



Dossier / Dossiê / Dossier

"Modos de escucha"

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (Editora invitada)

Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI

Natalia Bieletto-Bueno

Centro de Investigación en Artes y Humanidades

Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile

natalia.bieletto@umayor.cl

Resumen

¿Existe un régimen aural que impacta en la escucha musical en el siglo XXI? De ser así, ¿cómo es que dicho régimen se configura?, ¿qué prácticas de escucha son sustentadas por qué tipo de instituciones e ideologías y viceversa? Este artículo aproxima posibles interpretaciones a estas preguntas recurriendo para ello a las prácticas contemporáneas de escucha musical. Presenta una definición de trabajo de "régimen aural" y la ilustra a través de tres problemas contemporáneos en torno a la escucha musical, como son el efecto de la ideología del multiculturalismo en la instauración de dicho régimen, el papel de diferentes industrias (musical, entretenimiento y turismo) e instituciones (universidades, centros culturales y archivos) en el establecimiento de pedagogías de la escucha musical y la construcción de subjetividades musicalmente mediadas. Reviso debates en curso tales como la generación de juicios estéticos sobre las músicas no-occidentales y su relación con una posible "condición postmoderna" (García 2012), la omnipresencia de músicas diversas –y no tan diversas– y el problema resultante de la escucha musical atenta (Kassabian 2013), el papel de las tecnologías para la escucha musical (Erickson y Johanson 2017), y el debate sobre la agencia del sí mismo ante la disyuntiva de qué y no escuchar (Filipovic 2012, Lipari 2014).

Palabras clave: auralidad, escucha, estudios sonoros, estudios sensoriales, ideología, instituciones



Regimes aurales através da escuta musical: ideologias e instituições no século XXI

Resumo

Existe um regime aural que afeta a audição musical no século XXI? Se sim, como é que este regime está configurado? Que práticas de escuta são apoiadas por que tipo de instituições e ideologias e vice-versa? Este artigo aproxima possíveis interpretações destas questões, recorrendo às práticas de escuta musical contemporânea. Apresenta uma definição de “regime aural” a partir de três problemas contemporâneos em torno da escuta musical, tais como o efeito da ideologia do multiculturalismo no estabelecimento deste regime, o papel de diferentes indústrias (música, entretenimento e turismo) e instituições (universidades, centros culturais e arquivos) no estabelecimento de pedagogias de escuta musical, bem como na construção de subjetividades musicalmente mediadas. Faço uma revisão de debates em curso como a geração de julgamentos estéticos sobre a música não-ocidental e a sua relação com uma possível “condição pós-moderna” (García 2012), a onipresença de diversas músicas –e não tão diversas– e o problema resultante da audição musical atenta (Kassabian 2013), o papel das tecnologias de escuta musical (Erickson e Johanson 2017), e o debate sobre a agência do eu perante o dilema do que escutar e não escutar (Filipovic 2012, Lipari 2014).

Palavras-chave: auralidade, escuta, estudos sonoros, estudos sensoriais, ideologia, instituições

Aural Regimes through Music Listening: Ideologies and Institutions in the 21st Century

Abstract

Is there something such as an aural regime that defines our music listening strategies? If so, how is such regime configured? What listening practices are imparted/supported by which institutions and ideologies and viceversa? This article offers possible interpretations to these questions by tackling contemporary practices of music listening. It presents a working definition of “aural regime” illustrating it through three contemporary problems around music listening, as are the effects of the ideology of multiculturalism in the installment of such a regime, the role of different industries (music, entertainment and tourism) and institutions (universities, cultural centers, archives), in the establishment of pedagogies for music listening as well as in the construction of musically mediated subjectivities. I revise ongoing academic debates concerning the generation of aesthetic judgment of non-western musics and its possible relationship with a “postmodern condition” (García 2012), the ubiquity of diverse, –and not so diverse– musics and the ensuing problem of attentive music listening (Kassabian 2013), the role of technologies for music listening (Erickson y Johanson 2017), or the debate of agency facing the conundrum of what or not to listen to (Filipovic 2012, Lipari 2014).

Keywords: Aurality, listening, sound studies, sensory studies, ideology, institutions

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2019



La escucha es una forma de construcción de conocimiento geográfica, histórica y políticamente situada (Feld 2012, 2013, 2015 y 2017, Ochoa 2006 y 2014, Samuels *et al.* 2010) y, como tal, sus modos de enseñanza a lo largo de la historia han respondido a proyectos políticos, económicos y a corrientes de pensamiento en contextos socio culturales específicos. En años recientes el estudio de las culturas aurales ha contribuido a comprender la escucha como un elemento constitutivo de la subjetividad (Lepperd 2004, Cusick 2008, Filipovic 2012, Lipari 2014). El estudio de diferentes formas de escucha a través de la historia ha sido un tema de interés para áreas diversas, entre ellas la medicina, la psicología el psicoanálisis, o las ciencias sociales que recurren al método etnográfico como la antropología y sociología. Necesariamente dichos estudios han abordado el tema de las maneras en cómo se enseña a escuchar. Campos como la pedagogía, el psicoanálisis o la fisioterapia han prestado una especial atención a los modos en cómo se aprende y se enseña a escuchar, pues el desarrollo de esta habilidad incide de manera directa en el desarrollo psíquico, emocional y físico de los sujetos implicados. En tanto los campos de la práctica, la historia y la filosofía de la música, han desarrollado históricamente una línea de indagación sobre la escucha que en años recientes ha expandido su alcance a áreas como la historia general, la cognición, la psicología social, la filosofía, las ciencias políticas, entre otros. Este texto problematiza la escucha musical y su relación con la historia de las mentalidades/sensibilidades dentro de los marcos institucionales del siglo XXI.

Las premisas de mi reflexión son las siguientes: la escucha se inserta en marcos epistemológicos que se configuran según órdenes institucionales que acaban por establecer “regímenes de escucha”. Igual que la escucha general, la escucha musical es una práctica social disciplinadora (Leppert 2004, Frith 2017) que también responde a lógicas institucionales y proyectos de mayor alcance. Entonces, si dichas instituciones inciden en las formas en que se practica la música, así como en la emergencia de prácticas de escucha asociadas, este texto busca esbozar cómo se configura la escucha musical en el siglo XXI, y cómo esta específica práctica de escucha puede contribuir al establecimiento, dispersión o fortalecimiento de las ideas hegemónicas de la época. La inquietud que guía este escrito podría formularse de la siguiente forma: ¿existe un régimen aural que impacta en la escucha musical en el siglo XXI? De ser así, ¿cómo es que dicho régimen se configura?; ¿qué prácticas de escucha son sustentadas por qué tipo de instituciones e ideologías? Esta pregunta también puede formularse de manera inversa: ¿cómo las prácticas de escucha más frecuentes entre la sociedad latinoamericana contemporánea pueden contribuir a la distribución o reforzamiento de las ideas dominantes de la época?

Centro mi atención en tres problemas contemporáneos en torno a la escucha musical. El primero de ellos concierne el uso de la *world music* por parte de las industrias de la música y el entretenimiento y la relación de ambas con la noción de multiculturalidad. Enseguida analizo dicha noción como un instrumento de ideologización neo-liberal. A partir del caso de la *world music*, reviso el problema de la relativización de los juicios estéticos sobre la música que Miguel Ángel García (2012) asocia a la condición “esquizofrénica” de la postmodernidad. En segundo lugar menciono el problema de la mercantilización de los sonidos y la música como parte de una

pedagogía de una escucha “patrimonializante” y puesta al servicio de la industria del turismo cultural. Finalmente presento una actualización de antiguos debates sobre el grado de atención que debiera merecer la escucha musical y la relación de esta práctica con la construcción de las subjetividades. Recupero el problema ético implicado en la presencia de músicas que, pese a su ubicuidad, “no se escuchan” y comento los efectos que instituciones como la industria de la tecnología y la cultura del consumo pueden tener en nuestras prácticas de escucha musical y su posible relación con las ideas dominantes de la época. Finalmente, expongo las ideas de Anahid Kassabian (2013) al respecto de la “escucha ubicua” y los modos en que nuestras prácticas de escucha musical en la era contemporánea pueden dar lugar a la emergencia de lo que ella denomina “subjetividades distribuidas”.

Antecedentes temáticos sobre el problema de la escucha musical

Desde mediados del siglo XX, la etnomusicología estadounidense comenzó a tomar distancia del estudio exclusivo de las estructuras musicales a favor de concebir la música como una práctica socio-cultural. Este enfoque integral fue adoptado a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, también por la musicología de corte culturalista. De tal modo, los estudios sobre música –especialmente aquéllos sobre las músicas de base occidental– comenzaron a considerar los contextos socio-históricos de creación, sus mecanismos de circulación, y las formas en que sus públicos recibían las músicas y las usaban. Esto último, dio pie al estudio de la recepción musical que atañe directamente las diferentes modalidades de escucha musical que los humanos practicamos. Bajo la influencia de los estudios culturales, los llamados “estudios de públicos” (*fandom studies*) se han ocupado de temas como la escucha comunitaria, las significaciones culturales que los consumidores asignan a las diferentes músicas que escuchan, las diferentes modalidades de escucha que practican (para qué usaban la música, cómo la escuchaban, las tecnologías y formas de mediación que asistían el proceso de escucha, etcétera). Así mismo, las formas tan contrastantes en que músicos y no músicos utilizan y/o decodificaban la música, generó una gran intriga por el problema de la atención musical, en especial el que concierne al grado de involucramiento (*engagement*) personal (intelectual, afectivo y sensorial) con el objeto sonoro. Este problema, ha propiciado estudios de caso provenientes tanto de épocas recientes como del pasado. Así, debates sobre la atención que se le concede a la música han sido conectados con interpretaciones de base histórica sobre revoluciones ideológicas de mayor alcance regional (Riley 2004 y Bonds 2006), con la emergencia de ideas sobre una supuesta superioridad cultural (Tomlinson 2007 y Weiner 1997), así como a filosofías sobre la conformación de la biografía y la subjetividad (De Nora 2000 y Kassabian 2013). Más aún, preguntas sobre cómo se escucha, o cómo se debiese escuchar la música en diferentes culturas han estado vinculadas a temas filosóficos tales como el poder de la música para conectar con una supuesta “interioridad” del hombre (bajo el paradigma cartesiano), los efectos de la música en la psique y el cuerpo, la naturaleza del ser humano y su relación con otros seres vivos, así como con las formas de mediación con seres no-humanos, la divinidad y/o las fuerzas naturales. Así, a lo largo de la historia, los estudios sobre cómo escuchamos las músicas que encontramos en nuestras vidas han posicionado al oído como un instrumento de formación cultural y cognitiva,

así como un vehículo de (auto)conocimiento, de conformación del ser y de la subjetividad y como vía de interacción con otros sujetos y entidades.

La polémica noción del “escucha ideal” propuesto por Theodor Adorno (1988) ha sido criticada por considerar que a ella subyacen sesgos de clase de los que luego hablaría Pierre Bourdieu. Sin duda, el señalamiento de Bourdieu sobre el gusto como factor de distinción social tuvo un impacto contundente en las formas de estudiar las diferentes modalidades de escucha musical. Esto implicó que a finales de los años 80s se comenzara a problematizar no ya cómo las personas escuchan la música, si no cuáles son los discursos dominantes, sobre todo aquellos de carácter normativo o prescriptivo sobre la escucha musical. Un ejemplo de tales textos normativos es el tratado *Cómo escuchar la música* de Aaron Copland (1994 [1939]). A fines de la década de los ochentas Rose Rosengarden Subotnik (1988) identificó con claridad el problema de la idealización que intelectuales como el mismo Adorno o compositores como Copland habían hecho de una modalidad denominada “escucha estructural” de la música. Dichos intelectuales caracterizaron esta modalidad de escucha en función de su intelectualización: esto es, en la capacidad de identificar y nombrar los patrones de organización de los sonidos, en el entendimiento conceptual de las jerarquías del sistema tonal occidental y las relaciones entre tonalidades establecidas en el círculo de quintas, en la ecualización del oído al sistema de afinación temperada, el reconocimiento tímbrico de los instrumentos de la orquesta europea, así como en la interiorización corporal (*entrainment*) de los patrones proporcionales de parcialización rítmica y métrica. Todo lo anterior conduce a su vez a la predictibilidad musical. La suposición generalizada entre teóricos musicales y compositores es que la sorpresa del sujeto que escucha y, por ende, su grado de involucramiento con la experiencia de escucha musical, puede estar en directa correspondencia con el cumplimiento o divergencia de dichas expectativas.

La crítica que Rose Rosengard Subotnik hizo en su momento a la escucha estructural, se basó en el argumento de que este tipo de escucha hiper-analítica estaba alejada de los modos en que la mayor parte de las personas escucha, aprehende, disfruta y significa la música; más aún cuando los patrones de organización de las músicas que el grueso de la gente escucha son mucho más diversos que los que se verifican en las músicas académicas. Se infiere entonces que la demostración pública de la escucha, su *performance*, sea un mecanismo de conformación de identidades sociales. Con el fin de promover una distinción entre los procesos de escucha musical y los discursos sobre la misma –es decir, la distinción entre el problema perceptual y el conceptual de la escucha– Joseph Dubiel comentó que “si acaso hay algo que defina a la escucha estructural, no sería ninguna característica de la escucha, si no un modo particular de concebir [y discursar] sobre la escucha musical” (2004: 173). De tal modo las suposiciones sobre la existencia de “mejores” formas de acercarse a la música son en realidad imaginarios contruidos y reproducidos por parte de agentes sociales como compositores, intelectuales y miembros de la elite sobre personas que usan la música para diversos fines. En otras palabras, esto campos discursivos son configurados al interior de ciertos grupos sociales para *performar* la escucha en diferentes contextos de validación social, y son dominios que Ana María Ochoa Gautier también identificó como “división del trabajo aural” (2006).

El tema de la escucha musical también ha capturado el interés de los estudios culturales. Pese a que no concuerda con las categorías de la “escucha correcta” propuestas por Theodor Adorno, Simon Frith reconoce que Adorno identificó algunos problemas claves sobre la escucha musical:

Hay diferentes formas de escuchar la música, y éstas podrían ser organizadas según diferentes tipologías. En segundo lugar, las diferentes formas de escuchar son el efecto de diferentes ideologías de la escucha, y diferentes ideas de para qué es la música. La escucha es una forma de conducta social [;] algo que se realiza [se performa] de acuerdo a convenciones culturales particulares y como resultado de las condiciones sociales y tecnológicas particulares [que abren] las posibilidades de escucha (Frith 2017, sin pag.).

El impacto del giro sensorial, permite ahora comprender que lo que Frith identifica como las diferentes “tipologías de las modalidades de escucha”, son las enunciaciones de percepciones aurales ancladas en el tiempo, la historia y en la situacionalidad epistémica de sujetos determinados. Así, tales “tipologías” son en el fondo utilizadas como categorías para nombrar tipos de personas y situarlas dentro de categorías sociales (Bieletto 2018 y García 2012) e incluso ontológicas (Tomlinson 2007 y Ochoa 2014). Dichas categorías son el resultado de procesos históricos y dinámicas intersubjetivas que en muchos casos tienen trasfondos geopolíticos de base colonial. Pero más que una denuncia de oden político, lo que me interesa por ahora es identificar y suscribir al proyecto epistemológico que supone el estudio de la auralidad recurriendo para ello al problema de la escucha musical.

Régimen acústico vs. régimen aural

Para avanzar en la construcción del problema, es necesario establecer la diferencia entre los términos “régimen acústico” y “régimen aural” que, aunque íntimamente relacionados, no son equivalentes. La idea de algo tal como un “régimen acústico” resulta del avance de los estudios sonoros que de inicio se concentraron en los componentes acústicos de un determinado entorno; la naturaleza física de dichos sonidos, su presencia en el espacio, su comportamiento y su importancia para construir ideas de localidad e identidad de un lugar. El término está directamente asociado al desarrollo de los estudios sonoros y sus intersecciones con la acústica, la historia y la sociología. Un régimen acústico tiene que ver con lo que suena de manera predominante en un lugar, en un momento dado en la historia y en una determinada sociedad. Por ello, el entendimiento de un régimen acústico considera además las formas, también dominantes, en que ese tipo de sonoridad se produce y expande en el espacio, dando pie a lo que Brandon LaBelle denominó “territorios acústicos” (2010). Los regímenes acústicos se instauran mediante sonidos que ocurren de manera recurrente y cuya presencia va dando forma a la vida social (Daughtry 2015 y Khan 2011)¹.

¹ La noción de régimen acústico es una consecuencia del concepto de “paisaje sonoro” formulado en los años 1970s por parte de Murray Schaffer y sus colegas del World Soundscape Project. Desde entonces, el término ha sido objeto de adaptaciones y transformaciones importantes (ver Kelman 2010). Tales adaptaciones han ocasionado la

Un régimen aural, en cambio, está mayormente asociado a las prácticas y culturas de escucha. Su comprensión como concepto se relaciona con la acotación y consecuente expansión de los estudios sensoriales, ocupados de indagar sobre las sujeciones históricas y culturales de lo que percibimos, cómo lo percibimos y cómo lo significamos². Este campo del conocimiento se ha ido definiendo por sus cruces con áreas como la antropología, la fenomenología, los estudios de cognición y de comunicación. Los regímenes aurales “nos hablan de idealizaciones de la escucha y como se supone que ésta debería practicarse [...] proveen información valiosa, sobre la construcción de las instituciones y prácticas que pretenden organizar o explicar” (Sterne 2003: 91). Los regímenes aurales son entonces estructuras culturales y socio-políticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo que distribuyen dichas categorías de manera diferencial. También contribuyen a moldear las prácticas de escucha que se inducen de forma mayoritaria. La influencia de un régimen aural en diversos ámbitos de la cultura puede, además, determinar la emergencia de discursos que proscriben y prescriben las formas de escuchar la música, que clasifican a la gente según el cumplimiento o incumplimiento de estas normas tácitas o explícitas y que pueden aprobar o desaprobar lo que se hace mientras se escucha la música. Como lo explica Ochoa Gautier (2014), los documentos textuales que revelan como alguien escuchó un determinado sonido son inscripciones a las que subyacen las posiciones epistémicas y subjetivas de sus escribas, quienes típicamente están situados en un lugar de mayor poder de enunciación. Por ende, estos documentos abren puertas hacia la auralidad del pasado y del presente, la historia de las mentalidades así como a las ideologías dominantes que las enmarcan y su relación con las instituciones, también dominantes, en una época determinada.

Por institución me refiero a las normas de conducta y costumbres que rigen a una sociedad. Las instituciones no son necesariamente espacios físicos, si no asociaciones de personas, que pueden estar o no formal y físicamente establecidas, y que buscan ordenar y normalizar el comportamiento de la sociedad. Como explica Douglas North, “A través de la historia, las instituciones han sido creadas por los seres humanos para generar orden, [...] evolucionan progresivamente conectando el pasado con el presente y el futuro” (1991: 97). Ya que las instituciones establecen la “lógica dominante” en una sociedad, tienen un gran efecto para las formaciones ideológicas. Meyer *et al.* defienden que el estudio de la relación entre ideología e instituciones es necesario para comprender “los sistemas de significado (y sus contestaciones); la racionalidad colectiva, lo que se da por sentado, y lo que está infundado con valor más allá de los requisitos técnicos” (Meyer *et al.* 2009: 2). De ese modo, si aceptamos que existe una relación entre instituciones e ideologías dominantes, podemos derivar que esa relación tiene una injerencia en cómo escuchamos la música tanto como en el tipo de ideas que se despiertan,

configuración de diferentes áreas de estudio todas las cuales implican la relación entre sonido/escucha, pero que se distinguen según sus objetivos y diseños metodológicos.

² El trabajo de Steven Feld (1982) ocasionó un vuelco irreversible en el entendimiento de que la percepción, significación e interacciones humanas con los sonidos de entorno, acusan cosmogonías y formas de habitar el mundo, a la vez que permiten construir conocimiento particular. La acuñación del término “acustemología” por parte de Feld, fue una fuerte influencia para la conformación de los estudios de lo que hoy podemos reconocer como estudios de auralidad.

refuerzan o combaten a partir de nuestras prácticas de escucha musical. Es eso lo que podríamos comprender como la instauración de un régimen aural. Este texto propone el escrutinio del capitalismo como sistema económico hegemónico y como ideología que marca las prácticas de escucha musical. Si, como sostienen los más reconocidos teóricos de la postmodernidad como Jean-François Lyotard, Fredric Jameson o David Harvey, conductas como la alienación, el individualismo, o la conducta esquizoide son en efecto imputables a la condición postmoderna, ¿cuáles serían los correspondientes aurales que se verifican ante dicha condición?

Importante sin duda es el tema de las contestaciones que no desarrollaré en este texto pero que no desestimo. Cada régimen, y esto incluye también a los regímenes aurales, tiene sus contestaciones a lo largo de la historia; cuando estas contestaciones son radicales deviene una revolución. En última instancia es así como las ideas se transforman y permiten identificar la permanencia y el cambio. Intentar explicar cómo el régimen aural que nos rige en el siglo XXI incide en las modalidades dominantes de escucha musical y además dar cuenta de sus contestaciones excedería los objetivos de este texto; por ello me centro únicamente en el primer objetivo.

El problema de la *world music* en la entrada al siglo veintiuno

El fin de las meta-narrativas como índice de la “condición postmoderna” que propuso Lyotard (2010 [1979]), tuvo un equivalente musical que implicó el cuestionamiento del papel de la música occidental como referente único en los relatos sobre la relación entre músicas y seres humanos. El fin del “totalitarismo musical” provocó la entrada de las músicas no occidentales al espectro aural de quienes habitamos la postmodernidad, por lo que el multiculturalismo generalizado a diversos ámbitos de la cultura también se verificó en una mayor audibilidad de músicas de culturas no-occidentales. Directamente derivado de este contexto cambiante, emerge la relativización de los criterios estéticos para valorar las músicas, así como una serie de nuevas actitudes hacia la escucha musical. Como intentaré demostrar, al interior de las instituciones que más inciden en la escucha musical contemporánea, el término multiculturalismo no ha sido entendido como su equivalente en la filosofía política; es decir, como una doctrina que busca garantizar la participación social y los derechos de los diferentes grupos culturales de acuerdo con sus trayectorias históricas específicas (Kimlicka 1995). Más bien, el término ha sido utilizado para celebrar la diversidad cultural del mundo, con lo cual ha adquirido formas retóricas propagandísticas (Wilson *et al.* 1995 y Balasubramanyam 2008). En otras palabras, el multiculturalismo ha sido utilizado tanto por las industrias de la música y del entretenimiento como por instituciones educativas y culturales como un instrumento ideológico del sistema capitalista. Y esto ha tenido un impacto en nuestros modos de escuchar.

Según Bob White (2011), el término “*world music*” surgió de una crisis de caracterización comercial a fines de los 1980s ya que la etiqueta de *world music* se aplicó a músicas que se resistían a una fácil clasificación dentro de los géneros mayormente difundidos por la industria de la grabación. Como White explica, este suceso antecede al fenómeno cultural hacia fines del siglo XX que implicó una mayor participación en dicha industria de músicos provenientes de cualquier parte del globo. Sin embargo, tanto Veit Erlman (1996) como Steven Feld (2001)

defienden que el término también fue el resultado de una construcción conceptual por parte de académicos en instituciones educativas y de investigación social quienes, desde los años 1960s, crecientemente registraron músicas de sociedades remotas en grabaciones que luego se comercializaron. Sea por cualquiera de estas causas, o por su convergencia, la incorporación de la industria musical de sonidos que marcaban localidades remotas y culturas distintas a la anglo-occidental, ocasionó grandes transformaciones a las culturas de escucha a nivel mundial. En el ámbito de la música popular, aquellos índices sonoros que dislocaran los referentes conocidos y evocaran imaginarios estereotípicos de las culturas y comunidades asociadas a ellos, fueron especialmente favorecidos por los consumidores. Sin duda, esto tuvo que ver con el fin de la guerra fría que cerraba un periodo de división geopolítica maniquea, y auguraba un futuro mundial de mayor convivencia e integración intercultural. En otras palabras, la exaltación de las particularidades sonoras y la fácil asociación aurales con una “localidad de origen” se construyó como la condición necesaria de participación en el juego de la globalización y de ingreso a la industria musical. En esta nueva oleada de músicas distintas, la diferencia fue justamente el aspecto más valorado como carta de entrada a la globalización.

Como lo explicó Arjun Appadurai (1996), las esferas de interacción que caracterizan a la modernidad tardía –la convergencia de los panoramas financiero, tecnológico y étnico a fines del siglo XX– ocasionaron un cambio en las ideas; es decir en el panorama ideológico y a su vez en el paisaje mediático, lo que implica los modos de diseminar tales ideas y los imaginarios resultantes. Así, la música del mundo fue a fines del siglo XX una pieza fundamental para ratificar la idea, o quizá deba decir “sensación,” de que el tiempo y el espacio se habían “comprimido” (Harvey 1989). La disponibilidad de nuevas tecnologías de comunicación digital en conjunción con la transformación de la industria musical post-guerra fría, ocasionó una redistribución de los sonidos del globo y con ello un reajuste a las culturas de escucha musical. Podría decirse que los jóvenes que en esos momentos comprábamos discos bajo la etiqueta de *world music*, lo hacíamos con una ilusión creada de estar aproximándonos a la diversidad cultural del mundo que se abría ante nuestros oídos. El éxito comercial a fines de los años 1990s de álbumes como *Le Mystère des Voix Bulgares*, Volume 4 [1998], *Vande Mataram* (1997) de Nusrat Fateh Ali Khan, *Miss Perfumado* de Cesária Évora (1998), o la voz remasterizada de Amalia Rodrigues en *The art of Amalia* (1998) ilustran ese punto. Poco a poco nuestros deseos por convertirnos en “ciudadanos del mundo” se satisfacían cada vez que escuchábamos maravillados sonidos hasta entonces desconocidos. En cierto modo, la educación en la escucha de esas músicas ocurrió a la par que la educación en valores asociados a la idea de una comunidad global que prometía mayor respeto intercultural y mejor convivencia que en el pasado. Así, la experiencia vivencial que los jóvenes de entonces teníamos al descubrir el mundo de la *World Wide Web*, el correo electrónico, las conversaciones por chat con desconocidos al otro lado del mundo y los viajes transnacionales, se fue entretejiendo con los nuevos sonidos disponibles al grado de que nuestra biografía musical estaba ya genuinamente globalizada. A medida que nuestro acceso a mercancías musicales del mundo crecía, también se disipaban ansiedades con respecto de lo que parecía conducir hacia una inminente homogeneización cultural.

Al procurar la expansión económica a través de la mercantilización y diversificación para todos los gustos de productos culturales y experiencias, la globalización de la industria musical también contribuyó a distribuir las formas de producción, por lo que las fronteras simbólicas y materiales entre oriente y occidente, entre el norte y el sur, o entre lo “desarrollado” y su alteridad se tornaron aún más difusas. Un caso paradigmático en América Latina fue la producción y éxito del álbum Buena Vista Social Club, cuya autenticidad construida estuvo ligada a la incitación de sentimientos de nostalgia por el pasado de Cuba. La exaltación de dichos sentimientos coincidía, y no casualmente, con el fin de la guerra fría y justo cuando en Cuba terminaba el “periodo especial” (1989–ca.1994). Sobre la relación entre la emergencia de la *world music*, las compañías discográficas y los movimientos sociales, Steven Feld opinó que, “irónicamente, fueron la turbulencia de los movimientos independentistas, las manifestaciones anticolonialistas, y las luchas nacionalistas durante las décadas de 1950s y 1960s, los [eventos] que propulsaron la creación de este mercado y deseo comercial por los lugares musicales remotos, auténticos y a menudo nostálgicos” (2001: 198)³. En relación con las ideas multiculturalistas que dominan el mercado, Regina Bendix (2009) coincide con Feld y señala que en el contexto de la globalización, la noción de “autenticidad” fue, y sigue siendo, un atributo idealizado en la música que, al mezclarse con las fuerzas del mercado, refleja los sentimientos de nostalgia que la misma modernización produce y de la cual deseáramos escapar. En tanto se configura como una búsqueda moral y emocional, la autenticidad musical en un mundo crecientemente transcultural propulsa sentimientos nacionalistas mediante la exaltación de un engañoso anhelo por lo que implícitamente se idealiza como “puro”.

Si el rol de Cuba durante el periodo maniqueo de la guerra fría marcó gran parte de la geopolítica en América Latina, hacia los años 1990s, y en el marco de la ideología globalizadora, la atención renovada por Cuba a través de la música del Buena Vista Social Club sirvió para desplazar las ideas hacia actitudes de una supuesta mayor tolerancia política e ideológica. En esta maniobra, la música cubana del pasado (Oberacker 2008) fue fundamental, pues habilitó un nuevo modelo de integracionismo que pudo ocurrir gracias a la particular forma en como esta producción se inscribió dentro de las nuevas reglas operativas de producción y consumo musical. El éxito internacional de este álbum generó tanto asombro como sus mecanismos de producción –*in situ*, bajo los criterios que marcaba la escena de música en vivo, y con los recursos de los propios cubanos protagonistas. Estas nuevas formas de producción propusieron debates teóricos sobre lo que posteriormente se configuraría como la “glocalidad” es decir, la circulación mundial de las particularidades locales (Robertson 2003); en otras palabras, la participación global desde la localidad.

Los usos ideológicos de la *world music* no se configuran de la misma manera en la industria musical como en las instituciones de educación superior, en donde las nociones de multiculturalidad han respondido a distintas motivaciones y mecanismos de operatividad. A fines

³ “[...] ironically, it was the turbulence of independence movements, anticolonial demonstrations, and nationalistic struggles during the 1950s and 1960s, [...] that fueled this marketplace creation and commercial desire for authentic (and often nostalgic) musical elsewheres” (2000: 198).

del primer milenio, y en respuesta a la crítica al eurocentrismo de la educación en general y de la musical en particular, los creadores de programas de educación básica y superior comenzaron a incorporar músicas de culturas no europeas (Feld 2001). Regidas por modelos educativos que promovían la adquisición de “competencias culturales deseables” en un entorno crecientemente global, las universidades y los establecimientos educativos propusieron que los estudiantes en etapas de formación se expusieran al ejercicio de conocer las músicas dentro de sus marcos culturales. Como era de esperar, la preservación de la posición dominante de la episteme occidental en la geopolítica a nivel global nuevamente ocasionó que las músicas no-occidentales fueran escuchadas según los valores estéticos de la teoría musical occidental. De manera análoga a como ocurrió la propagación de los registros sonoros de las músicas del mundo, las complejidades estructurales y culturales de los sistemas musicales-otros fueron relatados, para bien o para mal, con respecto a los parámetros de las culturas musicales occidentales. Pero hubo una variación importante: si durante la primera mitad del siglo XX la diferencia (especialmente los patrones rítmicos irregulares y la poca variedad armónica) sirvió para relegarlas a una temporalidad ancestral, y considerarlas una especie de atavismo que reforzaba ideas sobre la superioridad de las culturas musicales occidentales, a la entrada al segundo milenio, la diferencia, configurada como la “rareza” o la inhaprensibilidad cognitiva y/o cultural de las músicas-otras por parte del entendimiento occidental, se perfiló como un valor ético que debía ilustrar la diversidad cultural del planeta. En otras palabras, estas músicas fueron apreciadas en virtud de su exotismo. Como también lo explicó Catherine Walsh, el término multiculturalismo es utilizado como un instrumento de dominación del capitalismo, pues recae en un “relativismo cultural que obvia la dimensión relacional y oculta la permanencia de desigualdades e inequidades sociales” (Walsh 2008: 140). Por ello, aduce Walsh, el reconocimiento de seres “étnicos”, incluyendo lo supuestamente “étnico” de las prácticas culturales, propicia la imaginación de nociones y categorías sobre lo “especial” [...] lo que “puede perpetuar la colonialidad del ser si no apunta a cambiar las estructuras institucionalizadas que siguen manteniendo y reproduciendo la racionalidad de la modernidad como norma ontológica” (2008: 140).

Pese a los buenos propósitos que perseguían los programas de estudio, una postura expandida entre varios académicos es que las autoridades educativas no pudieron prever que en tiempos del capitalismo tardío, las músicas –por más diversas e inconmensurables que fueran o quizá justo por eso–, serían utilizadas como un acompañamiento para el consumo de otros bienes y mercancías. Como lo explicó Jesús Ramos-Kitrell (2018), si bien la intención de este tipo de cursos era exponer a los estudiantes a:

[...] la diversidad humana, y [formas] de participación global, fue un intento fallido por elevar la consciencia cultural, [...] apoyado por una industria de la educación superior que se aproxima a la idea de ‘culturas del mundo’ a partir de estereotipos comercializados de diferencias racializadas.

En muchos sentidos, la pedagogía de la auralidad a la que la *world music* ha inducido, se puede considerar análoga a la pedagogía de la visualidad de la campaña publicitaria “United

Colours” de la compañía de ropa Bennetton, en tanto ambos casos se valen de la ideología del multiculturalismo pero reduciéndola y simplificándola a las meras diferencias entre tonos de piel y, ocasionalmente, a posturas religiosas a fin de obtener una ganancia económica (Giroux y Robbins 2015, Barela 2003, Tinic-Serra 1997 y Back y Quaade 1993).

Sin duda, hay un aspecto bastante más complejo que atañe a las paradojas implicadas en la emisión de juicios estéticos que hacemos de manera inherente a la escucha musical y nuestra propia inmersión dentro de sociedades pluriculturales que no atienden las relaciones de poder asimétrico. Al respecto de la escucha de las músicas-otras Miguel Ángel García (2012) ha señalado que la condición postmoderna de quienes escuchamos músicas diversas en el siglo XXI puede incluso generar una especie de escucha “esquizofrénica”, pues crecimos bajo una ética de diversidad multicultural que obliga a aceptar incluso músicas que no nos gustan. García aduce, además, que “fuerzas encontradas” podrían estar actuando simultáneamente en un mismo sujeto. Por un lado, la apreciación por ciertas músicas puede ocurrir gracias a “una sensibilidad proveniente del saber académico” (2012: 29); y por otro, conservamos los prejuicios estéticos de base, clasistas y racistas, bajo los cuales fuimos educados. En palabras del propio García:

La experiencia personal con la música popular –en particular, aunque también con otras músicas–, forjada en un escenario global altamente tecnologizado, multicultural, cambiante y signado por lo que podría denominarse, siguiendo a Fredric Jameson (2005), una estética de la fragmentación esquizofrénica, ha propiciado una actitud de aceptación, comprensión y aun de empatía frente a esa expresión sonora (2012: 29).

La observación de García apunta al tropo contemporáneo de la identidad fragmentada, múltiple y contradictoria que se exagera en la modernidad tardía. A esto podría sumarse que los escuchas postmodernos somos, en algunos casos, conscientes del poder histórico que ha ejercido la episteme euro-centrada en nuestra propia consciencia. Lo que García propone como empatía por otras culturas musicales, podría incluso explicarse como una respuesta al reconocimiento del efecto colonizador (en nuestra propia consciencia) de los juicios estéticos racistas forjados bajo el mandato estético occidental. De tal modo, la tolerancia o incluso aceptación de valores musicales ajenos, no sería tanto un producto del gusto como el resultado de un acto político que busca decolonizar la escucha. Si acaso dicha maniobra de autoanálisis y agencia aural ilustra una de las muchas contestaciones posibles al régimen aural hegemónico es tema para desarrollar, no obstante, en otra ocasión.

Turismo cultural y patrimonialización sonora

El multiculturalismo musical ha también sido cooptado por la industria turística. En aras de su diversificación, este sector sufrió transformaciones significativas a fines del siglo XX. Una de ellas fue el desplazamiento más o menos generalizado del formato de vacaciones de “sol y playa” por el del turismo cultural, que brindaba la oportunidad de conocer lugares remotos y diferentes mediante la exploración de su historia y cultura en los marcos de la vida cotidiana. Así, la noción de multiculturalismo fue usada para incentivar la activación económica de distintas localidades, incorporando la música entre muchas otras expresiones culturales. Géneros, prácticas y diversas escenas musicales han comenzaron a ser parte de las estrategias de

promoción turística en los principales países receptores.

Uno de los grandes facilitadores de los procesos de turistificación ha sido el concepto de “patrimonio intangible”. Su uso, tanto por el sector empresarial como por parte del Estado, ha activado una serie de discursos que exaltan y sacralizan aspectos asociados a la identidad cultural para fines de explotación turística (Llorenç Prats 2006). Dependiendo de cada localidad, instituciones como archivos sonoros, museos o centros culturales, han enmarcado discursivamente sonidos y prácticas musicales bajo narrativas de lo “patrimonial”. Con ello van educando la escucha hacia la formación de encuadres y “entextualizaciones” (Ochoa Gautier 2006) que muchas veces transmiten ideas normativas de aquello que más debería importar para una cultura determinada. Así, los discursos que presentan las músicas ocasionan que determinados elementos sónicos o musicales que siempre habían estado ahí cobren un valor que antes no tenían. Jocelyn Guilbault asocia tales expectativas durante la escucha musical como una “banalización de la diferencia” (1993: 40).

El turismo musical ha dado pie a una serie de estudios que develan cómo se inventa y representa la autenticidad musical (Guilbault 2017), y cómo dicha autenticidad se liga a ideas de identidad y patrimonio cultural mediante escenificaciones y festivales en espacios públicos (Gibson y Connell 2005, Cohen *et al.* 2013, Cohen 2017 y Flores y Nava 2016); también tematizan el efecto de estas prácticas musicales institucionalizadas en la transformación de las ciudades (Hayward 1991, Cohen 1997 y Sánchez-Fuarros 2016) y el efecto de todo lo anterior en las formaciones (inter)subjetivas (Kassabian 2013). Una de las grandes críticas hechas por algunos musicólogos sobre las actuales tendencias patrimonializadoras de la música es que educan la escucha hacia la formación de un conjunto de expectativas preconcebidas por parte de los públicos. En países claramente multiculturales como México, las músicas tradicionales han comenzado a ser concebidas como un bien de consumo, como una experiencia que se incluye al paquete de vivencias que se ofrecen al turista (Flores-Mercado y Nava 2016). En los peores casos, los visitantes se autoconciben como “consumidores” capaces de exigir complacencias; y en los no tan buenos comienzan a idealizar cómo la música debería presentarse. Las nociones arriba señaladas sobre la supuesta autenticidad de la música pueden incidir en cómo los escuchas o las autoridades que fiscalizan las acciones musicales en espacios públicos perciben aspectos como los sonidos, el fenotipo de los músicos, su imagen (atuendo, presencia, conductas corporales, etc.), la sonoridad de su habla y canto, su derecho al uso de los espacios públicos, entre otros. Si bien tales conductas sociales ante la música refuerzan suposiciones sobre la intersensorialidad del acto de escucha musical, también sugieren que las ideas de lo que se concibe como “música patrimonial” intersectan además con ideas de raza, género y clase social, entre otros, lo que ejemplifica una escucha ideologizada por efecto del turismo.

Las expectativas que tanto los visitantes como los facilitadores de la experiencia turística tienen de las ocasiones performáticas, puede además incidir en la correspondencia entre prácticas musicales y los espacios en que estas se verifican. Es decir, la geolocalización y ubicación territorial de los músicos y sus sonidos ha comenzado a ser definida por el sector del turismo empresarial (hoteles, restaurantes, museos, instituciones de cultura, etc.) y no por los músicos ni sus públicos. Como coinciden los investigadores, el verdadero problema no es que las tradiciones

musicales se modifiquen (ello simplemente supondría una estrategia de actualización cultural que garantice la permanencia de una determinada práctica cultural), si no las razones que motivan el cambio y la dirección en que dicho cambio ocurre. Al parecer, el conflicto más notorio es que las condiciones de mercantilización de la escucha musical pueden superponerse a formas de interacción y participación social e incluso incidir negativamente en el libre ejercicio de la ciudadanía de los músicos involucrados, restringiendo, o al menos moldeando, los espacios, tiempos y condiciones generales en que ocurre su práctica musical.

Las políticas institucionales de patrimonialización impactan a la música así como a una gran variedad de sonidos cotidianos que han comenzado a presentarse al público bajo la rúbrica de lo “patrimonial”. La Fonoteca Nacional de México, por ejemplo, enuncia en su lista de propósitos difundida a través de su página oficial, la tarea de “rescatar y preservar el patrimonio sonoro del país”, así como “fomentar una cultura de la escucha entre la población”. Para lograr sus fines, esta institución organiza de manera recurrente sesiones de escucha guiada, que pueden incluir caminatas o recorridos en bicicleta por lugares atractivos y aledaños al edificio que alberga la institución. También a puesto a disposición pública un sitio electrónico de consulta para la escucha de lo que denomina “sonidos en peligro de extinción”. Sin duda, la Fonoteca Nacional de México ha cumplido un rol importante en las tareas de archivar, catalogar y difundir los documentos sonoros de la nación. Lo que llama la atención es que su creación haya sido resultado del Plan Nacional de Desarrollo del año 2000, mismo que posicionaba el turismo como un eje estratégico de desarrollo económico. Entonces, si la utilización del término paisaje sonoro sirvió alguna vez como instrumento de sono-territorialización y como anclaje identitario, en el siglo XXI este concepto, hermanado con la noción de “patrimonio” y su particular versión de “patrimonio intangible” también ha servido para diversificar las experiencias aurales, cuanto para moldearlas y así poder venderlas como mercancías dentro de conceptos más abarcadores, como el de marca país (Bieletto 2017).

El turismo comienza como un sueño. La escucha musical permite a la imaginación transportarse a lugares idealizados, aunque no necesariamente visitados. Este es el argumento que defiende Anahid Kassabian, mediante el concepto de “turismo distribuido”. En su ensayo “Would You Like Some World Music with Your Latte?” (2004) Kassabian describió que el nacimiento del sello discográfico Putumayo, uno de los más conocidos a nivel global por su intención declarada de dar a conocer la música de los lugares más recónditos del globo, se dio en estrecha asociación con una mediana empresa de importación de artesanías que subsecuentemente se asoció con la compañía transnacional de café Starbucks. Así, la experiencia de tomar café fue reconfigurada en un todo sensorial: el aroma del café tostado remitía a sus comunidades de origen gracias a las fotografías exhibidas en el local, mientras que la música de los altavoces conectaba el oído de los clientes con la memoria táctil (real o imaginaria) del aire húmedo y tropical y los aromas propios de las regiones cafetaleras. Kassabian sostiene que dicha alianza fomentó en los escuchas un “antojo” por visitar los entornos musicales que se imaginaban a través de la audición de su colección de discos de música del mundo, fenómeno que denomina “turismo distribuido”. Las relaciones establecidas entre pedagogía de la escucha musical, la ideología del multiculturalismo como estrategia de marketing y el consumo cruzado

de mercancías (discos, artesanías, café, viajes) se hacen evidente si se considera que la serie infantil de esta colección propone en la página web del sello, “introducir a los niños a otras culturas a partir de música que entretiene, educa e inspira curiosidad por el mundo”. La aceptación acrítica de esta estrategia comercial de consumo cruzado puede quizá explicar el otorgamiento en 1999 de múltiples premios al álbum de esta misma colección titulado *Putumayo World Playground* y dirigido a los escuchas infantiles. Quienes concedieron el premio fueron asociaciones de padres y profesores de educación básica. Con lo anterior no quiero sugerir que el entretenimiento, la educación multicultural o la curiosidad por el mundo sean *per se* aspectos negativos de la vida contemporánea. En todo caso, solo quiero ilustrar algunos de los usos propagandísticos, comerciales e incluso racistas que subyacen a la ideología de la multiculturalidad musical, y cómo sus usos institucionales contribuyen a configurar un régimen aural.

Música omnipresente como régimen acústico de la actualidad

Gracias al carácter evidente de su audibilidad (música cuya colocación en un entorno tenía la clara intención de ser escuchada) el caso del sello Putumayo presenta un contraste notorio con, por ejemplo, la música envasada de la compañía Muzak y sus políticas públicas de inserción en casi todos los espacios urbanos, públicos o privados, especialmente a partir de la década de los 1960s. Si Putumayo intentó educar a los escuchas en una modalidad atenta, evocativa y propicia para imaginar lugares recónditos despertando el deseo de visitarlos; la Muzak favorecía justamente lo opuesto: una escucha poco atenta y bajo la cual la música pudiera incluso pasar desapercibida. En otras palabras, lo que se buscaba era la programación psicofísica y afectiva de los sujetos por vía de la escucha musical (Radano 1989 y Ploudre 2017).

El tema de la atención focalizada de la música es determinante para comprender la configuración de algo tal como un régimen aural en el siglo XXI. El régimen acústico en el que estamos insertos impone un flujo de sonidos del cual entramos y salimos tan fácil como un golpe de tecla, el abrir de una puerta, o la decisión de conectarnos o no a unos audífonos. Si en los tiempos que corren la música está en todas partes, –descargable desde el móvil, en el auto y en todos los establecimientos públicos– también es cierto que la información digital, incluyendo la musical, se produce y circula a niveles sin precedentes. Uno de los grandes aportes del caso Muzak es que brindó a los académicos elementos para reformular antiguos problemas en torno a la escucha musical, por ejemplo, el tema de las subjetividades musicalmente inducidas, el poder interviniente del sonido, el espacio y el conflicto de poderes entre lo público y lo privado, o la atención a la música, especialmente en espacios públicos (Radano 1989, Jones y Schumacher, 1992, Bradshaw y Holbrook 2008). ¿Cómo entonces se ha actualizado el debate sobre la música que no se escucha y las implicaciones éticas de su omnipresencia en el entorno?

El estudio de Tia de Nora (2000) sobre la escucha de música en la vida cotidiana y su utilidad en la construcción de identidades individuales y colectivas puede comprenderse como una contraparte historiográfica de la escucha estructural de la música. Aunque ambas interpretaciones presuponen una actitud de atención hacia la música se distinguen en los fines contrastantes de su uso. Así, De Nora concibió la escucha musical como una forma de agencia

social. Además, De Nora profundizó en el concepto de internalización corporal de la música (*entrainment*) y en el uso del cuerpo como un instrumento de escucha. Lo cual contribuye a problematizar cómo las instituciones e ideologías dominantes pueden condicionar los usos del cuerpo. Un punto importante en la conformación de los regímenes aurales tiene que ver con cómo las instituciones incentivan o restringen la sociabilidad a través de la escucha. A través de la historia, la escucha musical ha tenido épocas de individualización y otras de socialización, dependiendo tanto de los géneros musicales más fomentados, como de las tecnologías disponibles para ello.

El problema sobre el grado de atención idealmente requerido en la escucha musical se ha actualizado gracias al surgimiento de los nuevos espacios, formatos y tecnologías para la escucha musical en el siglo XXI. El vertiginoso desarrollo de instrumentos de registro, reproducción, amplificación y distribución de los sonidos musicales inducen el desarrollo de nuevas técnicas corporales, así como también de nuevas ideas sobre la música, sobre la escucha, sobre el sí mismo y sobre el mundo en general. Esto permite evocar el punto señalado por Jonathan Sterne sobre el ajuste de las técnicas de audibilidad (*audile techniques*) al desarrollo de las tecnologías. Tales técnicas constituyen un “conjunto de prácticas de escucha limitadas y relacionadas así como de orientaciones prácticas hacia la escucha”; luego entonces, nuevas técnicas de audibilidad requieren entrenamientos corporales, al tiempo que las nuevas técnicas corporales moldean las técnicas de escucha (2003, 90).⁴

Sin embargo, en la era contemporánea nos enfrentamos a una paradoja en este respecto: por un lado, hay un proceso de hiperindividualización de la escucha o escucha aislacionista por efecto del uso del formato MP3, así como por el uso extendido de dispositivos móviles y plataformas de distribución musical (Spotify, Pandora, Itunes, etc.). Por otro lado, la posibilidad de escuchar música está en todos lados: las calles y centros comerciales, las oficinas de servicios, los centros de entretenimiento, el automóvil, los recintos públicos y privados, etc.; lo que habla de una escucha sumamente colectiva, inclusive masiva. Entonces, si la fácil disponibilidad de contenidos musicales opera en muchas ocasiones como un elemento de socialización de la escucha y como un vehículo para el consumo de otros bienes, también es cierto que se aprecia una pérdida de control sobre los sonidos que nos rodean. Más aún, el desarrollo tecnológico propicia de manera simultánea una saturación aural, así como vías de mediación tecnológica para escapar a tal saturación, por ejemplo mediante audífonos que reducen o bloquean los sonidos externos permitiendo así la preservación y traslación del “espacio personal” (Hagood 2011). Por ello, la agencia de lo que uno va o no a escuchar –una decisión de apariencia tan fácil como ponerse audífonos con música de elección propia– es parte de una disputa a nivel micropolítico por la agencia del sí mismo (Filipovic 2012).

La sospecha que despierta el uso expandido de plataformas digitales para la distribución musical es que dichas plataformas pueden servir como promotoras de consumo cruzado y como instrumentos de diseño del gusto. Si bien estas generan una sensación de libertad de elección, en

⁴ “[...] concrete set of limited and related practices of listening and practical orientations towards listening” [...] “audile techniques involve bodily training, and, in turn, bodily training shapes audile techniques”.

realidad los sistemas de monitoreo de audiencias y la generación algorítmica de *playlists* pueden contribuir a la reproducción sincrónica de los mismos repertorios en determinadas épocas. Esto a la larga puede tener un efecto en la homogeneización de los gustos musicales, limitando las experiencias aurales a las leyes y la temporalidad del mercado. Erickson y Johanson (2017) han argumentado que las recomendaciones musicales de las *playlists* de spotify “evocan libertades individuales y flexibilidades al mismo tiempo que prescriben temporalidades normativas, subjetividades neoliberales, aproximaciones funcionales a la música y monetización de la intimidad”⁵. Ya que estas listas van acompañadas de paratextos como imágenes y discursos, la curaduría de las *playlists* puede ser entendida como una potencial prescriptora de estilos de vida, “valores y subjetividades”. A la larga, este tipo de plataformas podrían privilegiar ciertas construcciones de mundos musicales y de subjetividades dispuestas para el consumo de otros bienes y experiencias. Un ejemplo de lo anterior es cómo la creación de universos musicales en series como “Narcos” de Netflix, puede reforzar imaginarios sociales de la narcocultura incentivando otras formas de generación de mercancías asociadas, como pueden ser bebidas, alimentos, parafernalia, e inclusive experiencias ficticias. Además de musicalizar la noche con las listas de reproducción *ad-hoc* a estos imaginarios, la apertura del bar Medellín-París en la capital francesa en 2018, causó la indignación de muchos colombianos, por su uso utilitario de la narcocultura como instrumento de mercadeo (*El espectador* 2018).

Sobre la omnipresencia de música en nuestras vidas cotidianas, Anahid Kassabian (2013) también desarrolló un convincente argumento que entrelaza debates previos sobre la distinción entre los efectos y afectos que desencadenan los sonidos musicales, y lleva la discusión hacia el papel que las modalidades contemporáneas de escucha musical juegan en la construcción de las subjetividades. Como De Nora, Kassabian postula que la escucha es una experiencia vibracional y por tanto, corporal. Sigue a Laura Marks (2002) y Brian Massumi (2002) para proponer una atención renovada a los procesos de somatización musical, defendiendo que los sentidos del tacto y la háptica (la interacción de las funciones táctiles, kinestésicas y propioceptivas) son fundamentales en la experiencia de subjetivación musical y, por ende, de configuración de la identidad personal, aunque sea como una experiencia momentánea. Kassabian presenta ambos modelos: el de la escucha estructural y el de la escucha inatenta e identifica a ambos como idealizaciones, negando así su verificabilidad estadística. Por un lado, niega la suposición común de que en la era actual escuchamos sin atención alguna, y por otro rechaza a los defensores de la escucha estructural, por considerar que defienden una modalidad de escucha que es sólo accesible para iniciados. En lugar de ello, explica Kassabian, para poder comprender la escucha musical que hacemos en la era contemporánea requerimos una “noción de atención que incluya un espectro amplio de actividades que oscilan entre dos extremos imposibles: [la escucha] completamente atenta, y la completamente inatenta” (2013: xxi).

La autora busca demostrar que las respuestas afectivas a las músicas que están por todos lados y que escuchamos en rangos distintos de atención es lo que da origen a lo que denomina

⁵ “[...] evoke individual freedoms and flexibilities, at the same time as they prescribe normative temporalities, neoliberal subjectivities, functional approaches to music, and monetizations of intimacy” (67).

“las subjetividades distribuidas” (xxiv). Un punto sumamente persuasivo en el argumento de Kassabian es su propuesta de que las subjetividades resultantes no son individuales, ni tampoco son grupales. Como lo explica textualmente:

La subjetividad distribuída es entonces una subjetividad no-individual, un campo, pero un campo sobre el cual el poder está distribuído de manera desigual e impredecible, en donde las diferencias no solo son posibles si no necesarias, y a través del cual la información fluye ocasionando respuestas afectivas. Los canales de distribución se abren gracias a músicas ubicuas. Humanos, instituciones, máquinas, y moléculas somos todos nodos en una misma red, nodos de diferentes densidades (xxv)⁶.

Para construir su neologismo, Kassabian recurre a la teoría informática de redes y a las nociones de las teorías de la complejidad, incorporando a un mismo problema las dimensiones biológica, física, psico-perceptual, sociológica y en general comunicacional. Hace una distinción didáctica entre la computación de escritorio “que se basa en entidades discretas” y la computación distribuida, que vincula unidades pequeñas a través de redes, para distribuir el poder de procesamiento en una nube de información:

Tal perspectiva sobre el poder de procesamiento, ofrece una poderosa descripción de la subjetividad contemporánea; cada persona –así como los numerosos componentes no-humanos– es un nodo en un enorme campo al que se dirigen varios participantes en modos diversos y con grados distintos de poder, componiéndolo. [Se trata] de un terreno móvil de vaivenes y flujos, de poder e información. La subjetividad distribuida sugiere un vasto campo, en vez de un grupo de sujetos o un único sujeto, en que varias conexiones se aglomeran temporalmente y se disuelven nuevamente. Este campo esta significativamente construido con y a través de la música (xxvi)⁷.

La propuesta de Kassabian abre nuevos marcos de reflexión sobre las instituciones que en el siglo XXI imponen regímenes de poder que inciden en la configuración de los regímenes aurales, regímenes que a su vez ejercen su influencia en la subjetividad. Al mismo tiempo que denuncia la estructura de poder, la interpretación de Kassabian permite considerar nuevas formas de cohesión social capaces de articular posibles contestaciones. Siguiendo su lectura, los escuchas no podríamos concebirnos más como entes individualizados, ni nuestros sentidos podrían ser entendidos como funciones personalizadas del sujeto. Entonces, el problema de la escucha musical se reconfigura como un todo a la vez: un tema de carácter cultural, social, histórico, económico, político, ideológico, tecnológico, corporal e interpersonal.

⁶ “Distributed subjectivity is, then, a nonindividual subjectivity, a field, but a field over which power is distributed unevenly and unpredictably, over which differences are not only possible but required, and across which information flows, leading to affective responses. The channels of distribution are held open by ubiquitous musics. Humans, institutions, machines, and molecules are all nodes in the network, nodes of different densities” (xxv).

⁷ “Such a perspective on processing power offers a powerful description of contemporary subjectivity; each person – as well as many nonhuman components– is a node in an enormous field that is addressed by various participants in various ways and with varying degrees of power, composing. I am arguing here, a mobile terrain of ebb and flow, of power and information. Distributed subjectivity suggests a vast field, rather than a group of subjects or an individual subject, on which various connections agglomerate temporarily and then dissolve again. This field is significantly constructed through and with music” (xxvi).

He intentado delinear cómo algunas instituciones de consumo, educativas y culturales, moldean las formas en que escuchamos, así como las actitudes que tomamos ante la escucha musical. Dichas actitudes están en parte atadas a una condición subjetiva signada por nuestra condición histórica, aunque también ligada a políticas institucionales, ideologías y tecnologías que, de manera deliberada o no, imponen modos de escucha. Tales pedagogías de escucha reflejan las ideas dominantes de la época. El multiculturalismo ha sido un instrumento de inserción ideológica que no sólo impacta las formas de producción y consumo musical, si no que además moldea las formas de escucha. Entre sus efectos más notorios, se puede concluir que las formas institucionalizadas de mediar la escucha y las nuevas tecnologías de distribución, expansión del consumismo como cultura hegemónica.

El intento de describir como el oído se involucra en la configuración de las estructuras de poder en la vida presente atañe el riesgo de que la historiadora perciba que la trascendencia histórica de un determinado suceso sea mayor a la que tendrá en el futuro debido a que está viviendo los efectos del cambio en carne propia y en medida de su propia escala vital. Más aún, resta considerar las formas en que los regímenes aurales son trastocados, burlados o contestados por los mismos escuchas. Aún así, si escribir historia se trata de analizar los procesos de cambio en la vida humana, es indiscutible que la globalización de fin de siglo, el impacto de la industria del entretenimiento y el turismo, y la emergencia de nuevas tecnologías para la distribución y la escucha musical estén teniendo efectos perceptibles en nuestras prácticas de escucha y por ende en nuestras subjetividades musicalmente inducidas. Este ha sido un somero ejercicio por delinearlas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1988. *Introduction to the Sociology of Music*. Burns & Oates.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Back, Les y Vibeke Quaade. 1993. “Dream Utopias, Nightmare Realities: Imaging Race and Culture within the World of Benetton Advertising”. *Third Text* 7 (22): 65-80.
- Balasubramanyam, Rajeev. 2008. “The Rhetoric of Multiculturalism” En Eckstein, Lars; Barbara Korte y Eva Ulricke (eds.), *Multi-ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*. Brill.
- Barela, Mark. 2003. “United Colors of Benetton – From Sweaters to Success: An Examination of the Triumphs and Controversies of a Multinational Clothing Company”. *Journal of International Marketing* 11 (4): 113-128.
- Bendix, Regina. 2009. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. University of Wisconsin Press.
- Bieletto-Bueno, Natalia. 2017. “Noise, Soundscape and Heritage: Sound Cartographies and Urban Segregation in Twenty-first-century Mexico City”. *Journal of Urban Cultural Studies* 4 (1-2): 107-126.

- _____. 2018. “De incultos y escandalosos. Ruido y clasificación social en el México postrevolucionario”. *Resonancias* 22 (43): 161-178.
- Bonds, Mark Evans. 2006. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Bradshaw, Alan y Morris B. Holbrook. 2008. “Must We Have Muzak Wherever We Go? A Critical Consideration of the Consumer Culture”. *Consumption, Markets and Culture* 11 (1): 25-43.
- Cohen, Sara. 1997. *More Than the Beatles: Popular Music, Tourism and Urban Regeneration*. Oxford: Berg Publisher Ltd.
- _____. 2017. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Routledge.
- Cohen, Sara et al. (eds.). 2013. *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. London: Routledge.
- Copland, Aaron. 1994 [1939]. *Como escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cusick, Suzane. 2008. “Musicology, Torture, Repair”. *Radical Musicology* 3 (1): 1-9.
- Daughtry, J. Martin. 2015. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford University Press.
- De Nora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dubiel, Joseph. 2004. “Uncertainty, Disorientation, and Loss as Responses to Musical Structure” En Dell’Antonio, Andrew (ed.), *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Listening*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.
- Ericksson María y Anna Johansson. 2017. ““Keep Smiling!”: Time, Functionality and Intimacy in Spotify’s Featured Playlists”. *Cultural Analysis* 16 (1): 67-82
- Erlmann, Veit. 1996. “The Esthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s”. *Public Culture* 8: 467-487.
- Espectador, El*. “Nuevo bar en Francia con temática de Pablo Escobar indigna a los colombianos” 21, Nov. 2018. <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/nuevo-bar-en-francia-con-tematica-de-pablo-escobar-indigna-colombianos-articulo-824979>
- Feld. Steven. 2001. “A Sweet Lullaby for World Music”. In Appadurai, Arjun (ed.), *Globalization*, pp. 189-216. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, with a New Introduction by the Author*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2013. “Una acustemología de la selva tropical”. *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): Jan./June: s/d.
- _____. 2015. “Acoustemology” En Novak, D. and Sakakeeny (eds.) *Keywords in Sound*, pp. 11-21. Durham Duke University Press.
- _____. 2017. “On post-Ethnomusicology Alternatives. Acoustemology”. En Giannattasio, Francesco and Giovanni Giuriati (eds.), *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, pp- 82-99. Udine: Insesezioni Musicali.
- Filipović, Andrija. 2012. “Noise and Noise: The Micropolitics of Sound in Everyday Life”. *New*

- Sound-International Magazine for Music* 39 (1): 15-29.
- Flores-Mercado, Georgina y Fernando Nava. 2016. *Identidades en Venta: Músicas tradicionales y turismo en México*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Sociales.
- Frith, Simon. 2017. "More than Meets the Ear: On Listening as a Social Practice" En Barlow, Helen y Rowland David (eds.), *Listening to Music: People, Practices and Experiences*. http://ledbooks.org/proceedings2017/wp-content/uploads/2017/02/Human-voices-are-alone-themselves-sufficient_-Listening-to-music_-people-practices-and-experiences.pdf [consulta: 30 de julio de 2019].
- García, Miguel A. 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Gibson, Chris y John Connell. 2005. *Music and Tourism: On the Road Again*. Clevedon: Channel View Publications.
- Giroux, Henry y Christopher Robbins. 2015. "Consuming social change: the 'United Colors of Benetton'". *Giroux Reader*, pp. 97-116. Routledge.
- Guilbault, Jocelyn. 2017. "Political Economy of Music and Sound in All-inclusive Hotels in Santa Lucía". Charla presentada el 3 de Octubre del 2017, como parte del MMaP Research Centre's 2017-2018 Lecture Series. <https://www.youtube.com/watch?v=V4QcW6gMxGc> [Consulta: 20 de Octubre 2017].
- Guilbault, Jocelyn. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hagood, Mack. 2011. "Quiet Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space". *American Quarterly* 63 (3): 573-589.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Hayward Philip. 1991. *Tide Lines: Music, Tourism and Cultural Transition in the Whitsunday Islands (and adjacent coast)*. Australia: Music Archive for the Pacific Press.
- Jones, Simon y Thomas Schumacher. 1992. "Muzak: On functional music and power". *Critical Studies in Media Communication* 9 (2): 156-169.
- Kassabian, Anahid. 2004. "Would you Like Some Music with Your Latte? Starbucks, Putumayo, and distributed tourism". *Twentieth-century music* 1 (2): 209-223.
- _____. 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. University of California Press.
- Kelman, Ari. 2010. "Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies". *The Senses and Society* 5 (2): 212-234.
- Khan, Naveeda. 2011. "The Acoustics of Muslim Striving: Loudspeaker Use in Ritual Practice in Pakistan". *Comparative Studies in Society and History* 53 (3): 571-594.
- Kimlicka, Will. 1995. *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Clarendon Press.
- LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Bloomsbury Publishing USA.
- Leppert, Richard. 2004. "The Social Discipline of Listening". En *Aural Cultures*. YYY Books and Walter Phillips Gallery Editions.

- Lipari, Lisbeth. 2014. *Listening, Thinking and Being*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Lyotard, Jean-François. 2010 [1979]. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.
- Marks, Laura. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement Affect and Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Meyer, Renate E., Kerstin Sahlin, Marc J. Ventresca, and Peter Walgenbach. 2009. "Ideology and Institutions: Introduction". En *Institutions and Ideology*. Research in the Sociology of Organizations, Vol. 27, Bingley: Emerald Group Publishing Limited.
- North, Douglass. 1991. "Institutions". *Journal of Economic Perspectives* 5 (1): 97-112.
- Oberacker, J. S. 2008. "Affecting the Embargo: Displacing Politics in the Buena Vista Social Club". *Popular Communication* 6 (2): 53-67.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Duke University Press.
- _____. 2006. "Social transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America" *Social Identities* 12 (6): 803-825.
- Plourde, Lorraine. 2017. Sonic Air-Conditioning: Muzak as Affect Management for Office Workers in Japan. *The Senses and Society* 12 (1): 18-34.
- Prats, Llorenç. 2006. "La mercantilización del patrimonio: Entre la economía turística y las representaciones identitarias". *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 58: 72-80.
- Radano, Ronald. 1989. "Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life". *American Music*: 448-460.
- Ramos-Kitrell, Jesus. 2018. "Teaching Music and Difference: Music, Culture, and Difference in Globalization". <http://musicologynow.ams-net.org/2018/07/teaching-music-and-difference-music.html> [consulta: 30 de julio de 2019].
- Riley Mathew. 2004. *Musical Listening in the German Enlightenment. Attention, Wonder and Astonishment*. New York: Ashgate.
- Robertson, Roland. 2003. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad/heterogeneidad". *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta.
- Samuels, David W., Louis Meintjes, Ana María Ochoa y Thomas Porcello. 2010. "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology". *Annual Review of Anthropology* 39 (1): 329-45.
- Sánchez-Fuarros, Iñigo. 2016. "Ai, Mouraria!" Music, Tourism and Urban Renewal in a Historic Lisbon Neighbourhood". *MUSICulture* 43 (2).
- Sterne, Jonathan. 2003. *Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1988. "Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky". En Meyer, Leonard B., Eugene Narmour, and Ruth A. Solie (eds.), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, pp. 87-122. Pendragon

Press.

- Tinic- Serra, A. 1997. "United Colors and Untied Meanings: Benetton and the Commodification of Social Issues". *Journal of Communication* 47 (3): 3-25.
- Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing in the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walsh, Catherine. 2008. "Interculturalidad, plurinacionalidad y docolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado". *Tabula Rasa* 9: 131-152.
- Weiner, Mark. 1997. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Vol. 12). University of Nebraska Press.
- White, Bob (ed.). 2011. *Music and Globalization: Critical Encounters*. Indiana: Indiana University Press.
- Wilson, I. I., Clint, C., y Félix Gutiérrez. 1995. *Race, Multiculturalism, and the Media: From Mass to Class communication*. Sage Publications, Inc.



Biografía / Biografia / Biography

Natalia Bieletto-Bueno es doctora en Musicología Cultural por la Universidad de California, en los Ángeles (UCLA) y magister en Musicología Histórica por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus líneas de interés se encuentra la música como generadora de diferencia cultural y de clase social. En los últimos años ha desarrollado una línea de investigación sobre culturas de la escucha en los entornos urbanos, con especial interés por la práctica de la música callejera. Actualmente es profesora e investigadora en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Universidad Mayor.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI". En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: "Modos de escucha". *El oído pensante* 7 (2): 111-134. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].