

## **Procesos interculturales en la comunicación digital y las transformaciones de la industria musical**

**José Luís Campos García**

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México  
jlcamg@supercable.es

### **Resumen**

El presente texto intenta exponer un particular punto de vista sobre la *colonización* de los conceptos y la violencia que éstos ejercen desde la diversidad de los discursos que hablan hoy sobre la inmigración. Violencia expresada como mero reduccionismo terminológico que ahoga los procesos sociales hasta convertirlos en consecuencia de los conceptos mismos. La reflexión se centra en dos contextos fundamentales para la elaboración de discursos sobre inmigración en la actualidad, como son las Ciencias Sociales y el ámbito político. Este último se ha visto reforzado por un repertorio conceptual –multiculturalismo, aculturación, xenofobia, integración– procedente del universo académico de las Ciencias Sociales, mal gestionado y deformado por el propio uso político. Es así como, desde el punto de vista del autor, se construyen los conceptos-imagen, que funcionan más como imagen proyectada que como realidad misma.

### **Descriptores**

Interculturalidad, música, comunicación, conflictos, riesgo, tecnología, industria, rock.

### **Abstract**

This paper constitutes an attempt to outline a particular point of view on the *colonisation* of concepts and the violence that these exert from the diversity of discourses that centre today on the theme of immigration. A violence expressed as a more terminological reductionism

which drowns social processes to the point of converting them into a consequence of the concepts themselves. The reflection is centred in two fundamental contexts for the elaboration of discourses on immigration at the present time, like without Social Sciences and the political scope. This one last one has been reinforced by a conceptual repertoire –multiculturalism, acculturation, xenophobia, integration– coming from the academic universes of Social Sciences, badly managed and deformed in its political use. It is as well as, from the point of view of the author, the concepts-image are constructed, that function more like a projected image of the reality than like same reality.

### **Keywords**

Interculturality, music, communication, conflicts, risk, technology, industry, rock.

### **Introducción**

Los párrafos siguientes pretenden aportar elementos de análisis sobre el papel de la interculturalidad en los recientes cambios que ha vivido la comunicación como consecuencia de la innovación digital. El estudio de los procesos culturales y tecnológicos que configuran hoy el carácter de la producción audiovisual, no debe olvidar la importancia de los fenómenos interculturales para intentar comprender mejor la incidencia social de los nuevos medios de comunicación.

Nos pareció productivo enfocar el caso de la música porque es un campo que en estos momentos vive profundos cambios estructurales y tecnológicos, así como una intensa interacción intercultural. Sin perder de vista el papel de nuevos movimientos y mercados musicales, intentaremos introducirnos en las transformaciones del universo simbólico de este espacio comunicativo.

### **La investigación de la comunicación ante la complejidad cultural**

Antes de tocar el tema de la música, nos interesa comenzar este escrito reflexionando un poco sobre los problemas metodológicos que enfren-

ta la investigación social en el presente entorno comunicativo. Al respecto sería útil referirnos a Jürgen Habermas (1981: 155) quien destaca la importancia metodológica que ha cobrado el problema de la “comprensión” en el campo de las ciencias sociales, sobre todo ante el hecho de que el científico social no puede acceder experimentalmente a esa realidad simbólicamente ya estructurada, sino sólo a través de la observación.

Desde un punto de vista epistemológico, reconocemos que la “comprensión” no es susceptible del mismo tipo de control que las ciencias experimentales llevan a cabo para la observación. Este es un viejo debate que aún sigue desarrollándose hasta nuestros días. En principio los métodos de estudio cambian, como todos sabemos, porque el científico social accede al mundo de forma distinta a los científicos de las ciencias experimentales. Él debe pertenecer, de cierta forma, al mundo cuyos ingredientes quiere describir, y para poder describirlos debe ser capaz de entenderlos, y para poder entenderlos tiene que participar en su producción. Habermas argumenta que tal circunstancia impide al intérprete separar entre cuestiones de significado y cuestiones de validez, con lo cual pudiera otorgar a la comprensión un impecable carácter descriptivo (Habermas, 1981: 155).

Aquí lo más pertinente sería cuestionarnos sobre qué aproximaciones simbólicas debería desarrollar el científico social hacia su objeto de estudio, teniendo en cuenta la meta de obtener conocimientos “comunicables”. Aquí cobra mucha importancia el aspecto comunicativo de la ciencia, y al respecto una observación analítica de Habermas (1981: 154) plantea la necesidad de los estudios sociales en “buscar un acceso en términos de comprensión a su ámbito objetual”.

Ahora quisiéramos destacar que las acciones comunicativas, incluyendo aquellas que generan acuerdo y consenso, en muchas ocasiones se desarrollan en el marco de los conflictos sociales. Aquí convendría considerar las aportaciones metodológicas que aporta el concepto de la “sociedad del riesgo” en la investigación social.

Cuando Ulrich Beck habla (1999: 222) de la sociedad del riesgo y de la incertidumbre manufacturada se refiere a una síntesis de conocimiento y desconocimiento. Es decir, la fusión de dos significados: por un lado la evaluación de riesgos basada en el conocimiento empírico (por ejemplo: accidentes de automóvil) y, por otro lado, la toma de decisiones y la actuación sobre los riesgos en lo que Beck llama la “incertidumbre indefinida” o “indeterminación”.

Desde esta perspectiva una sociedad basada en el conocimiento, la información y el riesgo se encuentra abierta a una amplia esfera de posibilidades, las cuales muchas veces suelen ser interpretadas como elementos “amenazantes”. En adición a esto debemos considerar la mediación que ejercen la movilidad intercultural que está en marcha y cuyo desconocimiento genera temores de todo tipo. Nunca puede descartarse un suceso dado en el cálculo de probabilidades. Partiendo razonablemente de supuestos diferentes, los especialistas en riesgos pueden poner en cuestión los resultados o avalarlos según los sistemas culturales en que fundamentan sus perspectivas. En este sentido las interacciones interculturales pueden ser catalizadores de conocimiento e información para aminorar temores, o para generar nuevos conflictos, según la percepción del riesgo que esté presente en esa sociedad.

### **El concepto de la “sociedad del riesgo” en los escenarios actuales de la comunicación**

En este inciso nos gustaría profundizar un poco más sobre la importancia del concepto de la “sociedad del riesgo” para la comunicación actual. Ulrich Beck ha trabajado el concepto de riesgo en relación a las condiciones contemporáneas globales en que funciona la producción de la comunicación y del conocimiento. Este autor afirma que los riesgos representan principalmente amenazas potenciales y no daños ya producidos (Beck, 1999: 214). Si significaran lo mismo que la destrucción todas las compañías aseguradoras quebrarían. Beck aclara muy bien este concepto al señalar que el discurso de los riesgos empieza donde termina la confianza en la seguridad y deja de tener relevancia cuando ocurre una catástrofe potencial. El riesgo es un concepto que caracteriza un peculiar estado intermedio entre la seguridad y la destrucción, entre la posibilidad y el acontecimiento; donde el pensamiento y la acción están determinados por la percepción de los riesgos que “amenazan”. Por esta razón el riesgo es factor poderoso en el imaginario colectivo para la movilización social y política.

El concepto de Ulrich Beck sobre “sociedad del riesgo” coincide un poco con el concepto de Scott Lash acerca de la “cultura del riesgo”. Sin embargo Beck marca su distancia al criticar que Lash enfatiza demasiado

el marco cultural del riesgo, en la medida en que su perspectiva de análisis parte desde la teoría cultural y de los estudios culturales. Beck sostiene que en última instancia es la percepción social la que constituye el riesgo y su definición pública. Ante la visión cultural de Lash, Beck antepone una sociología del riesgo como una ciencia de potencialidades y de juicios sobre probabilidades. La noción de “sociedad del riesgo” cobra gran importancia en la presente era en que los riesgos son culturalmente y políticamente definidos. Lo que convierte el concepto de riesgo en un marco de referencia público, es lo que expresa en un peculiar status de realidad que Beck nombra el “ya-no-pero-todavía-no” - “ya no confianza/seguridad, todavía no destrucción/desastre” (Beck, 1999: 214).

Para ilustrar los variables elementos que son tomados en cuenta en la forma en que cada sociedad percibe y define sus propios “riesgos”, Beck distingue dos categorías de riesgos: los riesgos “reales” y los riesgos “potenciales”. El autor nos dice (1999: 227-228) que los riesgos percibidos como “reales” son constituidos por la percepción y las construcciones sociales. Su componente de realidad se deriva de los “impactos” arraigados en las actuales rutinas de producción e investigación industrial y científica. El conocimiento de nuevos riesgos “potenciales” está por el contrario vinculado a la historia y los símbolos de la propia cultura (por ejemplo, la interpretación de la naturaleza) y al tejido social del conocimiento. Por lo tanto ésta es una de las razones por las que difiere tanto la percepción y el manejo político de un mismo riesgo en diferentes lugares de Europa y del mundo. Además, entre estas dos dimensiones del riesgo existen interesantes interacciones.

Entre el conocimiento y el impacto de un riesgo potencial hay una enorme separación espacial, de tal modo que la percepción es siempre y necesariamente contextual y está constituida localmente. En ello juegan un papel muy importante las tecnologías como la televisión, los ordenadores y demás medios de comunicación, en la medida en que ayudan a que esa contextualidad local sean extensible en la imaginación. Por el contrario, el impacto de un riesgo real está vinculado al modo de vida industrial que está espacial y temporalmente abierto y tiende a extenderse por todo el globo, por un lado, y a la estratosfera y al universo, por otro. Beck apunta como ejemplo de esto último la radiación, los compuestos químicos sintéticos y los organismos genéticamente modificados (Beck, 1999: 227-228).

## **Acciones comunicativas y procesos culturales**

Es importante recordar que siempre existen algunos objetivos básicos dentro de toda acción comunicativa, como por ejemplo la meta de lograr alguna respuesta consensuada alrededor de un “riesgo” potencial o la desmitificación de éste mismo. Desde el concepto que Jürgen Habermas ha desarrollado sobre acción comunicativa (1981: 143-144), el lenguaje es concebido como un medio en el que tiene lugar cierto tipo de procesos de entendimiento, en donde los participantes, al relacionarse con un mundo concreto, son presentados unos frente a otros con pretensiones de validez factibles de ser reconocidas o cuestionadas. Al asumir los participantes este modelo de acción, nos hace suponer que en tal interacción movilizan claramente el potencial de racionalidad que todo individuo posee. Según el análisis de Habermas, toda manifestación contiene tres principales pretensiones de validez con las cuales el actor intenta hacerse entender:

- 1) La pretensión de que el enunciado que expresa es verdadero, o de que, en efecto, cumple las condiciones de existencia del contenido proposicional cuando éste no nos es afirmado sino sólo “mencionado”.
- 2) La pretensión de que el acto de habla es correcto en relación con el contexto normativo vigente, o de que el acto que se ejecuta es legítimo en cumplimiento del propio contexto normativo.
- 3) La pretensión de que la intención expresada por el hablante coincide realmente con lo que piensa.

Otro aspecto analítico a tener en cuenta lo constituye el efecto que pueden tener las acciones comunicativas en distintos marcos de interpretación. Habermas (1987: 171) nos habla de que las manifestaciones comunicativas están insertas al mismo tiempo en diversas relaciones con el mundo, aunque sea enfatizando sólo uno de los componentes temáticos. En el proceso cooperativo de interpretación en el que se basa toda acción comunicativa, los participantes al comunicarse se refieren simultáneamente a tres niveles: algo en el mundo objetivo, algo en el mundo social y algo en el mundo subjetivo. Los hablantes y oyentes que elaboran definiciones comunes de su situación de acción, emplean un sistema de referencia que incluye los tres mundos referidos como marco de interpretación para tales definiciones. El efecto de las acciones comunicativas podrán variar si difieren los marcos de interpretación.

Además de la diversidad en los sistemas de referencia, la práctica de las acciones comunicativas acarrearán otras problemáticas culturales, sociales e individuales no previsible. Por ejemplo, desde que la comunicación comenzó a tener lugar a través de un medio tecnológico de gran poder transcultural como lo es Internet, comenzó a debatirse sobre si la comunicación a través de la web puede ser un instrumento de control social o un campo autónomo para la comunicación democrática entre distintos marcos culturales.

El filósofo Slavoj Žižek ha reflexionado sobre las implicaciones psicológicas del funcionamiento del ciberespacio, aludiendo que a través de este medio se abre un juego perverso polimorfo con la propia identidad simbólica. Según este autor, en la comunicación del ciberespacio somos bombardeados permanentemente con interpretaciones que apuntan hacia una regresión e: “inmersión psicótica incestuosa en “la pantalla” como la Cosa materna que nos traga, privándonos de la capacidad para la distancia y la reflexión simbólicas” (Žižek, 1999: 265-266). Este autor sostiene que la reacción más común ante el ciberespacio es aún de perplejidad histérica, interrogándonos permanentemente sobre ese otro anónimo con quien interactuamos: “¿qué quiere él de mí?, ¿a qué juega conmigo?...” (Žižek, 1999: 266).

## **El discurso político ante la interculturalidad**

Es momento de abordar la dimensión simbólica en el discurso que intenta desarrollar una interpretación de los cambios culturales generados por el contacto intercultural. Para empezar haremos referencia al debate sobre cómo lograr un primer paso hacia un método científico de interpretación de los procesos de contacto intercultural en la comunicación actual. Más adelante nos aproximaremos a cómo se manifiestan tales interacciones en el mundo musical.

El periodista Juan José Téllez señaló en televisión, la noche del 28 de mayo de 2003 en canal Dos de Andalucía, que unas semanas antes de las elecciones municipales del domingo 25 de mayo el gobierno español había llamado a reformar la ley de extranjería ya que “el racismo en Europa logra muchos votos”. Este ejemplo muestra que pese al desencanto de la política, el discurso político sigue siendo efectivo en su poder legitimador y en

la creación del consenso a partir de los “riesgos” que suponen la movilidad multicultural; a tal grado que aunque no expresa abiertamente sus intereses reales, el discurso político debe simular la gravedad de un “riesgo” inminente aunque éste no corresponda con lo que ocurre realmente.

Slavoj Žižek (1999: 212) subraya que la razón por la que lo “real” es cada vez menos distinguible de su simulación imaginaria en el universo actual de representaciones, reside en el repliegue de lo que él llama “eficacia simbólica”. El autor explica que el ámbito de la apariencia de la ficción simbólica, en términos sociopolíticos, es la política que se mueve en un ámbito distinto al cuerpo social subdividido en partes. En otras palabras, la política es hoy una apariencia que contrasta con la “realidad” del cuerpo social estructurado. “Cuidar las apariencias” hoy en día significa mantener el espacio político conveniente contra la embestida del cuerpo social posmoderno, íntegro y multicultural.

A este respecto Homi Bhabha (1994: 34-35) subraya el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural con el concepto de diferencia cultural. Tal ambivalencia se expresa en el intento de dominar en nombre de una supremacía cultural que sólo se produce en el momento de la diferenciación. La autoridad de una cultura es un conocimiento referencial, el cual es emitido en el concepto y en el momento de la enunciación. El proceso enunciativo introduce una fractura al acto presente de identificación cultural; una ruptura entre la demanda tradicional culturalista de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia y la necesaria negación de certidumbre de la articulación de nuevas demandas culturales, sentidos y estrategias en el presente político, como una práctica de dominación o resistencia. De esta forma nos encontramos muchas veces frente a la batalla entre el teleológico historicismo o tiempo mítico, y la narrativa del tradicionalismo (de derecha a izquierda) y la transformación, desplazando estratégicamente el tiempo de la articulación de las políticas históricas sugeridas anteriormente.

### **La problemática social de los encuentros interculturales**

Sabemos que todo tipo de conflictos pueden surgir durante el proceso de asimilación de las diferencias culturales. Son problemáticas que también tienen lugar en gran parte de las acciones comunicativas. Como

una propuesta metodológica para una aproximación objetiva hacia tales problemas, el autor Homi Bhabha (1994: 2) plantea la problemática de que las diferencias culturales no deben ser percibidas precipitadamente como conformaciones étnicas o culturales previamente establecidas dentro de un patrón fijo de tradición. Recordemos que el antagonismo o la filiación son términos producidos preformativamente sobre la confrontación social. La articulación social de la diferencia desde la perspectiva de la minoría conlleva una característica especial ya que se trata de una complicada negociación simbólica en curso que busca una visión autorizada de los híbridos que emergen en momentos de histórica transformación. Así, por ejemplo, antes de poder identificar y nombrar los movimientos musicales suburbanos de origen híbrido y de contenido multicultural, pasa un tiempo previo de asimilación y confrontación mediante una serie de acciones comunicativas.

Cabe recordar que desde la comunicación podemos enfocar las dificultades que enfrenta la integración cultural. Homi Bhabha (1994: 34-35) ha desarrollado una idea interesante sobre la interacción cultural, replanteando la diferencia cultural para llamar la atención sobre el territorio común y el terreno perdido. En los críticos debates contemporáneos todos reconocen el problema de que la interacción cultural emerge únicamente en los límites significativos de las culturas, donde los valores y sentidos son malinterpretados o que los signos son tergiversados. La cultura solo emerge como problemática en un punto en el cual existe una pérdida de sentido en la contestación y articulación de la vida diaria, entre clases, géneros, razas, y naciones. Todavía la realidad de los límites de una cultura raramente es teorizada fuera de las bien intencionadas polémicas moralistas contra el prejuicio y el estereotipo, o la afirmación encubierta de racismo individual o institucional, que describe el efecto más que la estructura del problema. No se reconoce la necesidad de pensar el límite de la cultura como un problema de la enunciación de la diferencia cultural.

Hoy en día podemos observar que la diferencia cultural está en el primer plano de la crisis social en occidente. Bhabha (1994: 177) señala que el lenguaje metafórico plantea la cuestión de la diferencia cultural y la inconmensurabilidad, no el consenso, en términos de “multiculturalismo”, noción etnocéntrica de la pluralista existencia de la diversidad cultural. Representa la temporalidad del significado cultural “multi-acentuado”, “rearticulado discursivamente”. Es un tiempo del signo cultural que

desestabiliza la ética liberal de la tolerancia y el marco pluralista del contacto intercultural. De forma creciente, el tema de la diferencia cultural emerge en los focos de la crisis social, y las cuestiones de identidad son planteadas en formas extremas. La identidad es reclamada tanto desde una posición de marginalidad o en un intento de alcanzar el centro, en ambos sentidos: ex-céntrico (Bhabha, 1994: 177).

Hoy podemos observar que el enfrentamiento cultural se ha vuelto, como nunca antes, un tema recurrente en los productos audiovisuales violentos de la industria del entretenimiento. Por su parte y paralelamente, en la vanguardia artística actual de los países desarrollados, la diferencia cultural es un tema recurrente en el cine independiente y en los movimientos artísticos emergentes desde la izquierda, asociada con la experiencia postcolonial de la migración, y articulada en la exploración cultural de nuevos orígenes étnicos. La música de hoy es también un campo sensible a los efectos sociales de la comunicación intercultural y es uno de los temas que trataremos en los siguientes párrafos.

### **La música como forma de conocimiento**

La música como expresión cultural es capaz de expresar la realidad material y humana de una sociedad. El autor Miguel Ángel Palacios (1997: 413) ha reflexionado sobre la posibilidad de que la música sea la imagen o metáfora audible de la vida humana, en el sentido de que la música en cuanto a composición, interpretación o audición sea una demostración del carácter histórico, creador, transfinito y dialéctico del hombre. Con esta meditación Palacios intenta ubicar el ámbito antropológico de la música, la cual es capaz de expresar con sonidos la realidad material y humana, a veces sin utilizar palabras conceptuadas. Sonidos que son valorizados y sentimentalizados socialmente. El autor afirma que por la pantalla de los sonidos musicales desfila lo más característico de la vida humana.

En este punto sería útil indagar cuáles son los verdaderos alcances filosóficos de la música, en la medida en que constituye también un instrumento de aprehensión de la realidad además de ser una expresión artística. En sus observaciones Palacios (1997: 269) intenta comparar a la música y a la filosofía en tanto sistemas de conocimiento. Ello lo ilustra al mencionar que la tonalidad constituyó durante hace bastantes años

una estructura musical jerárquica, cerrada y centrada en la tónica. Todo un modelo de racionalidad. Durante mucho tiempo hubo la creencia de que el sistema tonal era el único sistema musical definido y finitado categóricamente por la naturaleza.

Así fue prácticamente hasta la revolucionaria irrupción a principios del siglo XX del “plan atonal” de Schönberg. Pues bien, así como la música atonal niega el orden establecido, fijo y pretendidamente natural o esencial de la tonalidad, y lo sustituye por nuevos planos (y en este sentido es una música transfinita por desdefinidora y desfinitadora), una filosofía a la altura de tal música habrá de rechazar esencias fijas y limitadoras de posibilidades, superándolas en planes de invención, creación y transformación de la realidad. Transfinitud es el cuarto criterio de simultaneidad, aplicable por igual a la música, a la filosofía, a la ciencia o a la técnica (Palacios, 1997: 269).

Ahora bien ¿sabemos qué alcances tiene la composición musical en la transformación de la sociedad? Christopher Small (1980: 132) afirma, compartiendo la postura de Jacques Attali, que al igual que otros artistas los compositores de música son capaces de captar las ideas que son debatidas en la sociedad e incluso logran cristalizarlas en sus obras de forma metafórica. Sin embargo, Small matiza que esto es lo máximo que pueden hacer los compositores ya que ellos mismos no se consideran destinados a cambiar el mundo. El autor señala que la fuerza de la visión creadora de los compositores está limitada por la dificultad de separarse del contexto de la tradición musical correspondiente a su época.

De todas maneras es factible afirmar la capacidad que tiene la música para relacionarse de diversas maneras con otras disciplinas y con otras formas de conocimiento. El autor Slavoj Žižek (1999: 115) plantea, a manera de ejemplo, algunas otras analogías entre la filosofía y la música. Él menciona que en el caso de la música de concierto, más que el piano es el violín el instrumento fundamental y el que mejor expresa la subjetividad, algo que según Žižek ya lo había subrayado Theodor Adorno. Considerando la interacción entre el violín y la orquesta en un concierto para violín solista, Žižek expresa que este tipo de concierto quizá representa el intento musical para expresar lo que el idealismo alemán denominó la interacción entre el sujeto y la sustancia. Y en esta analogía el autor comenta la superioridad del universo de Beethoven en la afirmación radical de la subjetividad muy por encima de Mozart.

## **El caso del rock en la consolidación de la música como industria transnacional**

En esta parte nos gustaría trasladar nuestro estudio del tema de la interpretación musical de la realidad y del pensamiento humano, hacia su significación social en la presente era post industrial. Por ello, aquí proponemos desarrollar una reflexión acerca de lo que significa el rock en el actual contexto de la comunicación.

Recordemos que fueron muy significativos los ingredientes que fundamentaron y articularon el carácter contracultural que tuvo la música de rock en sus inicios. Small (1980: 172) recuerda que el rock constituyó una revolución musical que inició a mitad de los años cincuenta fundada en el descontento de las generaciones más jóvenes contra los valores de los adultos, adoptando y defendiendo nuevos valores musicales; valores que representaron una negación del mundo musical de los adultos. En aquel entonces llegó a comentarse que cualquier joven capaz de rasguear un par de acordes en la guitarra podía volverse estrella del pop (lo cual sucedió en numerosos casos), sin embargo la fuerza principal de la música no residía sólo en su simplicidad, sino también en la capacidad de sacar partido de nuevos recursos técnicos desconocidos para músicos formados en el conservatorio.

La fuerza de la música de rock no sólo era consecuencia de la amplificación. Frith (1999: 24-26) otorga más influencia al cambio y movimiento de las culturas que al cambio tecnológico en la transformación de la música. Por lo tanto el desarrollo de la música no puede ser separada de los desplazamientos de la población, ya sea como resultado de emigraciones, conquistas, exilio, conversión religiosa o simple demografía. En este sentido ha sido más significativo en la historia de la música moderna el desplazamiento forzado de africanos como esclavos hacia el continente americano, que la invención del fonógrafo. Seguramente el futuro de la música estará determinado por patrones más amplios de conflicto social y político más que por la tecnología sonora y, hasta cierto punto, los dictados inmediatos de la moda. Por lo tanto Frith (1999: 24-26) propone cuatro ejes sobre los que al parecer ocurren los actuales cambios musicales:

a) La historia de la comunicación electrónica indica que los nuevos medios de comunicación no son reemplazantes ni transformadores sino

acumulativos. A pesar de las predicciones la radio no reemplazó al tocadiscos, la televisión no reemplazó a la radio o al cine, los vídeos no reemplazaron a la televisión. Llama la atención que uno de los efectos de las grabaciones digitales ha sido la recuperación de viejas grabaciones fonográficas. La tecnología digital, más que cambiar la música la ha vuelto más accesible.

b) Lo que incita a los consumidores de los nuevos artefactos no es la creatividad sino la conveniencia. Casi todos los nuevos sistemas digitalizados para hacer sonar los discos tienen bastantes botones, pero la mayoría de la gente sólo utiliza uno: el control del volumen. Así pues, la nueva tecnología permite un mayor control del consumo pasivo y no conduce hacia un consumo más activo como así enfatiza el discurso publicitario acerca de la interactividad.

c) La tecnología sí ha jugado el papel principal en la alteración de los límites entre lo privado y lo público en el uso de la música.

d) La tecnología no transforma la música pero sí describe nuevas formas de “autenticidad” y “originalidad”. Haciendo necesarias la construcción de nuevas categorías estéticas musicales.

En otro aspecto en que la tecnología sí ha jugado un papel fundamental ha sido en la consolidación del rock como un conjunto de sistemas de producción sonora para conciertos, grabaciones y muchos otros productos culturales y de entretenimiento. El término rock ha trascendido su significado, que sólo se refería a un estilo musical concreto, para luego ubicarse más bien como un concepto que define un proceso industrial de producción sonora musical. A finales de la década de los años 80 comienza a perfilarse un giro estratégico en esa industria musical.

### **El declive cultural del rock y su consolidación industrial**

Uno de los temas que valdría la pena desarrollar sería responder a la pregunta de por qué se ha debilitado el carácter innovador del rock. Remitámonos a una idea del autor Christopher Small quien sostiene que toda la música encarna la visión de una sociedad potencial (Small, 1980: 176). En el caso de la música rock, estamos frente a una expresión cultural que estuvo relacionada estrechamente con la juventud y con los

movimientos de liberación de los años sesenta. Small afirma que en la actualidad la visión contestataria de esta música se ha desvanecido, por lo que el rock de aquellos años ha perdido gran parte de su poder innovador y de su carácter espontáneo, y hoy constituye una experimentación estética conformista en beneficio de un público de entendidos. En este caso las grabaciones juegan un papel fundamental para la conservación de dicha música. Tal como sucedió con los inicios del jazz, el rock ha quedado discográficamente registrado para la posteridad, siendo una ironía que hayan sido los mismos intereses comerciales, responsables de su conservación, los que contribuyeron a debilitarlo como expresión innovadora.

Lo paradójico es que mientras el rock como expresión artística fue institucionalizándose, perdiendo su espontaneidad y cayendo en fórmulas repetitivas, su infraestructura de producción ha estado en permanente renovación, a tal grado que el negocio del rock creció a una magnitud que lo convirtió en toda una industria transnacional del espectáculo. La diferencia que advertimos ahora es que en el rock actual ya no importan tanto las estrellas pop sino la eficacia en los planes de marketing. Un cambio de estrategias redefinieron el mercado transnacional del rock a partir de los años 90. Frith (1999: 17) explica que compañías como PolyGram y Sony se situaron en los años 90 a la cabeza en los crecientes mercados de Asia y América Latina como resultado de una astuta estrategia de aglutinación de productores del sonido local, mucho más que como efecto del lanzamiento al mercado de las estrellas rockeras anglo-estadounidenses.

Hoy sabemos que la mayor parte de los ingresos de los grandes sellos discográficos provienen de mercados locales en donde operan estas compañías, y no de la distribución transnacional de artistas anglosajones, como ocurría hace veinte años. En el aspecto comercial estamos frente al hecho de que actualmente las compañías inglesas y estadounidenses dominan el mercado internacional del disco. Pero ya en 1994 más del 50% de ganancias de ventas de discos provenían de sus acciones corporativas en el mercado discográfico de Europa y del resto del mundo. Fue un claro indicador del ascenso comercial de los sonidos locales. Lo cierto es que las ventas desde 1994 en el interior del Reino Unido confirma el dominio continuo en el mercado de habla inglesa de artistas ingleses, irlandeses y estadounidenses (Frith, 1999: 13).

Desde la perspectiva de Frith (1999: 18), la irrupción a principios de los años 90 del género musical conocido como World Music adquirió gran importancia en el mercado, ya que era portadora de un sentido de la “diferencia” local. Su novedad consistía en grabaciones de sonidos que evocan lugares o comunidades del tercer mundo, pero la calidad de su sonido era proveniente de los estudios de grabación del primer mundo metropolitano. Desde entonces resulta muy común que músicos latinoamericanos, africanos o asiáticos viajen a Londres, Nueva York o Los Angeles para hacer grabaciones bajo el contrato de los grandes sellos discográficos. Por esta razón Frith afirma que el rock más que un estilo musical (o un contenido) describe un valor auditivo primeramente constituido a través del intercambio global de bienes musicales particulares; un intercambio que se realiza a través de la tecnología.

### **El asenso de las músicas interculturales**

Hoy en día habría que analizar cuáles son las bases en que se apoyan los cambios y las nuevas tendencias de la producción musical actual, precisando claramente los verdaderos alcances del desarrollo tecnológico y el impacto que tienen los acontecimientos sociales y políticos en las obras musicales contemporáneas. Tal parece que con el rock se cierra un capítulo en la transformación cultural de la música del siglo XX, para dar paso a otras músicas más innovadoras. ¿Son acaso estas otras músicas más transformadoras por su contenido intercultural?

Frith (1999: 30) afirma que el almacenamiento digital señala el final de la historia de la música lineal. Lo que no significa que hoy se niegue el pasado musical sino que ahora es embalsamado en nuevos recipientes, es comercializado y se convierte en algo permanentemente a nuestro alcance, con circulación transnacional. Observamos cómo la industria del CD ha convertido en clásico al rock y ha debilitado el poder de lo pop como novedad. Aunque las compañías multinacionales de la música piensan su futuro digital sobre las bases en las que se ha edificado la industria del rock, el rock ya no será el mejor vehículo para dirigir lo que suceda en la música, en la tecnología y en el cambio cultural. Frith afirma que en la era digital en que vivimos el camino global será trazado por otro tipo de músicas y músicos.

Esto no quiere decir que dejen de surgir nuevos grupos de rock y los que existen se consoliden cada vez más. A lo que se refiere Frith es que al término que conocimos como rock le resulta cada vez más difícil encabezar movimientos sociales de vanguardia que impulsan el avance de la música, en la medida en que rock significa una de las industrias más fuertes del entretenimiento. En este sentido reconocemos que cada día cobra más importancia la interacción intercultural en la evolución de la música. Frith (1999: 29) menciona que la música cada vez tiene menos que ver con las fronteras nacionales, y se define más a través del intercambio de información entre comunidades. En esto resulta muy ilustrativo la creciente presencia de la fusión en numerosos trabajos de la producción musical de varias partes del mundo.

Por otra parte hay que enfatizar el motor vital creativo que representan para el desarrollo musical las expresiones musicales suburbanas de las grandes metrópolis del mundo, que enlazados al escenario global de la tecnología constituyen focos de resistencia y de innovación cultural. Aunque muchas de ellas nunca salen de la oscuridad, cuando emergen resulta asombrosa la riqueza pluricultural de muchas de estas expresiones, fruto de profundos procesos de hibridación y de conflictos sociales.

En este sentido vale decir que el papel que juegan las culturas marginales en la renovación del mercado musical resulta más importante de lo que parece ser. Santiago Auserón (1999: 151) ya hablaba de que en el proceso de innovación tecnológica para el mercado musical, son propuestos nuevos formatos de mercancías, cuyos usos se adelantan a las necesidades, inutilizando una parte substancial del espacio restante que ocupan. En este proceso los restos desechados se humanizan. La punta del mercado sólo explota los medios técnicos, pero para alimentarse de ideas tiene que recurrir al margen, donde lo obsoleto pacta con lo nuevo.

## **Los alcances transformadores de la tecnología**

¿La aparición de las nuevas estéticas musicales tienen su origen en la innovación tecnológica o en el acontecer social? Para responder parcialmente a esta cuestión podríamos aludir a las aportaciones que el desarrollo de la tecnología eléctrica brindó a la música del siglo XX.

Palacios menciona (1997: 270-271) que la música electrónica es el género que por excelencia se apoya en la ciencia y en la técnica más actuales, en la medida que introduce nuevos materiales e instrumentos sonoros. Su íntima conexión con las ciencias técnicas la caracterizan como proyecto transformador. Ejemplo de esto son las investigaciones de música atonal, serial y estocástica que se desarrollan desde la música electrónica.

Pero lo cierto es que en los últimos diez años no sólo las nuevas tecnologías han influido significativamente en la evolución musical. Hay otros elementos que debemos tener en cuenta en los cambios culturales. Simon Frith (1999: 22) duda mucho de que la tecnología haya alterado la música, tanto la creación musical como la escucha musical, considerando la manera en que se aplican en la práctica desde el conservadurismo de los productores y consumidores; donde sencillamente los nuevos artefactos son adaptados de forma más eficaz, más barata y más provechosa a las cosas existentes. Por lo tanto el autor afirma que las tecnologías no son la clave del cambio musical, sino que resultan más significativas otras fuerzas sociales y políticas en la transformación de la manera de concebir la música y en la determinación de cómo comprender la propia tecnología. Deducir el futuro de la música a partir de los aparatos tecnológicos como tales es una error. Frith nos pide que recordemos un refrán sociológico que dice: “la tecnología no determina la cultura, es la cultura la que determina la tecnología”, para después cuestionar la manera en que los publicistas anuncian los nuevos bienes tecnológicos nombrando “futuro” o “cambio” a la compra de estos aparatos en lugar de su utilización.

Otro argumento sostiene que la innovación tecnológica en la comunicación influye muy poco y muy lentamente en el público para cambiar sus preferencias en cuanto a contenidos culturales en los medios. John Ryan (1993) señala que las innovaciones tecnológicas en los medios de comunicación y en las industrias de entretenimiento han tenido efectos modestos en el contenido de la cultura popular y en nuestra visión del mundo debido a dos razones interrelacionadas: En primer lugar, la utilización de las nuevas tecnologías es conducida hacia patrones convencionales debido al control monopólico del mercado de la comunicación audiovisual por parte de las industrias culturales. En segundo lugar, la mayoría de la gente se conforma con elegir entre algunas cuantas al-

ternativas bien conocidas en vez de buscar otras posibilidades. Tradicionalmente hay una falta de atención del amplio público más allá del panel de las ofertas culturales que ofertan los medios.

¿Realmente sabemos cómo podría ser el futuro de la música según las tendencias actuales del desarrollo tecnológico de la comunicación digital? David Toop (1999: 132) comenta que la música del futuro suele ser imaginada como un gran hibridismo tecnológico, llena de sonidos y luces parpadeantes y de intercambios tecnológicos que mezclan culturas extrañas entre sí. Pero lo más factible será que exista no ciudades cableadas con redes cyberpunk con música planetaria, sino un campamento de alta tecnología en el que la gente se conectará a una red para recordar cómo era su vida cuando no estaban conectados, y convertirán su aislamiento en algo parecido a una comunidad.

## **Bibliografía**

- AUSERÓN, S. (1999): "Notas sobre Raíces al viento". *Las culturas del rock*. Madrid, Pre-textos.
- BHABHA, K. H. (1994): *The location of culture*. Londres, Routledge.
- BECK, U. (2002): *La sociedad del riesgo global*. Madrid, Siglo XXI.
- CEBRIÁN, M. (2001): *La radio en la convergencia multimedia*. Barcelona, Gedisa.
- FRITH, S. (1999): "La constitución de la música rock como industria transnacional". *Las culturas del rock*. Madrid, Pre - textos.
- HABERMAS, J. (1992): *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid, Taurus.
- HABERMAS, J. (1992): *Teoría de la acción comunicativa II*. Madrid, Taurus.
- PALACIOS, M.A. (1997): *Filosofía en Música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. Madrid, Universidad de Burgos, Alpuerto.
- RYAN, J. (1993): "Occupational and organizational consequences of the digital revolution in music making", *Current Research on Occupations and Professions*, 8, Pp: 194.
- SMALL, C. (1989): *Música sociedad educación*. Madrid, Alianza.
- TOOP, D. (1999): "La versión postmoderna de la música del futuro". *Las culturas del rock*. Madrid, Pre-textos.
- ZIZEK, S. (2001): *El espinoso sujeto*. Barcelona, Paidós.