a otros géneros musicales<sup>15</sup>. Esta apropiación mercantil de una música originaria tensa categorías como la tradición y lo comercial, lo genuino y lo ilegítimo, lo autóctono y lo foráneo, conduciendo a un doble discurso: al mismo tiempo que se institucionaliza un evento como el Festival de la Leyenda Vallenata, que pretende preservar lo más puro y auténtico del folklore, rescatar las raíces y exaltar lo originario, sus eventos principales se centran en los grupos de más renombre, incluidos algunos extranjeros (Ramírez Lascarro, 2023). En este *lobo con piel de oveja* se desdibujan los contornos y se vislumbran los límites dentro de una niebla de selección y manipulación, igual a la suerte de muchos otros géneros musicales en Latinoamérica.

El mercado musical, dado su poder para visibilizar y echar a andar flujos globales, parece tener la última palabra sobre el destino de las músicas originarias en muchos casos. “La música”, dice Ruíz Hormigos (2012) en la línea de Adorno, “para volver a tener poder de

---

15 Por ejemplo, en la Argentina muchas cumbias que se escuchan en la radio son originalmente vallenatos.

comunicación debe ignorar los presupuestos de la sociedad que la coloca en el centro del universo creado por las industrias culturales” (p, 81).

Quijano ha señalado que la reoriginalización también puede ser una reacción a las fuerzas homogeneizadoras que tanto la globalización como el neoliberalismo tienden a imponer con sus lógicas de mercado y su cultura global dominante. Los intercambios entre extraños, muy anteriores a la globalización y al neoliberalismo, incluso anteriores a la colonización europea muestran que el problema está lejos de ser extranjería de la música. La transnacionalidad implica una apertura sin amparo a un mar abierto en el que se mezclan diversos y, especialmente, asimétricos lugares de producción cultural: lo transnacional, a diferencia de lo extranjero, los apremia con la captura y el embotellado para el consumo bajo la dirección de empresas de contenido hegemónicas.

**5.4** Desde el punto de vista de las *industrias culturales y creativas*, más allá del sector fonográfico, la música y el sonido en general participan como parte indivisible de sectores como los videojuegos o los medios audiovisuales. Por eso el producto musical es influido directamente por todo que afecta a estos sectores como producto industrial. En esa dirección, Vierge y Sáens (2018) expresan que

en otros espacios como el de la cultura digital, el sonido y/o la música han sido uno de los principales impulsores del desarrollo de redes sociales como YouTube o de la evolución desde el concepto de la Web 1.0 a la Web 2.0 [...] la música fue la primera industria creativa y cultural en verse influenciada por los cambios tecnológicos, llegando a establecer estos autores el concepto de Music 2.0, visto como una extensión del constructo Web 2.0, atribuido a Tim O’Reilly y utilizado para referirse a la intercreatividad, la confluencia de ideas y tecnología a través de Internet (p. 178).

De hecho, estas nuevas maneras de concepción y circulación de la música plantean una crisis en la industria discográfica y en las prácticas de escucha. Existen instituciones financiadas con fondos públicos, como las orquestas sinfónicas o de cámara municipales, que utilizan notablemente este nuevo tipo de políticas de difusión.

En cuanto a la transversalidad de la música, las prácticas digitales han promovido la producción conjunta de contenidos en online. Ese es el caso del gran banco de partituras de

descarga gratuita Petrucci Music Library, o la biblioteca digital Erik Satie; el uso de *software* libre para producciones musicales y sonoras distribuidas por las diversas plataformas<sup>16</sup>. Esto ha facilitado el devenir creador de las audiencias, por primera vez desde que se hiciera posible el registro de sonido en formatos físicos con la aparición del fonógrafo en 1857<sup>17</sup>.

Vierge y Sáenz Abarzuza (2018) ven en esta crisis de la industria discográfica en una invitación a reflexionar sobre el propio concepto de *industria fonográfica*. Para la producción discográfica industrial, íntimamente vinculada al desarrollo de la música popular en todo el siglo XX, el inicio de la era digital en los últimos años del siglo supuso una metamorfosis en la producción y circulación de sus productos. El formato físico, que parecía indispensable, mutó hacia menos espacio físico en casa y mayor volumen de música almacenada en dispositivos cada vez más pequeños y poderosos. La aparición de los dispositivos móviles, desde el *walkman*, el *discman*, pasando por los reproductores de mp3, hasta los *smartphones*, ha obligado a la industria fonográfica a adaptarse. La progresiva desaparición de los grandes estudios de grabación profesionales fue dejando espacios vacantes que no tardaron en ocupar los *home studio*, extendidos junto al *streaming*, con gran repercusión en el consumo y los hábitos de escucha, y junto a una relación (que parece estable) entre música y redes sociales.

En este punto parecería que a las *industrias culturales y creativas* se les está yendo de las manos el control del emporio musical ante la variedad de herramientas, cada vez más accesibles al público general. Pero nada indica que no estén superando ese reto. No olvidemos que, más allá de la muda batalla entre la imposición corporativa y las diversas propuestas sonoras de usuarios cada vez más competentes en internet, el neoliberalismo se sigue caracterizando por su incorporeidad, su adaptabilidad y su omnipresencia: la fuerza de la publicidad, el surgimiento de los *youtubers* e *influencers*, la huella de una educación auditiva enraizada en lo tonal, décadas de moldeado y difusión de músicas populares con sus derivaciones y desarrollos en contextos locales, repeticiones de modelos y fórmulas propuestos por las propias industrias. De una u otra forma esos recursos sonoros, esos lenguajes, esas maneras comunicativas, se las arreglan para seguir imperando.

---

16 Como el caso de *Sonic Visualiser* (visualización y análisis del audio), *Musescore* (edición de partitura) o *Audacity* (edición de audio). Sin mencionar la cantidad de versiones listas para descargar e instalar full de programas como *Finale*, *Sibelius*, *Adobe Audition*, etc.; y el empleo de infinidad de *apps* para hacer y aprender música.

17 Esto marcó el inicio de la Era Mecánica (1857-1925), seguido por la Era Eléctrica (1925-1945), la Era Magnética (entre 1945-1975) y la actual Era Digital.

## Bibliografía

- BAUMAN, Z. (2007). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- BHABHA, K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CASANI, F. (coord.) (2010) *Industrias de la creatividad. Sectores de la nueva economía 20+20*. Madrid: Fundación EOI.
- CASTRO-GÓMEZ, S. (2003) “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’” En: Lander, Edgardo (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- CHESSA, J. (2021). “Prologo”. En: Russolo, L. *El arte de los ruidos*. Buenos Aires: Dobra Robota Editorial.
- ETZKORN, P. (2008) “Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales”. *International social science journal*. Vol. XXXIV, 4; 1982. Pp. 555-569.
- FAJARDO, C. (2014) “El gusto estético en la globalización”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 9 (13). Pp. 52-69.
- JENKINS, H. (2006) *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LENGWINAT, K. (2006) “El pueblo no inventa nada en sus canciones. Procesos de apropiación intersocial”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, Año VI, Julio-Diciembre, N° 11. Pp. 25-37.
- MARINETTI, F. (1910) *El futurismo*. Valencia: F. Sempere y Compañía Editores.
- MILLER, T. (2012) *Blow up the humanities*. Philadelphia: Temple University Press.
- ORTIZ, F. (2002) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: Edición de Enrico Mario Santí/Cátedra.
- QUIJANO, A. (2001) “Colonialidad del poder. Cultura y conocimiento en América Latina” En: Mignolo, W. (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires., Ediciones del signo.
- RAMÍREZ LASCARRO, L. (2023) “El problema de la tradición vallenata”. *Panorama Cultural*. Recuperado de: <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/9509/el-problema-de-la-tradicion-vallenata>

- RUÍZ HORMIGOS, J. (2012) “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*. Nº. 14. Pp. 75-84.
- RUSSOLO, L. (1996) *El arte de los ruidos*. Buenos Aires: Dobra Robota Editorial.
- SCHNAITH, N. (1988) “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”. *Revista tipoGráfica: comunicación para diseñadores*. Nº. 4. Pp. 26-29.
- SZPILBARG, D. y SAFERSTEIN, E. (2014) “De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos”. *Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales; Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. 16; 2; pp. 257-257.
- VIERGE, M. A. y SÁENZ ABARZUZA, I. (2018) “El sector musical en el contexto de las industrias culturales y creativas. Algunos datos sobre el sector musical en Navarra”. *Príncipe Viana, Diputación Foral, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra*. Pp. 173-189.