

Ana María Ochoa Gautier

EL CONTRADICTORIO

SIGLO DEL SONIDO

La ubicuidad y transportabilidad del sonido durante el siglo veinte entró en tensión con una separación de lo sonoro en regímenes sociales, económicos y de valoración de lo estético. Hoy esos regímenes estallan, haciendo que los códigos invisibilizados de los regímenes de separación musical que construían desigualdades sociales desde lo sonoro se hagan visibles en todas sus contradicciones.

Se ha dicho que el siglo XX fue el siglo del terror. El siglo en el que la maquinaria de la muerte adquirió su más alta sofisticación. Pero ninguna época tiene un único rostro y los momentos de la vida –incluso aquellos plagados de crueldad – están siempre atravesados por corrientes diversas. El siglo XX también se puede nombrar como el siglo del sonido. **El tiempo en el cual las máquinas del sonido dispersaron las ondas musicales como nunca antes, en el que los ruidos de la ciudad se multiplicaron, en el que los sonidos de la vida cotidiana se capturaron para ser convertidos en obras musicales y en trasfondo de radionovelas, en el que las voces lejanas se metieron en nuestras propias casas a través de la radio y la televisión, y el micrófono amplificó los susurros de la intimidad para convertirlos en asunto de audiencias masivas.** Fue el siglo en el que la música alcanzó una transportabilidad que cien años atrás era impensable, masivamente separando los sonidos de sus lugares de origen, el tiempo en que lo visual adquirió un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual, en el que la música popular surgió como uno de los grandes campos de creatividad artística y donde los músicos pasaron a ocupar lugares inéditos en el universo de los ídolos. Un siglo en el que la relación con el mundo cada vez se vio más mediada por la escucha, en el que la ciudad letrada se vio cada vez más atravesada por la región aural. Lo paradójico es que nos haya tomado todo el siglo para empezar a dar cuenta de lo que significa este viraje hacia la auralidad que se ha dado en occidente, como si hubiéramos necesitado que el sonido se volviera historia para poder comenzar a indagar la arqueología de su saber y que invadiera de tal manera la vida cotidiana que ya no fuera posible seguir insistiendo en la mirada como única metáfora de percepción del mundo.

Para comunicadores como Jonathan Sterne y etnomusicólogos como Veit Erlmann, esta modernidad cada vez más centrada en la auralidad no comienza con la era digital que indudablemente ha intensificado la manipulación de lo sonoro desde fines de los años 70, sino que comenzó con la invención de la reproducción mecánica del sonido a fines del siglo XIX. Ellos, como otros escritores, exploran la manera como en ese momento en occidente comienza un viraje fuerte hacia la escucha. Para

Sterne, por ejemplo, no fue la invención de aparatos como el gramófono, a fines del siglo XIX, lo que generó un nuevo lugar de la escucha. Por el contrario, fue el interés médico y científico en la escucha el que generó el interés por lo sonoro que se plasmó en experimentos tales como colocar un tímpano sacado de un cadáver humano en una máquina que permitiera medir su función y eventualmente copiarla para inventar transductores de sonido; es decir, mecanismos que transformarían las vibraciones sonoras en un tipo de marca, tales como las hendiduras en un cilindro de cera o de vinilo. Marcas que, a su vez, se podían volver a traducir en sonido. Es decir, el cambio de tecnología está posibilitado por una transformación científica previa en donde el papel del oído y la escucha se redefinieron al ser aislados como mecanismos posibles de ser identificados y reproducidos; lo que Sterne llama el proceso de identificación de la función timpánica. En otras palabras, es el interés clínico y científico por el sonido y la escucha el que lleva a la invención de los aparatos de amplificación, captura y reproducción del sonido y es su reproducción masiva la que llevará, eventualmente, a la multiplicación de la escucha en lo cotidiano.

El telégrafo, el teléfono, el gramófono, el estetoscopio son todos inventos de fines del siglo XIX hechos para amplificar, transportar o capturar sonido. Su posterior masificación va a llevar a un uso cada vez mayor de la escucha en el campo profesional. Desde los telegrafistas hasta los médicos, todos aprenden a agudizar la oreja con fines profesionales. Pero además, surge una transportabilidad y multiplicación de lo sonoro, que no exige la presencia del músico en vivo para poder escuchar música y que aumenta los puntos de escucha en la ciudad – desde los gramófonos en las calles hasta las ondas de la radio en la casa – y que comienza a generar nuevas prácticas profesionales para los músicos. Así vemos cómo la invención de los aparatos de reproducción del sonido está atravesada por una transformación en el sensorium de la escucha en el cual esta función timpánica comienza a generar campos de práctica y formaciones discursivas en la ciencia, en la cultura, en las comunicaciones.

Jonathan Picker argumenta además, que en el Londres de la era victoriana la división sonora entre el espacio público y privado se convirtió en la obsesión de algunos intelectuales que querían contener los ruidos callejeros y a los músicos ambulantes para convertir el espacio doméstico en el espacio del silencio, el espacio de producción intelectual del escritor profesional. La profesionalización del escritor y su mundo de palabras internas, necesitaba la construcción de un espacio de creación silencioso para darle cabida al ruido de las palabras internas que debían traducirse al papel y ese impulso de profesionalización del escritor era diferente al de la revolución industrial – atraer las masas para llenar las fábricas y, de paso, la calle, de ruidos. Para que creciera la ciudad letrada y sus

palabras hacía falta controlar la algarabía de las masas que empezaban a poblar la calle.

Así la división de clases generada por la revolución industrial se vio atravesada por decretos de control del ruido y de la música de la calle que permitieran distinguir entre una clase media intelectual que entonces surgía y que requería un espacio de trabajo calificado por el control del desordenado ruido de las masas y por el control del bullicio de los extranjeros- los organilleros de Londres eran italianos y fue su música la que suscitó mayores llamados a legislar la presencia sonora en las calles. La lectura de la clase baja y de la ralea extranjera como una clase cuyo *ruido* debe ser contenido y ordenado atraviesa la aparición de la noción misma de masas en el siglo XIX y es uno de los campos de lucha de distinción de la clase media intelectual de la época. Tenemos aquí una de las definiciones del ruido - como desorden social - y la identificación del trabajo intelectual racional con el silencio o con el sonido socialmente ordenado y de las masas con el ruido.

Pero además, una vez este mecanismo de reproducción del sonido comienza a atravesar la creación de los medios, se intensifica el intercambio de sonidos e imágenes a través de distintos continentes. Para Erlmann, es la música misma y el sonido en general, en su nueva transportabilidad y creciente ubicuidad, los que median las mediaciones sociales en lo que este escritor nombra como una nueva etapa de globalización - aquella que a lo largo del siglo XX se verá cada vez más atravesada por lo sonoro. Dice él en su libro *Music, Modernity and the Global Imagination*, "este nuevo papel de la música en una cultura global concierne el hecho de que la música no solamente significa o señala algo fuera de sí misma, una realidad, una verdad. Por el contrario, la música se vuelve un medio que media la mediación misma. En otras palabras, en una cultura global, la música, debido a una serie de cambios en las maneras de producción, circulación y consumo de los sonidos musicales, funciona como un contexto social interactivo, un canalizador de otras formas de interacción, de otras formas socialmente mediadas de apropiación del mundo."

Esta creciente transportabilidad del sonido se acentúa a lo largo del siglo XX con los cambios tecnológicos que permiten desarrollar la manipulación de los parámetros de lo sonoro (tales como partir un sonido grabado, invertirlo, cambiar su velocidad, etc.) y que hacen de la reproducción sonora un asunto popular tal como se dio con el cassette y se da hoy cada vez más con la tecnología digital. La industria de la música que se desarrolló a lo largo del siglo XX, ha estado basada en una relación entre productor y consumidor mediada por un producto sonoro que se plasma en un soporte tecnológico de reproducción sonora (el disco de vinilo, el cassette, el CD, el iPod). También en una estructura económica que se construye sobre la división del papel del productor como aquel que controla la tecnología de reproducción sonora y sus usos económicos y del consumidor como aquel que conscientemente cons-

truye su mundo de audibilidad a través de los medios que hacen posible multiplicar la escucha. **Gran parte de las angustias que hoy en día genera el quiebre de la idea de propiedad intelectual en música que se da con la reproducción y transportación digital de los sonidos, tienen que ver con la manera como desplaza esta relación entre productor y consumidor, haciendo del consumidor, también un productor. En otras palabras, haciendo que la industria pierda el control económico del proceso creativo que la define.** Tanto en el ejemplo de las masas definidas a través de la metáfora del ruido, como de la pérdida de control de la industria a través de la nueva capacidad de reproducción y transportabilidad de lo sonoro generadas por la era digital en el siglo XXI, nos encontramos con la capacidad de lo sonoro de frustrar las barreras impuestas, de transponer los límites de lo institucionalmente previsto, de permear las instancias sociales de maneras que confunden las convenciones y las economías. No se trata aquí de postular, ingenuamente, lo sonoro como un campo de rebelión o de resistencia. Sino más bien de señalar la capacidad de permeabilidad de lo sonoro, permeabilidad que aumentó drásticamente con los inventos del siglo XIX.

Y es aquí que se vuelve significativo el cambio de la invención de la tecnología de reproducción sonora hacia su masificación a través de la industria que se da a comienzos del siglo XX. La primera es la creciente ubicuidad de lo sonoro en la vida cotidiana, marcada sobretudo por la alta intermedialidad de la música que será la única forma artística que atravesará todos los nuevos medios que surgen a lo largo del siglo XX – desde la radio hasta la computación. Lo segundo, es lo que el compositor canadiense Murray Schaeffer llamó esquizofonia, la creciente separación de los sonidos de sus lugares de origen, su cada vez mayor transportabilidad. Tanto la ubicuidad de lo sonoro a través de la intermedialidad como su alta transportabilidad hacen que las transformaciones del siglo XIX hacia la escucha, se constituyan en un verdadero recentramiento de mediación de los sentidos en términos de lo audible.

En resumen, el principio de audibilidad, que fue posible aislar gracias a los cambios tecnológicos del siglo XIX, comienza a mediar prácticas científicas y culturales concretas, a marcar jerárquicamente la división de clases a través de definir sonidos apropiados y no apropiados para la legislación de la diferencia entre el espacio público y privado, a diferenciar las condiciones de producción de lo letrado y de lo sonoro, y a marcar el espacio cotidiano y los procesos de globalización a través de la ubicuidad intermedial de lo sonoro y de su alta transportabilidad. **Si podemos hablar del siglo XX como el siglo del sonido es precisamente porque hay una transformación radical del lugar de lo sonoro en la mediación de la vida cotidiana, profesional, económica y de intercambio global mediada por las múltiples maneras en que se da un cambio hacia un**

centramiento en la escucha. No se trata solo entonces de la masificación de lo sonoro que lleva a la ubicuidad de la música popular, se trata de una transformación radical en el sensorium perceptivo y en la manera como la escucha y lo sonoro invaden tanto los medios como las mediaciones.

El principio de audibilidad y las tipologías musicales

Pero lo curioso es constatar de qué manera esta ubicuidad de lo sonoro se vio cada vez más atravesada por las categorías artísticas y sociales del largo siglo XVIII. A lo largo del siglo XX, y pensando desde un espíritu generalizador que nos permite articular el *long durée* de los cambios a costa de señalar las diferencias internas que los atraviesan, vamos a escuchar dos grandes corrientes en tensión. Está por un lado, aquella que hace del principio de audibilidad y del centramiento en la función timpánica, algo que atraviesa, de manera simultánea, múltiples campos diferenciados – la vida cotidiana, las ciencias, el desarrollo tecnológico, las artes, los procesos mismos de globalización, el surgimiento de la música popular como un mercado masivo, etc. Pero están por otro lado, aquellos marcos interpretativos y sociales que jerarquizan y dividen esta ubicuidad en campos aparentemente altamente diferenciados – así los usos de la escucha en la medicina aparecen como un campo altamente diferenciado de los usos de la escucha en las comunicaciones y, a su vez, de los usos de la escucha en las nuevas profesiones de la música misma. Si a fines del siglo XIX, en el momento de invención de los transductores del sonido, hubo una gran conciencia, por lo menos en la clase científica y de inventores, de la manera como el principio de audibilidad atravesaba varias dimensiones – desde las comunicaciones, hasta la ciencia médica – esa conciencia de la audibilidad como principio común a varios procesos se vio cada vez más silenciada por las divisiones profesionales, de clase y de valores o distinciones que también se acentuaron desde fines del siglo XIX y que solo vinieron a comenzar a explotar en los años sesenta. Es como si la ubicuidad misma de lo sonoro, su capacidad de subrepticamente penetrar múltiples dimensiones de la vida, hubiera hecho imperceptible los procesos de su diferenciación jerárquica y de sub-especialización a la cual se vieron sometidos los sonidos en general, y la música misma.

Uno de los campos donde esto es más sorprendente es en la manera como las tipologías sonoras creadas a lo largo del siglo XVIII y XIX se instalan en la jerarquización musical del siglo XX, haciendo del mundo de la música uno de los campos interpretativos más paradójicos: si por un lado, las tecnologías del sonido hacían de la ubicuidad y transportabilidad

del sonido, uno de los fenómenos que más va a afectar el sentido de lo musical a lo largo del siglo XX, por otro, la interpretación del sentido de esos sonidos se dará a través de categorías tipológicas construidas en el siglo XVIII. Lo paradójico es que habrá una resistencia radical a la manera como la ubicuidad de lo sonoro desestabiliza las tipologías de lo musical al estar todas atravesadas por fenómenos comunes que genera la reproducción sonora, y se interpreta el sentido de lo sonoro a través de su contención por la dimensión racional de lo letrado. Esta tensión entre la transformación del sensorium que produce la nueva audibilidad y su interpretación desde las categorías en que se divide la producción musical del siglo XVIII, atraviesa todo el siglo XX. **Lo que quiero hacer ahora es visitar las tipologías de lo musical – el folklore, las músicas populares y la música clásica – mirándolas no como mundos sonoros autocontenidos y autosuficientes sino más bien, como mundos cuya significación misma se ha visto atravesado por esta tensión. Gran parte de la crisis de sentido de lo sonoro que se ha hecho audible a través de la intensificación de la digitalización del sonido en el siglo XXI, es una crisis de tensiones que aparecían ya en los modos de jerarquización de lo musical a lo largo del siglo XX, pero que habían estado silenciadas o fragmentadas ya que se pensaban como elementos sonoros aislados que afectaban solo un campo específico.**

Varios autores señalan que en el siglo XVIII en occidente hubo una serie de cambios relacionados con la manera de pensar lo aural, lo oral y lo letrado. Charles Briggs y Richard Bauman señalan el surgimiento de epistemologías de purificación que van a marcar profundas concepciones sobre el lenguaje que aun hoy en día afectan la noción misma de comunicación, de la naturaleza de los textos, de la noción de tradición. La finalidad de estas epistemologías de purificación es la de separar un campo concreto – por ejemplo, el lenguaje o la canción folklórica – como un campo absolutamente autónomo y así purificarlo, aparentemente, de sus impulsos sociales para convertirlo en un campo altamente manipulable. En el momento en que pensamos en el lenguaje o en la música como campos autónomos, construimos simultáneamente dos impulsos aparentemente contradictorios, pero dependientes el uno del otro. El primero es el acto de separar para purificar. Se puede postular esa separabilidad para diferentes fines: para construir gramáticas apropiadas y diferenciarlas de las no apropiadas, para hacer inventarios de cómo deben ser las características de la oralidad en contraste con las características de lo letrado, para señalar las diferencias sociales y de clase entre diferentes formas de hablar, etc. Hoy en día se puede hacer ese mismo gesto, por ejemplo, para que UNESCO reconozca un género expresivo como patrimonio de la humanidad. Pero paradójicamente ese mismo gesto de purificación implica llevar a cabo un proceso de mediación entre el ente separado – el lenguaje, la canción folklórica – y lo social que hace que el mismo gesto de separación sea siempre, simultáneamente, un gesto de reincorporación y reinterpretación de su relación con lo social. Es decir, siempre el gesto de purificación implica un gesto epistemológico de mediación de relación con lo social – una

recontextualización en la relación entre lenguaje, expresiones artísticas y sociedad. Así algo que antes era sencillamente una expresión que hacía parte de una fiesta popular se constituye en patrimonio intangible – apto para ser manipulable para diferentes fines políticos y sociales, desde los más progresivos a los más conservadores. Así, si alguien decide hacer un proceso de recolección de canciones folklóricas para identificarlas como un campo autónomo, separable y cerrado – es decir, lleva a cabo el trabajo de purificación – en ese mismo gesto, está recontextualizando ese campo (lo está llevando a otro contexto para poderlo nombrar) y, al hacerlo, construye esas formas como altamente vulnerables para que sean recontextualizadas para diferentes fines – esas mismas piezas de folklore o de patrimonio intangible, una vez separadas, pueden ser usadas o para afirmar las epistemologías de purificación de los puristas o para convertirse en materia prima comercial para la industria musical o en usos para los movimientos sociales o para el turismo cultural.

Nos encontramos entonces, frente a todo un campo epistemológico que atraviesa varias disciplinas y expresiones que tienen que ver con el lenguaje y sus múltiples expresiones (la folklorología hoy vertida en la producción del patrimonio intangible) construye un acto de diferenciación de cierto tipo de sonidos, lenguajes y textualidades que serán separadas con fines de generar, desde lo sonoro (y no sólo desde la ciencia) las distinciones y jerarquías que construirán la diferencia entre lo oral y lo letrado, entre los sonidos apropiados y los no apropiados, entre la tradición y la modernidad. En otras palabras, distinciones que constituyen, desde lo expresivo, el campo mismo de distinciones y desigualdades sociales y expresivas de la modernidad. Así, la jerarquización de lenguajes y sonidos no se ve tanto como un resultado de efectos de diferenciaciones políticas sino que es un aspecto central de la construcción de las desigualdades y jerarquías que marcan la modernidad.

Desde este lugar, la tradición no aparece como aquello que se opone a la modernidad sino por el contrario, construir la tradición y las expresiones que la van a representar como algo separado, se constituye en un gesto de construcción de la modernidad misma – un gesto que podemos repetir cada vez que queramos diferenciar campos expresivos por razones formales, políticas o sociales. Aquí el proceso de separación del habla y de las expresiones musicales populares en campos que la diferencian de lo letrado será una construcción consciente que, sin embargo, borra su misma gestualidad postulando la tradición como intemporal e inmemorial. Es decir, el acto de separación misma que lleva a la creación de las epistemologías de purificación es un acto que se invisibiliza al interpretar ese gesto no como un gesto de construcción epistemológica sino simplemente como un gesto de documentación y recopilación de algo que, supuestamente, “siempre ha estado allí”. Aquí, la relación entre música y lenguaje se afianza a través de la canción folklórica como uno de los campos expresivos a través de los cuales se expresaron estas epistemologías de purificación pero además, en la construcción de la oralidad como un concepto que será aplicado no sólo a la idea de canción folklórica sino también a músicas cuyo proceso expresivo y

comunicativo no se daba a través de la escritura. Epistemológicamente va a ser la folklorología la que marcará gran parte del pensamiento en torno a las músicas no escritas.

A su vez, Lydia Goehr nos señala que antes del siglo XIX, la idea de “una obra musical” y los parámetros que asociamos con ella – sus atributos de originalidad (y supuesta inimitabilidad), maestría, separabilidad, autoría – no prevalecía como concepto en la música clásica. Por el contrario, según ella, los músicos eran empleados que escribían obras para ocasiones concretas en las cortes o iglesias, generalmente con indicaciones claras de sus patrones sobre tipos de instrumentación, voces y géneros y donde lo que importaba no era ni la obra ni el autor sino el acto mismo de interpretación, la ocasión musical. Las obras compuestas se tenían que adaptar a las ocasiones y el compositor tenía que tener a su disposición materiales para producción rápida y ágil. **Así, por ejemplo la imitación o incluso la copia y el préstamo de fragmentos composicionales era algo común y abiertamente practicado ya que la ética y la estética de composición no estaban ligadas a una idea de obra musical donde el autor era la figura máxima sino que lo importante era que la música fuera funcional a la ocasión. Dice Goehr que los músicos no pensaban en la supervivencia de sus obras – que se tocaban máximo unas pocas veces – y por lo tanto el gesto de lo repetitivo musical podía ser tanto asunto de imitación o de préstamo de fragmentos entre una obra y otra o entre compositores como de creación nueva.** Es decir, la idea de preservación de una obra para ser interpretada en la posteridad nace con la idea misma de originalidad. Obviamente el régimen de propiedad que existía no tenía que ver con la separabilidad de una obra sino con su funcionalidad para ocasiones en las cuales el músico actuaba como empleado y la música como aquello que hacía la ocasión. Así, la idea de régimen de propiedad intelectual, de necesidad de preservar una obra para la posteridad y de originalidad musical nacen posteriormente – cuando la función laboral del músico en la corte cambia. Lo interesante de anotar aquí es la relación entre la necesidad de preservar y la idea de originalidad, ambos principios que van a influenciar la idea de derechos de propiedad intelectual.

Así, a lo largo del siglo XIX existe un cambio gradual en el que los músicos y compositores empiezan a ver sus obras en términos de separabilidad en donde valores como la noción misma de obra musical, la separación entre producción e interpretación de la obra y la necesidad de preservarla (y eventualmente venderla) van a surgir como determinantes al concepto mismo de obra en la música clásica. Según Goehr, gran parte del proceso de transformación se resume en general el concepto de obra musical – es decir en generar un concepto de musicalidad basado en entidades separables, identificables, y asociadas con un autor y con un producto. Como el escritor,

el compositor también se comienza a profesionalizar, a ser parte de la emergente clase media artística e intelectual y ya no se le considera como un servidor de la corte. La figura del compositor romántico asociado a ideales de creación geniales y separado de lo social, influye en esta construcción autorral. En los esfuerzos por equilibrar este ideal romántico con un campo productivo económico que pareciera negarle la trascendencia recientemente adquirida al autor y la obra, se ensalza el espíritu de trascendencia que afecta la valoración de la música clásica. Si en la folklorología, la invisibilización del campo que produce el folklore como concepto se da al asociarlo a una idea de inmemorialidad aquí el gesto va a ser el contrario – el surgimiento del compositor como alguien inmerso en una ética de trascendencia (y por tanto de su música como algo que nos permite alcanzar esa ética y ese estado metafísico) emborronará los gestos que hacen de la construcción del concepto de obra musical autorada, algo fundamental a la creación de un régimen de propiedad intelectual que permita generar una clase media de compositores.

Tenemos entonces dos regímenes de separabilidad que se construyen a lo largo del XIX y que van a llevar a conceptos completamente diferentes de obras sonoras y de disciplinas de lo musical. En el campo de lo folklorológico habrá una negación de procesos de composición fluidos, de contextos interpretativos que son a la vez contextos compositivos, de procesos autorales individuales o colectivos, en otras palabras de los procesos de creación popular de las obras. Se postula la obra folklórica como anónima (es decir, sin agencia creativa ni individual ni colectiva), como representativa de lo comunitario (que pasa a representar la colectividad ideológica de la nación), y como vínculo inmemorial a intemporal con el pasado (y por tanto no identificable como obra sino como paradigma de una forma), todas características que hacen imposible que los músicos folklóricos se inserten en el campo de profesionalización de los artistas que se da a lo largo del siglo XIX. Así, por lo contrario, pasan a representar un ideal de separabilidad que en sus valoración del pasado, lo comunitario y la ausencia de agencia personal, formaba la contrapartida necesaria para contener las angustias de una modernidad que exaltaba los ideales del progreso, lo individual y la obra como producto a ser pagado. Ambos impulsos de separabilidad son parte constitutiva de la modernidad ya que la construcción de cierto tipo de artista – aquel con acceso al campo de lo letrado, como un creador que necesitaba del reconocimiento de su trascendencia y de su obra como producto máximo – se realizó gracias a la construcción de un campo que mostraba el impulso contrario – el artista popular que permite precisamente llevar a cabo la distinción. Pero además esta diferenciación de campos está ligada, obviamente, al surgimiento de un régimen de propiedad intelectual altamente diferenciado que se apoya en una conceptualización diferenciada de estéticas de lo popular y lo letrado. Lo curioso es que ambas recurran al

lugar de la memoria – de preservar para que no desaparezcan las obras como campo crucial de la estética de la modernidad.

Cuando surge la industria de la música, ese régimen de propiedad se extenderá conflictivamente al campo de la música popular comercial. Durante la década de 1930 se establece en gran parte de América Latina la industria de la música y la radio. En esas décadas iniciales se da un proceso de profesionalización del músico popular en el cual habrá dos procesos paradójicos. Primero, el gesto que a través de la industria construirá su propio régimen de separabilidad de obras sonoras, incorporando a los músicos populares al campo comercial. Recordemos que en esas décadas del veinte al cuarenta, hay innumerables historias sobre robo de sambas en Brasil o robo de vallenatos en Colombia, o de autorías reclamadas por varias personas – algo que aun sigue sucediendo cada vez que una música local se incorpora al régimen de propiedad de la industria musical. Hay un cambio de un tipo de régimen de canciones para ocasiones populares en donde los límites de lo autoral podían ser relativamente fluidos, a un régimen autoral donde la definición de la obra como asunto de separabilidad es necesaria para ingresar al régimen de propiedad intelectual de la música popular.

Pero por otro lado, es interesante notar que los mismos géneros musicales que estaban siendo folklorizados por los intelectuales, eran frecuentemente los mismos géneros que, estaban entrando a la industria – si unos folklorizan al músico popular, otros lo profesionalizan. Sambistas y compositores de vallenatos son alabados por los folklorólogos y seducidos por la industria – una ambivalencia casi siempre incómoda para los intelectuales que documentaban nuestro folklore. En otras palabras, la industria musical viene a confundir los regímenes de separabilidad de la obra folklórica y de la obra clásica imponiendo su propio régimen de separabilidad. La resistencia que hubo a lo largo de gran parte del siglo XX (y que aun tiene profundas secuelas en muchos departamentos de música) a reconocer la música popular comercial como un campo creativo válido, tiene que ver en buena medida con la manera como violentaba tanto el régimen de separabilidad y validación de lo folklórico como de lo clásico. No es sólo un asunto de cánones musicales. Es también un asunto de regímenes de propiedad intelectual y de la manera como la conceptualización de las estéticas congelan las obras a conceptos de esos regímenes.

A lo largo del siglo XX va a existir entonces una tensión entre distintos impulsos alrededor de lo sonoro. Está por un lado, la creciente capacidad de las tecnologías de lo sonoro de emplazar los regímenes de audibilidad como campos con el potencial de permear múltiples esferas de lo cotidiano y lo profesional en los cuales la escucha surge como uno de los sentidos abiertos a una mediación consciente. Esto altera no sólo las dimensiones perceptivas sino la manera como la escucha comienza a mediar diferentes parámetros de lo cotidiano – desde la inmersión en lo musical, hasta lo comunicativo e incluso, hoy en día, hasta los actos más cotidianos como ir al supermercado. Es el impulso de permeabilidad de lo sonoro, algo que atraviesa tanto lo carnavalesco como la ceración digital. Por otro lado, tenemos los regímenes de separación que desde el siglo XVIII,

pero sobretodo a lo largo del XIX, establecen campos diferenciados entre distintos tipos de músicas y sonidos, algo que vendrá a dominar la concepción misma de modernidad musical. Esta tensión entre la tendencia hacia la ubicuidad y transportabilidad de lo sonoro, y su separación en regímenes sociales, económicos y de valores estéticos diferenciados es la que hace hoy explosión. **La era digital ha hecho de la separación entre producción y composición – fundamental para que estos regímenes existan – y de la diferenciación entre tecnologías de manipulación sofisticada (supuestamente ligadas a la escritura) y tecnologías de la oralidad, un hito diferenciador cada vez más del pasado. La alta transportabilidad y maleabilidad de lo sonoro hoy en día, ha hecho que los códigos invisibilizados de los regímenes de separación musical que construían desigualdades sociales desde lo sonoro y que se forjaron en los últimos dos siglos, se hagan visibles en todas sus contradicciones.** Por ello la música se ha constituido como uno de los campos centrales de debate tanto de la idea de propiedad intelectual como de la noción de patrimonio intangible. No es casual que ambas se están redefiniendo al mismo tiempo ya que ambas nacieron de un impulso de separabilidad común, algo que no hemos sabido entender debido a las jerarquías que nos han llevado a ver el impulso que generó a los folkloristas como algo opuesto al impulso que generó las nociones de obra en la música clásica y los regímenes comerciales de la música popular. De alguna manera, los extremos del patrimonio intangible y la industria musical, se complementan, más que se oponen.

En estos tiempos en donde se invaden países a nombre de los derechos humanos y de la libertad, es bueno que lo que ha sido encubierto se haga audible. Los debates sobre propiedad intelectual en música son simultáneamente debates sobre el sentido de lo musical en un mundo que tecnológicamente ha llevado a la proliferación de lo sonoro como campo de mediación de múltiples aspectos de lo social, mientras buscaba contener sus impulsos de permeabilidad a través de regímenes de purificación que diferenciaron económica y valorativamente los campos musicales. Enhorabuena se hacen audibles las contradicciones.

Textos consultados

- Bauman, Richard y Charles Briggs. *Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Erlmann, Veit. *Music, Modernity and the Global Imagination*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press, 1992
- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

