

LA CONSTRUCCIÓN SOCIO-TÉCNICA DE LA MÚSICA  
DIGITAL Y SU VALOR

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

## “LA CONSTRUCCIÓN SOCIO-TÉCNICA DE LA MÚSICA DIGITAL Y SU VALOR”

TESIS

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN COMUNICACIÓN**

Presenta

**VÍCTOR MIGUEL ÁVILA TORRES**

Directora: Dra. SANDRA P. GONZÁLEZ SANTOS

Lectores: Dr. EDWIN CULP MORANDO

Dr. LEANDRO RODRIGUEZ MEDINA

México, D.F.

2014



*A Dolores González Carmona*



# ÍNDICE

RESUMEN .....	7
INTRODUCCIÓN .....	9
1.1 Síntoma .....	9
1.2 Sobre las Mediaciones.....	12
1.3 Outline .....	19
1.4 Notas Metodológicas .....	21
MEDIACIONES Y MÚSICA PARA LLEVAR.....	25
2.1 La Notación Musical.....	26
2.2 La Grabación Musical.....	33
2.3 El Mp3 .....	41
LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA .....	53
3.1 El Régimen de Escasez del Disco .....	57
3.2 Mediaciones Técnicas del Valor de la Música.....	64
3.3 Delegación y Distribución en Cualidades Musicales.....	70
3.4 El Orden de lo Material en la Música.....	75
3.5 Acceso a la Música y Mediaciones .....	81
3.6 La Música y el Yo Sociotécnico .....	87
3.7 El Soundtrack del Individúo en el Mundo .....	96
3.8 Precio y Ley de la Música .....	104
CONCLUSIONES .....	113
BIBLIOGRAFÍA .....	123
AGRADECIMIENTOS.....	129



## RESUMEN

Esta investigación de tesis busca comprender la manera en la que los procesos digitales entran en una nueva red sociotécnica en torno a la música y la transformación que ocurre en sus procesos de fruición, consumo, significación y valoración. A partir de las nociones de los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, en particular desde la Teoría del Actor-Red y la teoría de las Mediaciones, se realiza un análisis sobre la manera en la que los nuevos vínculos se están forjando de forma constante trascendiendo la visión unívoca de lo material en el disco a lo material en todo el proceso de escucha. Las conclusiones apuntan a nociones aún paradójicas sobre lo que representa la música digital como algo con más mediaciones impuestas pero más cercana a las personas, por tanto más abierta a interpretaciones y sentidos de valor individuales en consolidación con procesos sociales. La música parece perder importancia como actividad específica, pero gana un valor como algo que no se puede ausentar de la vida cotidiana, así como el desplazamiento de la noción de coleccionismo por la de acumulación.





# INTRODUCCIÓN

## 1.1 Síntoma

Cuando ingresé a la Universidad para estudiar la licenciatura, *Napster* ya había desaparecido, la batalla legal que *Metallica* y las compañías discográficas emprendieron dio los frutos que esperaban. Pero ahí estaba, en 2002, mi primer experiencia con la banda ancha. Ya usaba otros programas p2p para compartir mis archivos, pero tenía que elegir y pensar muy bien lo que descargaba, la conexión *dial-up* de mi casa no ofrecía muchas opciones. Ahora estaba ante la posibilidad de hacerme de todas las canciones que había esperado obtener, aquellas que había escuchado sólo una vez y me habían parecido increíbles. Estaba dispuesto a hacer grandes listas y me prometí a mi mismo descargar al menos 50 canciones al día hasta completar mi colección.

Me considero melómano, desde muy pequeño hacerme de música implica todo un ritual, un análisis tan serio que me invita a la reflexión por horas y procesos de discernimiento nada sencillos. Pero ahora estaba ante un gran archivo, a mi parecer infinito, con posibilidades inimaginables. Poco tiempo después, las conexiones a servidores de este tipo fueron bloqueadas desde los servicios de informática de la universidad, ello incluía a las residencias universitarias, de las cuáles yo era huésped. Nadie se atrevió a decir una palabra, todos se quejaban en los pasillos, pero nadie se atrevía a defender su derecho a bajar, sin pagar, la música que siempre había estado buscando.

Llegó el momento de los *cyberlockers*, sistemas de almacenamiento que por medio de una liga directa permite que alguien más descargue el contenido que se pone en él. Algunos de estos sistemas son *Megaupload* o *Rapidshare*. Estos sistemas se popularizaron al tiempo que los blogs tomaban el espacio de Internet por completo. Sitios especializados que se actualizaban diariamente para subir nuevos contenidos, muchos de ellos creados por fanáticos. Ahí se encontraban álbumes completos, con lo que ya se diferenciaba de los sistemas P2P, en el que se bajaban principalmente canciones sueltas, pero también en que había un proceso de selección y curaduría por parte del autor. El contexto se había complicado, particularmente en Estados Unidos, se iniciaba una discusión aguerida para restringir lo que circulaba por Internet, principalmente aquello que estaba protegido por Derechos de Autor y Propiedad Intelectual. En ella ya participaban, a favor y en contra, usuarios, creadores, políticos, industriales, productores de artefactos tecnológicos y una larga cadena de actores; la lucha, por otro lado se daba en un progreso tecnológico fuera de los reflectores, usuarios concededores de programación y ramas afines desarrollaban nuevas modalidades para burlar los sistemas de protección que se imponían.

Por otra parte estaban los fanáticos y medios de comunicación, que se enfrascaron en una discusión sobre la multiplicidad de opciones que surgía y la cuestión de si estaba impactando la calidad de lo que se producía. Más aún, si había una música legítima y una ilegítima, sustentada en la calidad creativa de su discurso o forma estética. Se estaba creando música, según ellos, sólo porque se podía crear y no porque se tenía *algo* que crear.

Más allá de las lecturas políticas que puede implicar este proceso, esa serie de momentos es el que me llevó a desarrollar las preguntas que fueron la semilla de esta tesis. Para mi, se volvía necesario comprender que era aquello que en la música nos movilizaba para dedicar tantas horas de nuestra vida cotidiana no sólo para escucharla, sino para tratar de conseguirla (pagada o no). Dedicarle también grandes movilizaciones de recursos económicos, tiempo y energía para participar de la presentación de un artista particular. De acuerdo a la discusión mediática el que descarga es porque no le importa la música, y las ventas de discos indicaban que cada vez a menos personas les importa la música, *ergo*, no debería haber movilizaciones

masivas de ese índole y con ese éxito. Estoy convencido que nadie descarga o comparte música sólo por romper la ley, así como nadie compra música sólo por cumplir con ella. Considero necesario saber qué es aquello que motiva a todos los actores presentes a tratar de imponer su discurso sobre lo que es y debe ser la música en un modelo económico-social digital. Pero esa discusión implica la necesidad de discutir sobre qué es la música en realidad, si es un producto, un bien cultural o una experiencia social, una transformación que ha sido provocada por los millares de canciones que ahora poseo celosamente guardados en un disco duro y que, quizá, nunca escucharé por completo. ¿Qué es lo que ha cambiado si sólo los discos han perdido su forma sólida pero el contenido seguía siendo el mismo? ¿Que le está pasando a la música en la era digital? Son esas las dudas y preguntas que guían esta tesis.

Mi objetivo es describir la transformación que ocurrió en la música a partir de que perdiera su condición objetual y adquiriera su condición digital, que como veremos es sólo aparente. Con ello, pretendo comprender la forma en la que estas transformaciones generaron una divergencia de nociones sobre lo que es la música para diversos actores y la manera en la que los dispositivos tecnológicos influenciaron este deslizamiento de sentido ontológico. Mi planteamiento parte de que la música en tanto objeto, era capaz de establecer nociones estables sobre lo que es la música, pero que ante la pérdida de esa materialidad visible aquellas nociones se volvieron inestables y se permitió que cada individuo dote de sentido a lo que escucha y lo que movilizaba, un espacio vaciado de materialidad se vuelve lleno de sentido. Entonces, según espero demostrar, se abren una infinidad de posibilidades que están más allá de las prácticas establecidas desde formas de control político, económico o social, espacios de disputa que se ejercen sobre la manera en la que el valor de la música es constituido en función de la movilización de diversos actantes. La música es más importante para los sujetos que un costo establecido, requiere movilización de objetos y se tiende hacia la acumulación, además, se vuelve más importante en tanto la capacidad de convertirse en un espacio que el individuo dota de agencia, en función de sus propios intereses y le motiva a desafiar las formas de control que se tratan de

imponer por medio de un régimen de escasez ficticio. Pero también en ese proceso se pierden sentidos, que pudieran ser importantes y que se están transformando a la par que surgen y desaparecen ciertas mediaciones.

Entonces, la música no es la misma que la que era en el pasado. El título de esta tesis sugiere que la búsqueda que me guía es la posibilidad de reconocer todos los componentes que participan de la música digital, en particular los tecnológicos, que participan de modo material sobre la transformación de la música pero también sobre sus escuchas y los entornos sociales en los que se insertan. Para estudiar a un objeto se tiene que referir a los objetos que están vinculados a él, ello implica que un peso fuerte en esta tesis lo tienen las mediaciones, aquellos canales que no son transportadores entre un punto y otro, sino que son ellos mismos participantes y transformadores de sus extremos. Esta investigación entonces requiere de un foco de atención puesto sobre la materialidad, la discursividad y la individualidad de esas mediciones

## 1.2 Sobre las Mediaciones

El acercamiento que plantea a mi objeto de estudio, la música digital, es desde la perspectiva de los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (conocido como STS por sus siglas en inglés), en particular la mirada que desarrollan Bruno Latour (Latour, 1992, 1998), Michel Callon (Callon, 1986; Callon & Latour, 1981) y John Law (Law, 1992; Law & Mol, 1995), conocida como Teoría del Actor Red (TAR y ANT por sus siglas en inglés). Su propuesta radica principalmente en dejar de mirar a los objetos o fenómenos como unívocos, y desentramar la red de agentes que participan para hacerlo sólido y existente. Se trata de una postura filosófica empírica, en la que pensar los fenómenos tecnológicos implica pensarlos como objetos de existencia convergente que utiliza el papel de actantes humanos y no humanos.

Su punto de partida se encuentra en dejar de comprender de manera dicotómica la distinción entre agentes humanos y no-humanos, todos son contemplados como actores al mismo nivel y sus diferencias surgen al ser vinculados mutuamente. Al volver borrosa *a priori* esta distinción se puede analizar el potencial de cada uno en la construcción de un objeto o noción estable, aunque esa estabilidad sea temporal

y su origen quede encerrado como acepciones naturales, en particular Latour utiliza el término cajas negras. Desde este punto de vista cada uno de estos actores entonces son por igual construcciones temporales que están en constante movimiento y que se transforman al tiempo que sus demás actores se mueven, es entonces al mismo tiempo un actor y una red de significados en sí mismo, que provienen también de construcciones heterogéneas. Entonces, todas las nociones son construcciones móviles y están vinculadas directamente con quien se dispone a develarlas. Con ello se nos entrega una posibilidad de mirar de manera generalizada la forma en la que cada vínculo establecido permita transformar el significado de los demás, en términos de uso, de noción de existencia y por tanto de valor. Con el marco anterior Antoine Hennion (1993), sociólogo francés y colega de Latour, desarrolló una noción que nos podría resultar útil, la sociología de las Mediaciones, que en las siguientes páginas trataremos de explicar y vincular con otras nociones que complementen el cumplimiento del propósito de esta tesis.

En la sociología del arte la mediación es comprendida como los individuos tangibles, organizaciones, personas o procesos, que median entre el público y la obra. Adorno (1973) utiliza este concepto para explicar la manera en la que dichos actores por medio de su control selectivo pueden establecer agendas sobre el arte a mayor escala por medio de las construcción de discursos estéticos selectivos; cada uno de ellos contienen una economía política que convierte al individuo en sujeto de control. Estos mediadores resultan importantes en la definición de lo que sería el arte y el gusto, como más tarde observaría Bourdieu (2011). Sin embargo, esto los convierte sólo en un vehículo entre dos puntos, en el que uno funciona como receptor, prácticamente, pasivo. Por otra parte está el concepto de mediación que propone Hennion (2003) y que es el eje de su análisis. La mediación aquí tiene un papel activo y central, aunque al mismo tiempo descentrado, pues a sus costados no existe un objeto o sujeto determinado y fijo, existen otras mediaciones. Las mediaciones transforman, producen y modifican los significados de los elementos que vinculan en un momento determinado (Krzysz & DeNora, 2008).

Como se advirtió con anterioridad, utiliza el concepto de Actor-Red de Latour y lo convierte en una manera de estudiar el gusto. Los mediadores del arte no son sólo

sujetos, sino también objetos que transforman y se transforman en el momento en el que se mueven en su entorno. Su visión parte de la manera en la que se constituye el gusto, en particular por la música, que es toda mediación, es decir, que no existe sin sus objetos que le hacen existir y la definen (compositor, partitura, instrumento, cuerdas, sala de conciertos, público, etc.). Para comprender mejor este concepto es fundamental no hablar de las mediaciones como un medio de traslado, sino como una acción continua que en sí misma despliega el arte y sus significados. Los mediadores establecen nociones volátiles, en flujo constante (Sánchez Moreno, 2005), pues sólo se despliegan en su red de significados para generar una estabilidad momentánea, pero cada uno de ellos también es producto de una realidad volátil y una red de significados. Son objetos, personas, espacios físicos y mentales que generan experiencias únicas (Hennion, 1996), y que en el caso de la música permiten la construcción de un objeto apropiable.

Analizar la mediación es analizar la manera en la que cada agente involucrado participa con su propia agencia para establecer significados estabilizados. El análisis de las mediaciones trata de hacer opacos y explicar cada uno de los procesos que parecen transparentes en las relaciones del arte y su gusto (Hennion, 1993) para develar su función. Volvamos a un punto central, los mediadores no sólo definen a las otras mediaciones que se encuentran a sus costados, se definen a sí mismos en el proceso. Un ejemplo claro de estas mediaciones puede ser el Mp3 analizado por Sterne (2006) que parecería transparente, pero en realidad se trata de un contenedor de contenedores, que al visibilizarlo se puede comprender la manera en la que transforma la música y la forma en la que se consume. Entonces comprendemos que la música no es nada sino todo en lo que se puede basar, la música es todo en lo que se basa (Looseley, 2006).

Con este concepto Hennion busca que la sociología del arte de un giro, al estudiar y analizar el establecimiento de relaciones, dejar de lado las relaciones establecidas, es decir, mirar realidades móviles. La pretensión de Hennion es despegarse de dos visiones dominantes de los estudios sobre el arte, por un lado la visión esteticista, que aísla al objeto, le atribuye propiedades estéticas únicas y le provee de una causalidad lineal. Por otra parte se encuentra la sociología de Bourdieu que atribuye una

causalidad circular pero que determina su origen en lo social, de esta manera el gusto sólo es el reflejo de una ilusión creada por un mecanismo social que le determina (Farías, 2010; Hennion, 1996). De esa manera la experiencia estética en si misma queda relegada a una manifestación ilusoria y en la que únicamente participa el sujeto como agente.

No se trata de un rechazo determinante a ambos estudios, sino desarrollar con ellas un vínculo en que se pueda entender la música como un material activo y dinámico en la vida social del sujeto (Looseley, 2006). Todo esto entonces es ajeno a la creatividad del individuo que además tiene autonomía para jugar un papel activo en la construcción de aquello que le gusta. La creatividad del individuo tiene aquí un papel central, pero no en medio de un abanico totalizante con verticalidad, sino más cercana a la noción de Michel de Certeau (1996) quien entiende el surgimiento de las prácticas culturales crecientes en los espacios entre los diversos determinismos (Looseley, 2006). Entonces el sujeto y sus posibilidades de acción son fundamentales. Un primer acercamiento a esta visión lo hace Becker (2008) cuando afirma que los sociólogos deberían interesarse, de manera más puntual, no en descodificar las obras de arte, ni encontrar significados secretos como reflejo de la sociedad, sino en ver al arte como el resultado de algo que se ha creado de manera conjunta (DeNora, 1995).

Para poder mirar las mediaciones es necesario también un regreso al pragmatismo de la vida social del arte, es decir, sujetarse en hechos observables empíricamente. De nueva cuenta, este es un llamado a la sociología del gusto de Bourdieu, pues en su noción de la construcción del gusto en el *habitus* se requiere una interpretación abstracta además de no explicar la manera en la que este *habitus* integra nociones nuevas sobre el gusto o la cultura (Farías, 2010). Es poner la mirada sobre un hecho, algo terminado y no en las configuraciones móviles y la manera en la que estas son constituidas. La idea de las mediaciones como marco de interpretación del fenómeno musical invita no a describir relaciones estables, sino fenómenos en movimiento que se estabilizan momentáneamente. La noción de mediación busca superar la noción de vínculos de dominación y dominado abriendo el campo de posibilidad de las relaciones que se pueden encontrar en esta búsqueda. Se propone entonces



una lectura semiótica de las mediaciones, que describa el surgimiento de un efecto que no se limite a sus agentes sino a lo que le hace surgir de ese campo de relaciones (Gomart & Hennion, 1999).

Entonces se tiene que comprender el gusto por la música como una actividad, una producción de significados que no está fijo sino puesto a prueba por medio de configuraciones específicas y reflexivas (Hennion, 2010). De ese modo, no comprender el gusto como un proceso mecanizado, sino como un logro, algo que se puso delante de sí. Con la mirada puesta en el sujeto se tienen que observar los pequeños hábitos y formas de hacer las cosas en su vida cotidiana, los elementos con los que constituye su fruición estética y para los fines que la realiza, lo que Hennion llama “ceremonias de placer” (Hennion, 1996). De nuevo, es un salto de esa mirada de la crítica pesimista que convierten al individuo en un consumidor manipulado, que responde de manera uniforme a un programa predeterminado por la industria o la sociedad. La libertad del sujeto se hace patente cuando de manera activa dispone de su gusto y lo valora. De acuerdo con Tia DeNora (1995), de esto se trata el nuevo sentido de la sociología musical, de la manera en la que los usuarios desde su singularidad establecen vínculos entre el significado musical y la vida social.

En estas configuraciones en las que el sujeto y su entorno participan activamente no se desarrolla una relación de dotación de significados lineal, aunque tampoco circular, se desarrolla una producción heterogénea en la que ningún elemento puede ser comprendido de forma aislada. Los mediadores de la música no contienen efectos propios sino que se describen a partir de la indeterminación y la variación (Hennion, 2010), sus efectos surgen en su interacción, se desenrollan por la manera en las que son puestos a disposición de la escucha; producen y se producen. Entonces la música no sólo configura a sus escuchas, también a sus creadores y sus ejecutantes, a su industria y sus dispositivos de almacenamiento y reproducción, la música, en términos de DeNora, hace cosas y cambia cosas (1999).

Como ya mencioné la música es sólo un agente configurado, pero está claro que la mirada de Hennion está puesta también en una vuelta al escucha, al aficionado. La palabra aficionado o *amateur*, no designa sólo aquel que ejecuta música y no obtiene dinero por ello, sino a cualquier persona que en algún momento escucha

o produce música de manera voluntaria, ejercida (Hennion, 1996). Esto no implica que se trate necesariamente de una escucha exhaustivamente activa, en realidad se trata del rompimiento de otra dicotomía, en la que la escucha sólo puede hacerse de manera activa o pasiva, sino se abre ante los ojos del investigador un abanico con miles de versiones que dependen cada una de mediaciones específicas. La escucha y el goce musical son una coproducción continua entre un objeto musical y un cuerpo que se está entrenando para amarlo por medio de configuraciones cotidianas integradas en su vida y en las que se intercambian sentidos y significados. Por tanto el escucha es un agente activo de su propio goce estético, en su propia medida y de acuerdo a sus intereses (DeNora, 1999). Esto podría ponernos de vuelta a la controversia de las determinantes, que en definitiva existen y forman parte de estas praxis, pero de las que el *amateur* elige reflexivamente las que se integran a su escucha (Hennion, 2010).

El otro extremo de la conjunción se encuentra en el objeto musical, la obra en sí misma, que desde esta mirada no queda inerte, es también partícipe activo de estos significados. Este objeto en su forma y contenido son configuraciones únicas que van respondiendo a configuraciones mayores, pero que se vincula a una red específica en la vida cotidiana, para satisfacer determinados requerimientos del oyente (Looseley, 2006). La investigación tiene que volver a la música en sí misma, mirarla en su contexto, comprender lo que arroja la manera en la que el *amateur* le delega facultades específicas, para construirse como un *yo mismo* (DeNora, 1999). La música forma parte de esa construcción cuando es llevada ante el sujeto, y se desarrolla por medio de una configuración que le permite constituirse como tal (Sánchez Moreno, 2005), aquí es donde el concepto de mediación se vuelve un juego de intercambio de producciones específicas y en las que las mediaciones tienden a transparentarse. Es el sujeto presentado ante otros actores y en los que se refleja, es un ingrediente activo en la constitución de la experiencia vivida.

En todo este desarrollo ha faltado un actor fundamental: el investigador. La sociología tradicional plantea a éste como revelador de significados ilusorios, ajeno a su objeto de estudio, pero Hennion observa que esto se ha convertido justamente en una especie de *doxa* que obliga al sujeto a sentirse analizado, y por tanto estar en constante justificación como informante (Hennion, 2010). Entonces se trata no de

buscar esas explicaciones que proveerán de significados, el objetivo es lograr que el sujeto hable de su experiencia, sus emociones, sus configuraciones y los significados que se vinculan a su actividad reflexiva. En pocas palabras implica tomar en cuenta su propia conjetura de la historia como elemento conformador de las mediaciones, permitiéndole al amante de la música ser sociólogo y al sociólogo ser amante de la música en la observación de esos significados y entusiasmos (Hennion, 1993).

Esta visión de las mediaciones comprenden el gusto, el placer y el significado como construcciones no estables y contingentes a un momento específico, que son trascendentes y resultan de combinaciones específicas y particulares del individuo, permitiendo que la estética y el valor surjan de esta resolución (Sánchez Moreno, 2005). La labor del investigador es observarlas y ponerlas a la vista, dejando que de la igualdad inicial en las que se les considera, y se le considera a él mismo, surjan sus diferencias como proceso de negociación. Las mediaciones imparten y abren campos de posibilidad, cada una de estas posibilidades surgen en su vinculación específica con otras.

La sociología aquí propuesta explica de manera prominente el gusto por la música, la actividad llamada música, y desde ahí miramos el valor. Esos objetos específicos que se destinan al goce estético o a la formación del sujeto por medio de la música. Las relaciones entre las mediaciones se reconfiguran y están vivas, pero eso sólo ocurre porque son relaciones de fuerza, cada una tratando de imponer su agenda propia traduciendo activamente fenómenos en su entorno. Sobre este punto podemos volver a Latour, quien de manera muy clara explicita los procesos de traducción de cada actor, o mediador desde nuestra perspectiva, en el que se asignan cargas a determinadas declaraciones (Latour, 1998). De manera sucinta podemos decir, cada actor guarda en sí mismo una agenda o un programa por el cual es posible imponer sus prioridades sobre los demás, estos se van negociando de manera activa y se convierten en una línea de frente que se mueve en cada momento ante cada declaración. Entonces cada mediador tratará de traducir en función de sí mismo, pero estas traducciones serán negociadas e interpretadas, generando un valor específico de la música para cada configuración de los actores.

### 1.3 Outline

Para lograr este análisis tenía que buscar un acercamiento que no desestimara las formaciones materiales y también reconociera la posibilidad múltiple que esperaba se abriera ante los nuevos campos de la música y los individuos. Este me lo ofrecieron los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, pero se sustenta en las posibilidades que ofrece el campo de los estudios de Comunicación en torno al desarrollo tecnológico y las mediaciones. Sin dar por descontado que la música es una expresión creativa con una gran capacidad de comunicabilidad, la intención de insertar esta tesis en el campo de la Comunicación implica una forma de establecer nuevos vínculos teórico-metodológicos que permitan comprender el cambio tecnológico y la formación de sujetos y nociones ontológicas sobre lo que se comunica.

El objeto de estudio en esta tesis es la música digital, cuya condición implica expresividad, creación y formas de narrar el mundo, pero que no es sólo música. Al agregarle adjetivo digital estoy poniendo en evidencia su condición tecnológica que no sólo implica las llamadas Tecnologías de la Información, sino que comprendo la música como una técnica en la que participan por igual objetos, sujetos y discursos, todas ellas mediaciones. Una técnica mediada por modos de codificación, descodificación y mediación. Se trata de una movilización de objetos cuya finalidad es provocar su surgimiento y que por tanto hablan de un vínculo entre el sujeto y un objeto volátil e inaprensible, la música.

Como expliqué en la sección anterior, el punto de partida que me permite hacer este análisis es la propuesta de Antoine Hennion sobre la manera en la que esta movilización material de mediaciones expresan un apego a ese objeto estético y cultural, y que puede ser el punto de partida para estudiar sus condiciones de posibilidad, pero sobre todo, las maneras en las que cobra sentido puesta en manos de los individuos. El hilo conductor que lleva a esta propuesta es la propuesta sociológica de Bruno Latour, Michel Callon y John Law. Por tanto si bien estaré pensando todo el tiempo en los conceptos de Hennion, recorreré con detalle la manera en la que las propuestas de estos tres investigadores se integran en el constructo musical.

En el Capítulo II me comienzo a acercar a la música en sus formas objetuales, analizando sus transformaciones y rupturas pretendo establecer la forma en la que

cada una de ellas ha desarrollado un vínculo estrecho con la sociedad de la que surge, pero que sobre todo le transforma en su noción sobre la música. Con ello pretendo revisar a fondo las principales características de la música digital como formato con una materialidad imperceptible para el ojo humano. Estas características superan al objeto mismo y están en un vínculo estrecho con lo que se comprende como música y escuchas de la misma. Así mismo estas transformaciones convierten al objeto en una tecnología/música en disputa que da pie a esa inestabilidad de la que hablamos con anterioridad.

El acercamiento a la experiencia de los sujetos con la música se desarrolla en el Capítulo III. En él apelo a permitir que sean los propios informantes quienes hacen el análisis de sus relaciones y la manera en la que se implican sus mediaciones. La música, como técnica que despierta en ellos un interés particular, implica más que una exposición circunstancial o impuesta, una movilización, una acción intencional en la que además se dota de sentido a cada decisión en la búsqueda por obtener determinadas sensaciones a cambio. Son esas asignaciones las que se persiguen aquí, para que con ellas se pueda determinar la manera en la que la condición digital del objeto, los objetos que participan, las imposiciones discursivas y la manera en la que ellas se entrelazan en los resquicios de voluntad del sujeto son negociadas y resignificadas. Todas ellas materializadas en prácticas y enunciaciones.

Con los inicios más importantes de estos acercamientos nos aventuramos a generar algunas Conclusiones sobre lo que constituye la música digital actual y la forma en la que dichos sentidos se establecen en un proceso de agencias divergentes, dejando espacios en blanco que posibilitan el surgimiento de nuevas músicas múltiples, pero también nuevos sujetos, nuevas culturas y nuevas industrias. Se abren campos de investigación que cruzan la Comunicación, la Cultura y la Tecnología en función no sólo de la música, sino sobre la manera en la que la pérdida de materialidad genera campos epistemológicos abiertos e inestables, pero que ofrecen oportunidades de desarrollo al sujeto.

## 1.4 Notas Metodológicas

La pregunta sobre la constitución sociotécnica de la música digital y su valor conlleva a un intento de desarrollar lo que se conoce como *Grounded Theory* (DeNora, 2004). Con un corpus de datos, compuesto por la investigación arqueológica del objeto “música digital”, una genealogía sobre los derechos de autor y entrevistas a aficionados a la música. Es un acercamiento que no busca implicaciones o resultados macro explicativos, sino particularidades en las que se vinculan actores de diversas magnitudes y con distintas agencias. De esta forma, se centro en la actividad como explicación del fenómeno en cuestión, otorgando un giro pragmático al análisis desarrollado. La reflexividad entendida como actividad, borra las distinciones entre la música y las materializaciones de lo social y permite notar su coproducción (DeNora, 2000).

La búsqueda de estos tres factores: La mirada hacia el objeto, la mirada hacia los discursos y la mirada hacia la experiencia, responde de manera casi idéntica a la propuesta de Latour (2007a) del planteamiento de una antropología simétrica. Su argumento plantea la posibilidad de ver surgir los lugares en las que estas son hibridaciones y la manera en la que las personas tratan de separarlas o purificarlas en términos de la sociología y de la ciencia. O en términos de Hennion, en función de la estética o la sociedad. Es decir, no rechazar su condición de híbridos, que siempre son generados desde la sociedad, y nunca plantearse la búsqueda de separación o purificación del conocimiento, movimiento muy común en ciertas ciencias que trata de explicar lo científico de lo social o, en el caso de la música, lo tecnológico-social de lo artístico.

Esta tesis, en tanto exploración de los vínculos entre lo social y la música digital, pretende comprender la manera en la que se accionan las agencias de la música, la tecnología y la sociedad, pero desde un contexto específico, la Ciudad de México. Por ello se apela a la descripción que hacen los usuarios de su relación con la música y la manera en la que está dotada de sentidos tecnológicos, políticos e individuales. Su intención es construir un marco que permita entender la manera en la que se comprende la música digital que aún está en proceso de negociación en particular cuando se discute en torno a su valor e importancia individual.

Se realizaron un total de 17 entrevistas a profundidad. La primera de ellas con un músico involucrado en la discusión de la música digital de manera activa para

encontrar vetas de exploración. En las entrevistas se buscó la reflexión crítica pero también la manera en la que los individuos explican su experiencia con la música en una amplia descripción. La manera en la que los métodos etnográficos permiten partir de particularidades para comprender fenómenos mayores implica que algunas de sus causas sean demasiado limitadas, pero otras, puedan ser fácilmente transferidas a contextos diversos (Mol & Law, 2004).

Los informantes fueron seleccionados por el sistema de “bola de nieve” (Andersson, 2010), en el que cada uno pretendía referir a uno más. Es muy importante apuntar aquí, que si bien no se distinguió cualquier nivel de involucramiento o consumo musical, a todos los aficionados entrevistados se les da el trato, en esta tesis, de *amateurs* o fanáticos. Si bien esta categoría es amplia, implica de una manera activa el escuchar música en algún punto de su cotidianidad y la manera en la que esa práctica se vincula con otros fenómenos sociales o culturales desde su propia óptica.

La mirada de la semiótica material o ANT, en realidad es la búsqueda de una herramienta metodológica más que teórica en forma, y es en su narrativa en la que se nos permite mirar al objeto sin necesariamente estar centrado sólo en él (Law, 2002). Es decir, si se admite el objeto constituido por medio de actantes materiales, discursivos y sociales, se deben de considerar por igual los tres y establecer como se interrelacionan en las formas en las que ese objeto es traducido y estabilizado. Es fundamental fijar un manera en la que se entienden las formas de articular los discursos de los informantes. De ello se permite desprender una estrategia de comprensión de la experiencia, pero también la manera en la que se comprende la agencia de los distintos actores que aparecen y la forma en la que comparten un lugar con mi intencionalidad (Haraway, 1997).

Entonces, en un principio, apuntamos a un análisis del objeto y su historia, desde una postura arqueológica (Foucault, 2010), que sea capaz de comprender la manera en la que cada una de las evoluciones de los contenedores de la música son capaces de hablar por el entorno sociotécnico que les vincula y la ontología de la música que surge de ella. No se trata, en sentido estricto, de una narración sobre la

Historia de los contenedores de la música, sino de una lectura no cronológica que busca establecer vínculos entre estas formaciones y sus implicaciones técnicas en función de la formación de sujetos determinados y la exclusión de otros.

En el segundo término analizo las entrevistas mencionadas, en ellas busco la narración de mis informantes sobre su vínculo con la música y la manera en la que se configuran experiencias por medio de diversas mediaciones. Con ello pretendo comprender las cualidades y discursos que desde su uso y creación se le asignan a la música en función de actantes individuales y sociales. Esto quiere decir, la búsqueda radica en la manera en la que por medio de estas mediaciones y los discursos que le rodean, el sujeto forma su propia noción sobre la música y su valor

Como parte de esta investigación es importante plantear mi propio punto de vista como investigador, en tanto mi papel es seleccionar, y en cierto sentido evaluar lo que se dice en cada uno de los capítulos. Si bien quedó explicado en la introducción aunque no se involucró a ningún informante en discusión alguna sobre el tema. Como lo explicité considero que la música digital posee más valores que el económico y que sus nuevas implicaciones tecnológicas apuntan a una liberación del mercado como imperativo. Sin embargo, esto no impide que en esta investigación proporcione un lugar válido a aquellas voces que contraríen mi propio punto de vista.





## MEDIACIONES Y MÚSICA PARA LLEVAR

Insisto en el punto, la música *es* mediaciones, no existe sin ellas. No hay forma de hablar de la música sin hablar de las formas técnicas que le han dado origen y formado sus características principales. Están implicados ordenamientos materiales, pero también ordenamientos sociales que sólo pueden aparecer claramente si se miran los espacios entre ellos y la forma en la que se relacionan o hablan de una ruptura.

Pero en esta tesis nos interesa la música digital, un archivo inscrito en un dispositivo de almacenamiento que contiene un código que al ser decodificado se traduce en música al pasar por las señales eléctricas correspondientes. Ese archivo, sin peso específico más allá del dispositivo que le contiene, permite que la música sea puesta a disposición de la voluntad de quien lo controla y prácticamente en cualquier lugar. Es, sin duda, una forma de aprehender la evanescencia de la música, que sólo existe cuando se está ejecutando o (re)produciendo, no se puede congelar.

Desde este punto de vista el presente capítulo pretende arrojar un poco de luz sobre las formas en las que la música ha sido puesta a disposición, inscrita, en diversos momentos de la historia, y la forma en la que estos, han dejado vestigios en la música digital. No se trata de un recuento histórico total, se trata de buscar los factores contingentes que han llevado al surgimiento de un objeto específico y revisar la manera en la que ese objeto se vincula con otros en la historia y la sociedad.

Así mismo, cada una de estas producciones forja por inclusión y exclusión diversos sujetos que se convierten en actantes/mediaciones fundamentales para comprender la música en ese momento histórico.

De nueva cuenta hablamos de mediaciones, la manera en la que cada una de las agendas culturales, políticas, económicas y tecnológicas provocan el objeto musical que es puesto a disposición, pero esta relación es en ambas direcciones, pues esas formas de poner música a resguardo también implican una transformación en la sociedad. Buscamos su construcción sociotécnica, que nos permita ver cuál es la condición de la música digital y la forma en la que existe un vínculo entre ella y todas las formas del pasado. Parto de tres formas de registro: La notación musical, la grabación y el formato digital mp3, pero ellos nos llevarán a otros dispositivos y otras construcciones, otras maneras de comprender la música.

## **2.1 La Notación Musical**

La historia ha visto diversos tipos de notación musical, pero partiremos del que ha sido más influyente en nuestra concepción de la música, la notación occidental. Nos ubicamos en el siglo IX, la era de Carlomagno y el desarrollo que llevaría al cristianismo a forjar la identidad europea de la época. La iglesia católica en particular, es aquí un actor fundamental, pues sus ritos y celebraciones requerían ante todo uniformidad, que no se prestara a interpretaciones diversas para cumplir con sus objetivos. Preparar a alguien para que llevara estos ritos de un lugar a otro podría llevar 10 años y el imperio se extendía más rápido que eso, entonces el “persona a persona” no resultaba funcional. De esta manera la música eclesiástica fue la primera en establecer sistemas de notación sistemáticos, estableciendo una práctica musical más objetiva y estable, capaz de trasladarse a cada rincón que tuviera estuviera al alcance del crecimiento del catolicismo (Dahl, 2009).

En este sentido, el primer intento que se tiene de escritura musical no era precisamente planteado sobre la música, sino sobre las palabras. Las estructuras musicales más complejas eran las de la música eclesiástica, y en ella predominaba la palabra para la formación de sus himnos. El sistema, que se puede trazar hasta el siglo IX, consiste en establecer trazos curvos sobre cada sílaba, indicando la entonación que

debía darse para completar el canto, era una lectura doble, las sílabas y sus símbolos de entonación. A este tipo de notación se le denominó “neuma” (Aureliano de Roma en Treitler, 1982).

Este sistema era de inicio arbitrario, pues sólo buscaba indicar la inflexión de la voz en cada parte de la interpretación, pero era parte fundamental para desarrollar el canto en forma de melodía, pues con ella se podía entonar adecuadamente la estructura del canto (Wistreich, 2011). Se indicaba básicamente el tono y la inflexión, pero se establecía una notación vertical que permanecería hasta nuestros días, el tono más agudo era indicado con un movimiento hacia arriba y el más grave hacia abajo (Treitler, 1992). También persistiría la estructura melódica inscrita en ruta horizontal de izquierda a derecha, tal como la escritura. Pero era difícil que el conocimiento y la interpretación de la obra llegara de manera correcta a los lugares en los que no había alguien para enseñarlo por lo menos una primera vez. La intención de esta forma de inscripción era poder llevar los cantos religiosos a más lugares y de manera más simple, pero aún era complicado sin enseñar la entonación correcta a una persona. Además la palabra escrita era la forma sobre la que se cantaba, el único instrumento formalmente registrado en este sistema era la voz. No como una forma de instrumento musical, sino como un dispositivo que ensalza la oración, y ayuda a memorizarla, entonces se puede considerar la primicia de la música como algo didáctico, algo que permitía homogeneizar el conocimiento, extender el discurso.

Persiste durante dos siglos la permanencia del verbo, pero sobre todo se requerían indicadores más precisos para poder desarrollar obras de manera fija y formal. Así el papa Gregorio el Grande (siglo XI) hizo el encargo de los primeros intentos de escritura musical para poder alcanzar a todas las iglesias de todas las regiones con su creación, los cantos gregorianos. El desarrollo de este sistema estuvo a cargo de Guido de Arezzo (Peterson & Ryan, 2004), quien sugeriría la manera en la que se podían emplear cuatro líneas como tono absoluto para indicar la nota precisa en la que se interpretaba una melodía. Estas líneas tenían la posibilidad de incluir un sistema que no se refiriera sólo a la voz, ya pretendían poner una medida absoluta sobre la cual la palabra pudiera estar ausente. Permitía entonces que la música fuera en sí misma una técnica independiente de la palabra, de hecho, la convertían en un

acompañante de la palabra, de la oración. Este sistema de línea cambiaría constantemente, no sólo en manos de su creador, sino por la forma en la que podía interpretarse para diversos instrumentos, había sistemas de dos y hasta siete líneas (Alsina & Sesé, 1994). Entonces la sistematización no se logró de una manera estable, fue un proceso de prueba de las distintas formas en las que cada instrumento hacía uso de ellas. Pero pongamos atención a algo, estos instrumentos sólo requerían una notación cuando se volvían parte de un sistema formal, pues en la calle la música seguía existiendo en forma de cánticos informales y juglares. La música existía fuera de las formas, pero sí dentro de la melodía y las historias.

A Guido de Arezzo se le adjudican dos movimientos fundamentales para la notación musical. El primero la estructura de notas, usando las primeras letras del alfabeto griego (A, B, C, D, E, F, G), que posteriormente convertiría en la llamada *solmización*, es decir, asignación de un nombre a las notas. Este movimiento lo hizo a partir de un himno muy popular en su tiempo a San Juan (Alsina & Sesé, 1994), en el que cada frase se entonaba un poco más alto a la anterior:

UT queant laxis,  
REsonare fibbris,  
MIra gestorum,  
FAMuli tuorum,  
SOLve polluti,  
LABii reatum,  
Sancte Ioannes.

El sistema de notación fue perfeccionándose hacia el siglo XIII, estableciendo el pentagrama, junto con el sistema de blancas y negras, que establecía una lectura del tiempo y la duración de cada nota representada, que al final era también una herencia de los neumas, así como el desarrollo de sus deformaciones o accidentes. El registro más antiguo de notación en pentagrama que existe en la actualidad es del año 1071, de un libro de servicio romano para la catedral de Santa Cecilia en Trastevere, es conocido como Codex Bodmer (Treitler, 1992). Pero se trata de una transcripción de dos siglos atrás. La música comienza a entrar en un régimen formal, se le aplican formas de lectura, se alfabetiza, aún deja fuera a las personas que no se preparaban para ello, pero no quiere decir que no se hiciera música fuera de este régimen. La música adquiere valor en función de su capacidad de formalización y experiencia

estética por un lado, pero por el otro, su valor reside en su capacidad para contar historias y trasladar emociones. Experiencia estética al fin mediada por su origen, su contexto y su receptor.

La música queda registrada en algo palpable, no es su primera vez, sin embargo su estandarización permitía que se perdiera menos información entre una forma de comprenderla y otra. La música parece traspasar su tiempo y espacio, su propia ejecución, quedando como algo sólido y que se puede circular. Pero la separación entre el objeto y la interpretación sigue existiendo, pues aún con la notación, la interpretación podría variar de espacio a espacio, podían sonar diferente. La escritura es incompleta, no existe la totalidad sobre lo que se produce al momento de su ejecución. Más aún, la música vuelta objeto permite un procedimiento formal para su creación, un proceso auditivo, pero también técnico. Entonces este sistema de representación permitía, que se estableciera una nueva distancia entre el intérprete y el compositor, pues era la pieza en si misma la que se podía ejecutar en cualquier contexto, aunque con diversas variables instrumentales y sonoras. De esta manera se pudo crear la composición como algo que podía plasmarse, interpretarse y trasladarse, la obra de arte. La experiencia musical es imposible de capturar, pero ya se visualiza la posibilidad de transportarla, creando entonces nuevas relaciones entre el contenido, el contexto de creación y el contexto de la escucha.

Como se puede notar entonces se forma un nuevo personaje, el compositor. Una figura específica que con un alto conocimiento de la técnica y la estética de la música en si misma, como ejecución, crea obras en las que se antepone la forma sobre el sentido. La diferencia con este compositor es que ahora no será necesario que participe en la interpretación de su obra, será suficiente con que se dedique a crearlas, abriendo espacio a diversas interpretaciones. La liberación que eso supone crea también un discurso específico sobre la creación misma, pues cada vez se puede complejizar más la obra en función de términos puramente estéticos y abstractos, la palabra comienza a pasar a segundo plano, al menos en esta música "formal".

Pero este sistema también requería determinada alfabetización, y racionalización. No cualquier persona podía comprenderlo, requería cierto tipo de conocimiento que se fue especializando con el tiempo, casi como un libro con texto (Wistreich,

2011). De esta manera también se creaba una distancia entre la obra “literal” ante la obra popular. La música popular estaba relegada, sus deformaciones de ritmo y tono no podían ser representados por estos sistemas formales, por tanto, sus melodías no serían inscritas ni distribuidas de manera homogénea (Hawkins & Shepherd, 2003). Son dos tipos de obras distintos, la escrita o literaria, que prioriza el tono, el ritmo y la estructura (indicados por la notación), mientras que la obra popular sobrepone la expresividad y la vivencia. En términos sociales cada una de ellas tenía su franca distancia en función de la formación de quien la escuchaba y la ejecutaba, pero también los lugares en los que ocurre.

El Renacimiento amplía estas brechas, se abren posibilidades para que personas ajenas a la composición participaran de la obra como ejecutantes pero se comenzarían a desarrollar otras figuras en torno a la música. La primera de estas mediaciones sería la formativa, academias en las que se enseñaba no sólo la alfabetización de este sistema, sino su funcionalidad y normativa. Se especializarían intérpretes en cada uno de los instrumentos y la composición se vinculaba con sistemas normativos estéticos que dictaban el deber ser de esta nueva forma estética. La distancia entre el compositor y el ejecutante se convertía también en un nuevo sujeto, el director, un especialista en la ejecución de obras ajenas, capaz de comprender los signos de toda la pieza pero que además trataba de devolverle de manera sustantiva la vivacidad que no estaba capturada en los pentagramas (Dahl, 2009). Entonces ya la obra no sólo estaba mediada por sus escritura o su contexto sino también por subjetividades plasmadas en la figura de los intérpretes y los directores. Ya no se trataba de un compositor y un intérprete, sino de un autor, una multiplicidad de intérpretes, una multiplicidad de espacios para experimentar con ella y una multiplicidad de públicos con diversos intereses (Grotjahn, 2012). Se hace evidente que se comienza a conjugar la subjetividad del escucha, que no necesariamente estaba vinculado con el entorno creativo o discursivo de la obra, es decir, un escucha que sólo estaba especializado en ese proceso de apreciar obras, que necesariamente establecía una distinción cultural profunda con respecto a los demás individuos. La industria cultural de la música comienza a forjarse como una producción de sujetos que participan de ella.

Con la imprenta y la posibilidad de producir de manera masiva las partituras de las obras se abren también nuevas industrias, empezando por la editorial que seleccionaba y distribuía a diversas regiones las composiciones musicales. Esta nueva forma de selección y alcance de la música generaba una figura trascendente, la del gran autor. La distribución de las obras musicales acompañadas del nombre del autor promovía un sistema que daba mayor importancia a determinados creadores que además no estaban ya involucrados en la manera en la que su obra era ejecutada e interpretada en contextos diversos y ante públicos más dispersos. Ante la posibilidad de explotación comercial de determinadas obras se desarrollan los primeros bocetos de la normatividad de autoría intelectual, sin embargo, estos no podían controlarse de manera consistente. Así, el autor de las obras se convierte en una leyenda pero una nueva figura lo acompaña, la pobreza (Raynor & Alsina Thevenet, 1987). La producción de industria que desapegaba la obra de su autor y que interponía como intermediario a la industria editorial, generaba una redistribución en la capitalización de la creación. Ya no era el autor a quien se le pagaba por presentar su obra, las ganancias se obtenían en quien la imprimía, distribuía, ejecutaba y dirigía. La imposición de mediaciones va separando el vínculo establecido entre el creador y el público, si bien va también profundizando las complejidades formales de la música. El mito del autor pobre con una vida plena de dificultades va convirtiéndose en una imagen común, aunque no es tampoco total.

Entonces comienza un proceso de especialización de la audiencia, aquel que sabe de música y aquellos que son conocedores (*kenner und liebhaber*) (Dahl, 2009). El primero usa su conocimiento en composición e historia de la música, de una manera letrada y especializada, racional, mientras que el segundo usa referencias a su propia experiencia, a la expresividad de la experiencia, es decir una visión subjetiva de la misma. Sin embargo ambos eran personas con cierto tipo de preparación estética, pertenecían a cierta clase particular. La música popular que ya estaban fuera de notación, entonces fuera de un conocimiento especializado, fuera de un entorno alfabetizado y entonces, perteneciente a grupos sociales determinadas. Para Raynor (1987) este proceso separaba la música de su proceso de comunicación inmediata entre personas, se convertía en el placer esotérico de una élite culta.



Dentro de esas clases altas letradas, que pertenecían a la aristocracia, se incluyó una nueva tecnología, la llegada del piano vertical o de pared. Este abarataba los costos del instrumento y reducía sus requerimientos técnicos de mantenimiento y afinación. Tener un piano en casa y no sólo en una sala de conciertos se volvía un fenómeno cotidiano. De manera paralela con la imprenta y comercialización de partituras se desarrollarían los intérpretes aficionados, principalmente mujeres. La educación musical se convertía en un símbolo de la burguesía así como la mujer su intérprete principal. Como observa Grotjahm (2012), en estos contextos la música no era sólo aquella música de autor académico, sino surgen también los géneros de salón, que formaban una buena parte de los repertorios caseros y que amenizaban los encuentros sociales. En este proceso el compositor también se daba cuenta de la peculiaridad de la música simple, aquella que conectaba con un público que si bien era capaz de comprender cosas complejas prefería el placer y a diversión, se vendía bien. Empieza a formarse cierta forma del *amateur*, una en la que si bien se pertenecen a clases altas, la formación musical expresa el tiempo libre, la exclusión del trabajo “productivo” y sobre todo la capacidad cultural para aprender estas prácticas.

Al mismo tiempo se popularizaba la música no narrativa en las clases populares, es decir, la música se notaba como una nueva forma de experiencia que no era puramente estética, pero que tampoco se centraba en los hechos acontecidos. La música popular, el equivalente de la de salón en las clases altas, permitió el desarrollo de una manera de expresión emotiva y comunitaria, completamente desvinculada de la música letrada. Acompañada por el desarrollo de instrumentos ligeros, que también reducían su costo económico, se efectuaba una nueva forma de música y de la manera en la que esta se relaciona con los sujetos.

La música en ambos sentidos se convierte en una experiencia activa para todos sus actores, con la conformación de nuevas materialidades dispone de nuevas actividades en torno a la música. La música mantiene una distinción social, tanto como la educación, pero se convierte en un placer aurático que depende de lugares y sentidos. Pero sobre todo, la escucha deja de ser una actividad excepcional, se comienza a convivir con ella de manera regular, tanto como entretenimiento, socialización y como

educación. Como dije anteriormente, la experiencia entre autor y escucha se separa, sin embargo su popularización la convierte en una práctica más profusa entre ciertas sociedades en las que estas mediaciones son alcanzadas.

La escritura de la música implica entonces un sistema de clasificación, sistematización y desarrollo. La creación de las notas es la piedra de toque de la música tonal, cortes arbitrarios sobre los sonidos en una gama mucho más amplia y compleja. Pero además esta escritura permitió que se gestaran movimiento estéticos ante ella, cada uno con su contexto, cada uno con sus valores. La escritura de la música, no la separó de su origen eclesiástico, más bien abrió nuevos espacio y nuevas formas de música, nuevas maneras de alcanzar a las personas y de ser percibida. Muchas músicas diferentes, aún en aquellas que no estaban escritas.

Utilizo el término música escrita con una doble intención, pues si bien se plasmaba en el papel también implicaba la necesidad de una alfabetización. Esta alfabetización, en tanto sistema aceptado, implicaba un código único y al que sólo algunas personas tenían acceso. Pero también en el oyente se desarrollaba una formación sobre lo que tenía que escuchar, sobre lo que tenía que valorar. La suma de estas habilidades son, hasta nuestros días, elementos constitutivos de lo que hoy entendemos como música clásica. En realidad esta música atraviesa una variedad y estilos, que ya es independiente de la era en la que fueron creadas, mientras que podamos saber que es música alfabetizada le llamamos música clásica. Dahl (2009) hace también un apunte indicativo pues esta clasificación promueve la institucionalización y la racionalización otorgando a su actividad poder e influencia sobre la sociedad que aprecia esas cualidades.

## **2.2 La Grabación Musical**

El antecedente más claro del registro sonoro es primeramente un registro visual. Édouard-Leon de Martinville patentó en 1856 lo que llamaba un “escritor de sonido”, el Fonoautógrafo (Cutler, 2000). Éste consiste en una pluma atada a una membrana, que vibra con el sonido recibido y la pluma se mueve e un lado a otro inscribiendo ondas en un cilindro de cristal que se tenía que mover a una velocidad fija. Este dispositivo sería olvidado pronto al no encontrar una utilidad práctica aunque años

después, en el 2008 un equipo de científicos traduciría a sonido la única inscripción que quedó de este experimento. Se trata de la pieza francesa *Aur Clair de la Lune* hecho en 1860 (Mileham, 2009). Por su puesto, la calidad de su sonido es poco útil y hasta imposible identificar para alguien no especializado, aunque se puede encontrar fácilmente en Internet. Puede generarse una discusión en torno a si esta es la primera grabación de audio en la historia, aunque se tiene que considerar de manera puntual que no estaba hecha para ser reproducida, sólo para hacer visible el sonido. Aún el dibujo de la onda de sonido que generaba es muy similar a las representaciones digitales actuales, la forma de onda.

El Fonógrafo de Edison se patentó en 1877, se trataba de los primeros intentos de registro de sonido con intenciones de grabación y reproducción. Las primeras versiones de este artefacto incluían un tubo para dirigir el sonido, así como un tubo de aluminio en el que una aguja primero traducía el sonido en ondas acanalándola. Para la reproducción realizaba la operación contraria. Posterior a estos primeros intentos, el inventor desarrolló cilindros de cera, que permitían el almacenamiento de los registros de forma más duradera, así como una mayor resistencia a la manipulación (Sagers, McNeese, Lenhart, & Wilson, 2012). Ya en este punto la intención que rondaba era la posibilidad de comercializarlos y se comenzaría hacer hacia 1895. Me detengo un momento a mirar la idea de Edison con más detenimiento, este invento podía ser grabado y reproducido por quien contara con ambos dispositivos, lo pensaba más como un registro de voz, en la que cada quién pudiera registrar recordatorios y notas. Entonces aunque su calidad de sonido era bastante mala llamaba la atención de forma particular la posibilidad de ser la propia voz la que quedara registrada. Característica que desaparecería con los siguientes inventos sino hasta el surgimiento de la grabadora de carrete casi 50 años después (Fernández, 2010). Edison llamaba a su invento “La Máquina de Memoria”, permitía acceder al pasado sonoro de la persona. Sin embargo, también se comenzaba a utilizar para grabar música y venderla de esa manera.

El disco plano, tal como lo pensamos en la actualidad vendría con una tecnología ajena a Edison, era el Gramáfono. Su patente queda registrada en 1894 aunque su crecimiento fue más lento. Aquí desaparece del esquema la grabación por el usuario,

a cambio de poder producir una mayor cantidad de discos, con un registro más sólido y perdurable. Estos discos se graban de igual forma por un sistema de agujas, pero en una placa de metal plana y redonda, se creaba entonces un “negativo” en este material que, siguiendo el sistema de el rotograbado o la imprenta, podían producir copias exactas de lo que contenía el original, de modo que una sola grabación podía generar muchos discos. (Mileham, 2009). Un proceso influenciado por la fotografía y la metalurgia de la época. Este paso permitió que su producción fuera masiva, es decir, se separó de forma importante el proceso de una grabación sobre un sólo registro. Esto implicó un proceso extra, la masterización, adecuar el sonido grabado al medio específico en el que se reproduce. Cuando surgen los primeros intentos de registro de música se desarrollaron actividades especializadas que surgían en función de las necesidades de tamaño y calidad que podía reproducirse por medio de esta placa de metal. Así mismo, el diseño de los discos y su capacidad de rotar a una velocidad regular, alcanzada con la electricidad, permitió que más tarde su uso se popularizara también para la sonorización del cine. Al mismo tiempo también desaparecía la capacidad de grabación, sólo los registros generados en ambientes técnicos determinados se convertirían en discos (Hill, 2012). Estos discos eran de goma, el vinilo sería su sustituto hasta 1950.

La grabación de música comenzaba a volverse una práctica común para estos dispositivos. De hecho, más allá del cine, era la utilidad más completa que se le veía al nuevo dispositivo. Viendo un mercado potencial se comenzó a grabar la música que comenzaba a cobrar más popularidad en la época, el jazz. La música se convertía, como con la imprenta en un objeto del que se podía grabar. Pero la grabación aun se hacía por medio de un cono conectado al sensor de la aguja, ello implicaba que la música que en otros contextos era compleja se tuviera que simplificar. Las grabaciones que se escuchan de jazz de la época es con pocos instrumentos, en particular uno dos instrumentos de metal, como la trompeta o el saxofón (Chanan, 1995 ). De modo que se forman dos nociones del jazz, por un lado aquel que se interpretaba en los lugares especializados por una gran cantidad de músicos y cuya experiencia era comunitaria; por otro el jazz grabado, que se volvió más popular gracias al disco, grabaciones sencillas que además, formaban a un intérprete mítico, particularmente

talentoso. Aquellos en los que el jazz no era una forma musical de ejecución común sólo conocían esta última forma, para aquellos de las zonas más pobres, en donde era endémica esta música sólo conocían la experiencia en vivo. Dos públicos diferentes, dos músicas diferentes. Este modo de industrialización arrastraba la separación entre el producto (disco) y su intérprete. En la época el cantante más popular de ópera era Enrico Caruso quien en 1904 se convirtió en el primer disco en vender un millón de copias y murió en la pobreza. Sin embargo, ello ayudó a concentrar también la atención del público culto en la máquina capaz de almacenar y transportar el sonido.

El fenómeno de la grabación de una música tan compleja como el jazz también promovió la formación de lugares específicos para su grabación. Antes de los micrófonos surgió la necesidad de la existencia de estudios de grabación en los que la música pudiera ser aislada pues el ruido que se generaba al momento de grabación hacía más difícil su comprensión. De modo que se formó el estudio, que en un inicio era un lugar en el que se aislaban juntos el intérprete, el grabador y el dispositivo que generaba el *master*. Poco a poco y con la inclusión de la electricidad y el micrófono estos se volverían procesos aislados uno del otro. Se buscaba en realidad la solución a un problema en torno al producto grabado, pero se da pie al surgimiento de la búsqueda de calidad en la grabación, la idea de que se podía capturar un sonido puro del intérprete o su instrumento.

Aún los dispositivos de reproducción de discos eran caros y su uso se limitaba prácticamente a lugares públicos y se convirtieron en eventos sociales. Con el surgimiento de la electricidad estos dispositivos se pudieron hacer más populares pues su producción se abarató y la manera en la que trabajaban se automatizaba y estandarizaba. Hacia los años 20 también surgió otra tecnología relacionada con la electricidad que cambiaría el rumbo de esta industria el micrófono, que permitía limpiar el proceso de grabación de voz, así el intérprete cobraría una nueva importancia (Dahl, 2009). La inclusión de la electricidad y el micrófono en los procesos de grabación permitía establecer nuevos vínculos sobre la manera en la que se grababan las piezas musicales, ahora era posible aislar por completo el sonido que se buscaba capturar, pero también comenzar a amplificar, de modo que se potencializaba la experiencia sonora. Con todos estos elementos había un interés particular de las personas en

poder poseer un gramáfono, que finalmente ingresó de manera general a los hogares de mediados de los años treinta. La música grabada desvinculada ya no sólo a la audiencia con el interprete, sino al intérprete con la obra y su público. Se generaban nuevas formas de música, pero sobre todo un nuevo modo de escucha, el casero.

Como hasta aquí se puede ver el gramáfono y la música grabada no eran tecnologías vectoriales, con una dirección definida, en realidad requirieron de la interacción de otros desarrollos técnicos, sociales y económicos para su popularización y asentamiento en la cultura (Luthe, 1968). Abren nuevas posibilidades para la ejecución musical y para los públicos que alcanzaría, la experiencia musical ya no dependía directamente de tener los recursos para poder acceder a una sala de concierto, ni si quiera la alfabetización para tener una escucha activa, la música se podía diseminar por la sociedad. Sin embargo, la calidad del audio registrado, como lo entendemos ahora, no estaba completamente desarrollada en estos discos, pero ello no parecía ser importante, en realidad el acceso a la obra en si misma sería el objetivo general. Además, conforme se fueron desarrollando los recursos técnicos para ampliar la calidad sonora, la diferencia conceptual entre la ejecución y la grabación se volvió cada vez más difusa pues con la llegada de la cinta magnética, el registro por pistas y la edición de las mismas las diferencias que se formaban entre la música grabada y la ejecución se hacían mayores (Dahl, 2009). La grabación se convertía en una obra aparte, los recursos técnicos de los que se echa mano a partir de los años 40 promovían una forma de registro preciso y por separado que se volvería imposible reproducir en la experiencia en vivo.

La música llegaba a los hogares y las obras se vendían como objeto, entonces se requería integrar nuevos modos de escucha, así como en el pasado la música de salón era fundamental en los hogares. La música popular comenzaba a abrirse camino en los estudios de grabación y se comprende la manera en la que la misma puede ser explotada. Se desarrollan dos industrias de manera paralela. La de los dispositivos técnicos para la producción y reproducción sonora y la industria que se encarga de seleccionar las grabaciones de audio así como su distribución. Esta última es la ahora llamada industria del disco, el archivo musical vuelto producto, la música como objeto y producto de intercambio. Theodor Adorno (en Luthe, 1968) acusa

de manera constante a la alienación que implica esta industria, en particular el disco grabado, pues presupone la falta de atención y concentración perceptual de la experiencia, lo que para él llevaría a la liquidación del individuo en la sociedad de masas.

La puesta en marcha de un sistema de compra y venta de música desplaza al autor o al ejecutante como figuras singulares y crea una nueva, el coleccionista de música. La posibilidad de otorgar un valor que trascienda el de uso y de cambio a un objeto que está dotado de significados propios, entre ellos el de autoridad histórica (Hooper, 2011). Entonces la industria del disco establece una autoridad sobre la historia de la música, no sólo la que le es contemporánea, sino también sobre la histórica pues ella elige cuáles son las obras que son grabadas y por qué intérpretes. Lo que escuchamos hoy de ese pasado, ya fue seleccionado por alguien y editado. Los desarrollos que son válidos en forma de género son los que tienen cabida en ella, no se desarrollan géneros por sí mismos fuera de la materialidad del disco.

Como mirada alternativa a ello el coleccionista se permitía establecer su propia categoría de importancia, la posibilidad de acceder a un bien material, almacenarlo y jerarquizarlo implica un vínculo que se desprende del objeto, con la manera en la que es posible hacerse de él, pero sobre todo de la manera en la que se establecen vínculos entre cada uno de los miembros de esta colección y su propietario. El coleccionismo permite que sea el usuario quien se encarga de la curación de su catálogo. No hay coleccionismo cuyo desarrollo sea simplemente un proceso de compra (Benjamin, 2012), es una actividad vívida, de búsqueda, conocimiento y persecución. El valor sobre ese catálogo se vincula con todo este proceso.

Ya el disco es considerado como producto de consumo, la música se comienza a crear pensando en este registro. Pero surge una nueva forma de dotar de valor a la música. Por un lado la obra misma, en la que los intérpretes o ejecutantes tienen a desaparecer en el contexto de consumo, parecen dejar de ser importantes para la mayoría de los consumidores. El caso típico de este fenómeno es la 5ª Sinfonía de Beethoven que ha cumplido ciclos con tantos ejecutantes como es posible; en la música popular surge, por ejemplo, *Can't Take My Eyes Out of You* cuyo primer intérprete, Frankie Valli, es ahora uno entre cientos y cuya canción se ha vuelto de conocimiento popular sin un vínculo estrecho con su autor o su primer intérprete.

El caso contrario es aquel fenómeno el la que el intérprete se convierte en el centro del consumo. La reproducción de portadas con fotografías, así como los medios de comunicación impresos dieron impulso a fenómenos basados en un rostro conocable. La música volvía a una persona y ésta le trascendía. Los ejemplos de estas figuras son comunes en la música pop, y se pueden tomar desde Elvis Presley hasta Michael Jackson, sin embargo, el papel más importante para definir éste papel lo realizaron The Beatles. El grupo británico abrió con su música no sólo nuevas posibilidades para el vínculo imagen sonido, sino que además exploró con éxito comercial la manera de experimentar con el sonido del estudio, lo que sólo ahí podía ocurrir. La música trasciende en este punto su ejecución en directo, se valoran las cosas que sólo podían quedar registradas en una grabación de audio, el disco como objeto único en su multiplicidad de reproducciones. Antes esta “objetualidad” de la música, el coleccionista de música popular crece más, se convierte en una afición social. Pero también el escucha regular se vuelve un crítico de su propia experiencia, en ella se desarrolla una forma de consumo íntimo que podría o no convertirse en social por medio de la escucha conjunta o la experiencia en vivo. Se podía vivir la experiencia del disco en si misma, como objeto.

Este conjunto de valores y significados estandarizan también el costo del acceso a la música. Su precio se establece en función de principios de mercado, de competitividad, se trata de un proceso arbitrario que no tiene que ver ni si quiera con el costo de producción de la obra. La industria de la música, convertida en fuerte comercial administra sus costos y asume una distribución de los mismos para recuperarse de manera general con sus ventas. Como observa Luthe (1968), para el usuario termina costando lo mismo un disco con una sinfonía de Bruckner (con todos los elementos que implica grabarla), que el de una sonata para piano.

Para el musicólogo Christopher Small el disco representa la posibilidad de dos experiencias diferentes. La grabación como un camino único, perfeccionado y final con la explotación de sus límites técnicos y creativos. A esta posibilidad la compara con un diario de viajes, editado y en el que el lector sólo es el receptáculo final de una transmisión de experiencias. Por otra parte la experiencia en vivo que compara como acompañar ese viaje, con sus accidentes y posibilidades de reinterpretación,



una co-construcción de la experiencia musical entre el escucha y el músico, una experiencia irrepetible e imposible de registrar. Small encuentra esta experiencia en vivo en su máxima expresión en la improvisación del Jazz (Small, 1989). Entonces se abren dos caminos divergentes, la experiencia comunitaria de la música en vivo y la escucha individualizada y selectiva del disco en un entorno casero.

Sin embargo, el disco también generó en sí mismo experiencias distintas y de alguna forma comunitarias. Por un lado, desde los albores del siglo XX la experiencia de la radio que generaría sus propias figuras especializadas, las voces autorizadas de los locutores en cualquier género y los curadores (programadores) de la misma. Por otra parte, superada la mitad del siglo, los centros nocturnos musicales y las experiencias nocturnas particularmente en las ciudades.

Sobre el Jazz, Antoine Hennion (2003) realiza un análisis en el que retoma la importancia de las mediaciones técnicas para la formación de significados, en particular la radio y la música grabada a quienes atribuye en gran parte el desarrollo de éste género. La popularización de la radio y los discos permitía que aquellos que no tenían acceso a una formación musical formal y especializada pudieran aprender la ejecución de algún instrumento de manera autónoma, por escucha en repetición. La grabación se vuelve el texto, puesto que es fijo y requiere herramientas de descodificación. De esa manera los dispositivos técnicos desarrollan nuevas posibilidades de creación, nuevos géneros y nuevos aficionados. La música se vuelve accesible en sus diversos procesos para nuevos públicos, aún los menos especializados. Así mismo, se puede encontrar un nuevo espacio para el registro de la música popular, pues esa música, que no estaba codificada en notación ahora podía quedar registrada en su forma sonora (Hawkins & Shepherd, 2003).

Entonces el disco y la grabación no son sólo elementos que se incorporan a un proceso evolutivo de la música, lo deforman y le dan forma. La participación de múltiples actores en este proceso y el surgimiento de nuevos está acompañado de nuevas maneras de comprender la música. De hecho en este punto ya se pueden evidenciar muchas nociones sobre la música y su experiencia. Si bien la industria parecía imponer sus nociones sobre el objeto, su uso en espacios privados privilegiaba otro tipo de experiencias y permitía el surgimiento de identidades particulares,

como en el caso del jazz o, más adelante, los movimientos contraculturales. Más allá del proceso del capital impuesto por la industria la apropiación de la música como objeto implica también la apropiación de una identidad particular, de una forma de interpretar el mundo y se forja también en comunidad, forma parte del proceso de transformación social.

### 2.3 El Mp3

El Mp3 es en realidad sólo una parte de una historia más amplia, de hecho la tercera parte. MPEG -1 Audio Layer III es su nombre más preciso, no porque sea una tercera versión en realidad implica que es la tercera parte de un proyecto mayor. El *Motion Picture Experts Group* (MPEG) es una organización integrada por ingenieros y representantes de la industria del entretenimiento, que tiene como finalidad establecer estándares industriales para el desarrollo de las tecnologías de comprensión por medio de acuerdos y pruebas de calidad. El caso del MPEG-1 se busca la compresión de audio y video que permita la transmisión de contenidos con la menor pérdida de calidad, la primera parte se refiere a aspectos del sistema, la segunda se refiere a video, la tercera a la compresión de audio, la cuarta al desarrollo de pruebas y la quinta a la implementación tecnológica. La tercera capa de la tercera sección es la que ocupa lo que hoy conocemos como Mp3.

Los primeros intentos de lo que sería el Mp3 se encuentran en Alemania, en los laboratorios del *Fraunhofer Institut*, con el nombre clave de proyecto EUREKA en 1987. La intención era generar un formato que hiciera más sencilla la transmisión de audio ya con la mira puesta en la era digital. Se pensaba que las nuevas tecnologías de transmisión de datos podían ser útiles para la solución de las necesidades de la industria del entretenimiento, lograr transmisiones de mejor calidad a mayores distancias, ya sea por medio de satélite o por la línea telefónica, en los albores de la Internet. La posibilidad de trabajar de un modo menos centralizado haciendo el talento más económico y con la posibilidad de compartir proyectos con personal lejos del área de realización, de modo que se multiplicaba la posibilidad de participación sin desplazamiento en cada proyecto. Pero estos laboratorios no eran los únicos interesados en convertirse el estándar que cubriera por igual a la industria y a los usuarios, en realidad era una competencia de entre cinco organizaciones.

El establecimiento de estándares es primero que nada un problema tecnológico, pues permite que diversos actores técnicos puedan establecer una comunicación asimilada entre todos sus dispositivos. Pero entonces, se convierte en un problema también económico y político, pues en esa búsqueda tecnológica, los implicados tratan de imponer sobre los demás su desarrollo y, por tanto, obtener ganancias de su patente. Además es un juego sobre el futuro, puesto que aún no se tenía claro cuáles serían las implicaciones comerciales del mismo, hasta ese momento se esperaba un remplazo a los estándares de la radio AM y FM (Sterne, 2012), pero también sólo como una herramienta de trabajo interna a la industria.

El mp3 logra un gran avance en esos intentos, pues comprime hasta 10 veces un archivo de sonido completo con pérdidas de calidad prácticamente imperceptibles. Veamos si puedo explicar brevemente su funcionamiento. El Mp3 se basa en un algoritmo matemático que elimina los datos que son reiterativos en un archivo de audio, así como todos aquellos que ocupan espacio en la grabación pero que están fuera del rango de lo perceptible por el oído humano. Entonces el mp3 tenía un límite experimental de acción basado en el cuerpo mismo, aprovecha las limitaciones del oído humano para trabajar con aquello fuera de los mismos (Sterne, 2012). Esto lo convierte en un tipo de compresión específica, la compresión perceptual, que sin embargo no necesariamente era justamente novedoso.

Los antecedentes más longevos de este tipo de compresión se encuentran 100 años atrás, en la línea telefónica. La necesidad de crear una señal eléctrica capaz de llevar voz comprensible de un punto a otro, aprovechando los tendidos de cable de cobre del telégrafo, dio lugar a pruebas sobre las capacidades de compresión de audio. Más tarde daría espacio a la creación de una técnica de ingeniería llamada psicoacústica (Sterne, 2012), justamente un cruce entre tecnología, física y psicología. Entonces, el objetivo primordial era encontrar el punto en el que el cerebro humano fuera capaz de comprender o reconstruir sin la información material completa. El Mp3 entonces, es una tecnología desarrollada en función del cuerpo.

No todos los intentos fueron fructíferos, particularmente porque aún no se sabía la manera en la que se podría aprovechar comercialmente, es decir, aún no se pensaba en la música como una posibilidad para este formato, tomando en cuenta

que en ese momento estaba emergiendo una tecnología contraria, el disco compacto (CD). Al decir contraria no me refiero a un nivel de competidor comercial, sino que precisamente había sido pensada para aprovechar la conversión del audio digital en forma de disco, pero eliminando la fragilidad del vinilo y el desgaste físico que implica el paso de la aguja, es decir se buscaba mayor calidad con menos desgaste y fragilidad. De hecho como Stern observa, el mp3 parece un contrasentido cuando se piensa que a nivel de audio y video se ha estado en busca de experiencias más complejas y la noción de fidelidad (Sterne, 2012), pero él mismo se responde cuando observa que, efectivamente, todo ello sólo está basado en la percepción.

Entonces, la calidad se vuelve un proceso que va más allá de la captura del sonido real. Se trata de provocar una noción de experiencia acústica amplificada. En el cine, por ejemplo, al mirar la escena en la que ocurre una explosión la determinación de esta calidad no se explica en función de lo que uno escucharía al presenciarse en realidad, sino en función de los detalles que pretende resaltar para provocar alguna sensación en específico. Así la música, se trata de una producción en la que el destacar determinadas atmósferas, o instrumentos, se vuelve prioritaria en función de la experiencia, más allá de lo que pueda ejecutarse en la experiencia en vivo. De esta manera se crean obras que sólo son reproducibles en el disco y que no podrán vincularse de manera fidedigna con la ejecución real, el ejemplo de *Pink Floyd* de nueva cuenta tiene lugar. El trabajo de producción de sus discos se vinculó con un momento en el que los equipos de sonido caseros buscaban estrategias para amplificar esa experiencia acústica, en particular aumentando el tamaño de los parlantes y los controles para el usuario (ecualización). Era la constitución de la experiencia desde el proceso de composición, grabación, mezcla y, finalmente, reproducción.

Volvamos al MPEG, encontremos también que el proyecto EUREKA no sólo estaba financiado por el instituto en cuestión, sino también había capitales industriales de Francia, Holanda, Gran Bretaña y Alemania. Aún así, la publicación de éste codificador no obligaba a nadie a aprovecharlo, sólo se proponía como tal y era adoptable por quien estuviera dispuesto a pagar por él. Es por ello que a la par se desarrollaron tantos formatos de audio con diferentes niveles de éxito como el *Atrac* de Sony (*Minidisc*), el *Wma* de Microsoft, *Aiff* de Apple, etcétera. Después del desarrollo que

se daba en el laboratorio faltaba otro punto central, la manera en la que se permearía al mercado, ahí entraría en juego un actor fundamental al que después se le agradecería poco, Napster, pero ese punto lo veremos más adelante.

Las primeras pruebas a las que se enfrentaba el MPEG no eran precisamente fructíferas, justamente porque aún no se comprendía la manera en la que sería utilizado este formato. Se hacían pruebas con tonos de sonido y onda establecidas, que si bien permitían determinar a un nivel técnico medidas de entrada y salida de datos no explicaba correctamente la percepción del mismo. Fue de esa manera que para la realización de pruebas se empieza a utilizar voz y música en entornos controlados de laboratorio. De esta forma el sujeto toma un papel central en el desarrollo de dichas pruebas, se trata de su declaración convertida en datos la que daría forma al proyecto. Se prueba al sujeto, se prueba a la tecnología y se prueba al contenido.

Como bien apunta Manuel Castells, la historia de la Internet, y muchas otras tecnologías no sería la misma sino fuera en si misma la integración de diferentes culturas como la de los Hackers (Castells, 2003). En este caso un paso fundamental para el Mp3 fue el movimiento del hacker llamado “SoloH” en 1992, al tener acceso al código del proyecto MPEG-1 y publicar su contenido en Internet (Harvey, 2009). Eso permitió que se desarrollaran diversos programas de codificación y reproducción de distribución gratuita, con lo que la práctica de convertir los discos compactos propios a Mp3 comenzó a cobrar popularidad en todo el mundo, aún cuando la industria no aprovechaba a plenitud sus posibilidades, era un fenómeno al margen de ésta.

Además el usuario podría escuchar en un nuevo espacio, la computadora, aunado con la apertura de la tecnología a “quemar” (grabar) discos compactos en equipos personales, todo ello potencializó una nueva manera de escuchar la música grabada, la auto edición (Harvey, 2009). Es decir, la curación de contenidos en discos, en los cuáles el usuario se encargaba de seleccionar y ordenar las pistas que le integraban. Pero los discos grabados eran sólo una parte de la historia, pues también frente al equipo de computo se podía ordenar la reproducción sin respetar el orden de los álbumes. Sin embargo está práctica no es nueva, proviene claramente de la grabación de cassettes que proliferó durante la década de los ochenta (junto con la popularización del Walkman de Sony), pero la calidad de esta innovación no

implicaba su grabación en tiempo real como el sistema de cintas y, más importante aún, no existía una pérdida en la calidad percibida. Aún así ambos modelos llevaron a la industria una sensación de amenaza, pues el mercado que controlaban comenzaba a cobrar autonomía en manos de los usuarios, lo que para ellos representaba una caída en ventas. La materialidad que se volvía flexible permitía una manipulación por parte del usuario sin intervención de la industria.

En Junio de 1999 se puede descargar música por Internet gracias a la primera versión terminada de Napster, aún cuando muchos pudieron descargar versiones de prueba antes. Este software permitía que el usuario compartiera su contenido de música en Mp3 con otros usuarios, que podían descargar selectivamente lo que buscaban (Ante, Brull, Herman, & France, 2000). Aún la transmisión de datos en sistemas caseros era lenta, si bien Internet ya era una realidad comercial su principal limitación era que su conexión mayoritaria era el *Dial-up* (conexión telefónica). Esto impedía que la descarga fuera masiva, los usuarios compartían canciones de una en una. A pesar de la desaparición de Napster en el año 2000 otros sistemas similares fueron tomando su lugar, su duración dependía de las argucias que les permitían escapar a los constantes intentos legales para apagarlos. Aún así para 2003 ya el Mp3 era un fenómeno masivo, que no parecía tener control y que se estaba discutiendo constantemente en los terrenos legales. Como observa Eric Harvey (2009), la industria del disco era un gran imperio cerrado que sólo buscaba rentabilizarse, era imposible infiltrarse en él, pero la digitalización de la música estaba invirtiendo ese proceso y robándole el control absoluto sobre quién participaba y quién no. Como antes se había logrado desprender la música de la religión.

Pero el Mp3, en particular este proceso de descarga implicaba una forma específica de comprender y utilizar la música. En primer término pongámoslo frente al disco de vinilo, el LP. No comentamos en la sección anterior, a propósito, sobre la manera en la que se definió el que finalmente fue el tamaño comercial del *Long Play*, la cantidad de música que le cabía, se esperaba que pudiera escucharse en un sólo álbum la 5a Sinfonía de Beethoven. Aún se estaba influenciado por la noción de una obra como elemento completo, no había unidades separables. Aún en la música popular este formato comenzó a convertirse en un elemento expresivo más, cada lado

implicaba una discurso propio. El formato previo, el sencillo, había sido desarrollado en función del tamaño de la canción popular, aunque aún se tenía que aprovechar un segundo lado. De este modo la forma material de la música se relacionaba con la forma particular de música que pretendía alojar y por tanto lo que se esperaba de cada una de esas formas materiales. El disco, en su noción primigenia, incorporaba la noción de una música culta, excluía en su visión a los sectores populares.

El diseño de la cinta de audio, el cassette, respondió a la manera de alojar una cinta de acetato magnetizada lo más delgada posible pero que al mismo tiempo soportara el trato que le daban los reproductores. La otra implicación estaba en que fuera capaz de retener la misma cantidad de música que un disco de larga duración en cada lado. Se asumía que era de una calidad menor en función de su tamaño pero los desarrollos de otra industria como los sistemas de reducción de ruido *Dolby* permitieron que fuera comercialmente viable. En ese proceso de diseño sobre la percepción existían valoraciones diferenciadas, pues cuando se realizaban las pruebas de la cinta acabaron por privilegiar distintas frecuencias de sonido. Hay una diferencia notable entre los LP, que privilegia los bajos, y las cintas, en las que destacan los agudos. Ello también está vinculado con su uso esperado, pues el primero privilegia la escucha casera, el segundo tenía la intención de ser un dispositivo de movilidad, particularmente para los autos pues el *walkman* llegaría hasta 1981.

El Disco Compacto no fue ajeno a este proceso, de hecho a nivel material, representa una síntesis de ambos. El tamaño del disco compacto, pasando por dos modelos previos se definió en función de que se asumió que el tamaño de la cinta de cassette era la más cómoda para ser portátil. De esquina a esquina el cartucho mide lo mismo que un CD. Como ya se comentó buscaba evitar el desgaste por el que pasaba el disco al intervenir la lectura por medio de un láser reflejante. Los tonos que privilegia, en función del sonido que se esperaba de él, era un sonido menos confuso, y más definido, por lo que las frecuencias medias adquieren una mayor relevancia. En ese momento la capacidad de almacenamiento no estaba puesta en duda, no se buscaba extender, esto implica que la dimensión de la sinfonía que fue modelo en el LP prevalecía. Fue hasta que se incorporó la capacidad de resguardar datos en el este dispositivo que se buscó aprovechar en mayor medida sus capacidades de

almacenamiento. Los lados se perdían, pero ahora era posible escuchar “La Quinta” de principio a fin, sin detenerse a voltear la cara del disco. Sin embargo para la música popular, esta dicotomía que implicaba el disco en sus lados ya no existía, era un continuo seccionado en 10 ó 12 piezas, que además aumentaría hasta alcanzar las 16 ó 18. Un movimiento interesante sobre lo que era una grabación, si bien la música popular se permitía graba en el inicio del vinilo una pieza (*single*), ahora se volvía necesario desarrollar casi una veintena para una grabación.

Si volvemos a mirar al Mp3 estas relaciones formales se desvinculan totalmente. La calidad está establecida por ambientes controlados y procesos de evaluación técnicos y discursivos. Sin embargo su capacidad de almacenamiento en realidad depende de los dispositivos que le contienen, un disco duro, memoria de estado sólido o reproductor digital portátil. Como formato su capacidad es ilimitada. Pero entonces volvamos a contemplar a Napster como actante, la distribución se priorizaba en función de lo que los usuarios digitalizaban de sus propias colecciones, aún no había música “legal” en formato Mp3. La descarga, hasta antes de la popularización de la banda ancha, estaba centrada en canciones y en la menor calidad aceptable (128 kbps). Si bien los primeros discos de vinilo de música popular que se comercializaron fueron en formato de sencillo, con otros formatos se comenzó a adquirir importancia sobre la compra de discos de larga duración. Ahora la música volvía a ser vista como pequeñas piezas de grabación comercial y especializada, la diferencia radica en que no se pagaba por ellos.

Aún falta un proceso para la popularización masiva de este formato, la aparición del iPod de Apple. Si bien en 1999 salieron al mercado los primeros reproductores portátiles de audio todos ellos fracasaron porque no parecían adecuarse a las necesidades de los usuarios, fue hasta que en 2001 la compañía de Steve Jobs lanzara el pequeño dispositivo blanco cuyo su uso se convertía en lo que él llamaba “estilo de vida digital” (Raven, 2008). La importancia de este dispositivo es que representaba la manera en la que muchos usuarios podían sacar el máximo provecho de éste, no incluía peso, no estorbaba, cabían cientos de canciones en un dispositivo más pequeño que un mazo de cartas, y se veía bien. La música se convertía en un archivo portátil, pequeñas unidades de música disponibles en cualquier momento en cualquier lugar por medio de un dispositivo que, además, también representaba su identidad.



Para ser claros, todos los dispositivos de Hardware o Software, a nivel industrial pagan un costo a la patente que tienen los laboratorios que desarrollaron el *codec* que ahora conocemos como Mp3. No es una tecnología libre, aunque su proliferación ha permitido que los usuarios, particularmente los hackers, desarrollen tecnologías similares con el concepto de código abierto, es decir, visible para todos y compatible. En este punto aunque las compañías siguen usando diversos formatos y tecnologías de protección, siempre existe el surgimiento en algún lugar una respuesta por parte de estos usuarios. De este modo el mp3 más que por ser un estándar se ha impuesto en parte por la posibilidad de su proliferación. Dispositivos que en sus inicios se negaban a su uso como el *Zune* de Microsoft desaparecieron del mercado, y los dispositivos como el iPod han tenido que aceptar que los usuarios carguen su contenido sin contemplar protecciones de derecho de autor, para ellos el producto es el dispositivo, no la canción, aunque tengan con iTunes la tienda más exitosa de música digital a nivel mundial.

La música digital, cualquiera que sea su formato implica una dislocación más, la vinculación vertical de aquello que se comprendía como un “original” y sus copias. Cada una de ellas única, diferente y con disposiciones técnica que le podían hacer distinguirse sobre sus otros resultados. Pero además, de un mismo dispositivo nunca se podían obtener dos copias iguales, alguno de los dos perdían su condición. Copiar uno por medios material siempre conlleva un pérdida. Sin embargo en la música digital, la distribución nunca implica deshacerse del original y la copia puede ser exactamente como la primera. De esta manera la distribución se simplifica. Pero se desvincula de un origen claro desde su producción y grabación.

Mientras en el pasado sólo se requería el instrumento, el ejecutante y el escucha para hacer acontecer la música, en la actualidad esta tiene que pasar por una serie de códigos que la hacen llegar en modos predeterminados al oyente, al cuerpo que le espera. El apego a estos códigos, como en la notación musical, es la manera de ingresar a un espacio editado, y cada vez mas mediadores participan de esta edición, como medios de comunicación, centros de espectáculos, especialistas, ingenieros de grabación, audífonos, etc. La brecha entre el creador y el escucha se hace más amplia.

La posibilidad de acceder a este contenido no está enteramente abierta a todas las personas, se requiere tener adquirir dispositivos que excluyen no sólo por el requerimiento de alfabetización que tienen en sí mismos, sino en la manera en la que se obtienen. Así como el piano en manos de la burguesía era antes que un instrumento musical un símbolo de estatus, las nuevas mediaciones (p.e. El iPod) son primero un artículo de moda para algunos. En México el fenómeno de las mediaciones es particular, pues también se da el surgimiento de un mercado “simplificado”, el de la copia “pirata”. El costo de estos productos es mucho menor, y se obtiene un producto codificado que es más fácil de comprender, haciendo transparente el proceso y entregando un disco, cuyo funcionamiento sea transparente para quien lo adquiere, siempre y cuando esté familiarizado con los formatos anteriores. La piratería la estamos mirando aquí como un fenómeno que implica la copia y venta de productos por los que no se pagó, y en cuya obtención de ganancia no se involucra al creador o propietario de sus derechos de explotación. Pero existe otro concepto de pirata, particularmente mirado desde la industria, aquellos que lo obtienen sin pagar.

Pero no pagar es sólo un punto de vista, pues entre las mediaciones de la música surgen muchas que, precisamente, están destinadas a esta posibilidad. Los discos compactos grabables, las conexiones de banda ancha a Internet, los reproductores de mp3 que aceptan archivos sin protección o revisión de origen. Todo ello una industria paralela que sin embargo abre las posibilidades para que ocurran estos modelos de economía alternativa. Pero este podría ser tema de otra investigación en si misma.

Volvamos a las formas materiales de la música. Cuando la convertimos en objeto le asignamos un propósito, una utilidad. Este objeto que se pone a nuestra disposición hace posible su acumulación, su colección. Desde ahí cada colección nos puede hablar de la persona y los usos que le daba a sus objetos, desde esta perspectiva, Rebecca Grotjahn (2012) mira como a principios del siglo XX la posesión de partituras en los archivos de una mujer se pueden ver su papel dentro de la sociedad, la manera en la que dedicaba tiempo a una forma de vida específica y el desarrollo de su gusto por la música. Cuando la música la plasmamos en un disco también se pone a nuestro servicio, pero no sólo para su escucha, como los observa Evan Eisenberg

(1987), sino también para hablar a los demás de lo que somos, de quiénes somos. Walter Benjamin (2012) habla sobre el coleccionista como alguien con tiempo, que es capaz de liberar el objeto en su retención, pues lo pone a disposición y le asigna un valor propio.

Pero entonces ¿existe el coleccionista de mp3? La respuesta que ofrece Jonathan Sterne (2006) es afirmativa. La música digital es referida como algo que se tiene en materialidad, que se acumula y que construye al sujeto dentro de la sociedad. También puede proponer una manera de hablar de sí, pero la accesibilidad y las nuevas mediaciones que le conjuntan hacen que se vuelva una competencia contra el tiempo. Extendamos este punto, se argumenta en común que la accesibilidad de la tecnología digital abre nuevos espacios para que la música se genere en entornos menos restrictivos, y eso, en alguna medida es cierto. Pero ¿Qué se hace con tanta música puesta a disponibilidad del oyente? La música en la vida cotidiana se ha convertido en una formulación activa pero en la que ésta queda relegada a un fondo para otras actividades, una cápsula sonora (Bull, 2007). Se le presta menos atención pero se consume por más tiempo, la noción de la música como experiencia activa se desvanece. En el momento del disco los procesos de grabación y distribución no tenían la velocidad que tienen las redes digitales, la música atiborra los oídos del escucha y cada lanzamiento hecho es al momento de salir música del pasado, siempre se está en espera de lo siguiente, que nunca llega fijo. La cantidad de música que circula por las manos de los oyentes abre abanicos infinitos de configuraciones, pero cada vez menos estables.

Lo mismo ocurre con las mediaciones tecnológicas. El mp3 en sí es un formato viejo, que se está envolviendo en una caja negra para ser sólo un formato más no un archivo que se pueda poseer. Estamos justo en el momento en el que la música se pone a disponibilidad del escucha sin necesidad de poseerla, el momento en el que un disco comprado a vendedores a un costo bajísimo puede perderse al usuario sin que lamente la pérdida de algo valioso para él. Aquí el formato no importa, sino la velocidad con la que se mueve en sí misma, la velocidad con la que se expone a algo nuevo. ¿Entonces dónde queda el tiempo de Benjamin? Parecería que mientras más mediaciones ponemos a la música menos valor tiene la misma, la música ya no como actividad, sino como contexto. La música digital parece ante este análisis un

signo claro de la realidad sociotécnica que le produce. Pero sobre todo, la música que evoluciona junto con sus dispositivos técnicos y los individuos con los que se relaciona. Una mediación compuesta de mediaciones y que es capaz de alterar las formas de comprender a las demás, sumando y restando posibilidades. Sobre esas nuevas posibilidades será el capítulo.



## LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA

¿Quién es Bach? Lanzar esta pregunta al aire generará respuestas muy diversas, pero se generará un acuerdo sobre la una figura importante para la música *culta* o *clásica*, en los términos más amplios de este último. Se trata de una figura que hoy en día se le considera de culto, aún entre personas que nunca se han expuesto intencionalmente a su música. Durante años la música de esta figura barroca fue interpretada como una lectura del texto con las herramientas (instrumentos) que se tenían, pero en los años ochenta surgió una discusión sobre la posibilidad de interpretar su música “como debía ser”, es decir, con instrumentos propios del barroco. Este “deber ser” implica una lectura sobre la interpretación que establece parámetros cambiantes con la época y la disponibilidad técnica que se tiene. Aún sin esas nociones, la figura emblema de Bach se había convertido en un referente de aquello que era la “buena música” en la que existe un conocimiento difundido por grabaciones, textos y reinterpretaciones desde diversas ópticas de su música (Hennion, 1993). Es decir, en realidad nunca podríamos escuchar la manera en la que Bach pensaba en la interpretación de su obra, sin embargo ello no resta que esta pueda ser difundida y sigue aportando a la construcción de su condición mítica.

Una de las grabaciones más difundidas de la obra de Bach es la de Glenn Gould, *The Goldberg Variations* grabada en 1955. De una sola grabación se han obtenido 11

álbumes distintos, ninguno de ellos igual al otro por las condiciones técnicas de su producción. En la última de ellas, interpretada no del texto de la partitura sino que, por medio de una computadora, se buscó capturar el tiempo y el modo de ejecución para que una máquina reinterpretara la obra completa, es decir, utilizando como texto una grabación y como ejecutante una máquina<sup>1</sup>, se trataba de emular al mismo Glenn Gould para ser grabado con la noción de calidad que se genera con la música digital. Todas ellas siguen construyendo el mito de Bach, pero igual siguen desvinculando la existencia de un Bach único, original, esencial. Tampoco podemos considerar ninguna de ellas como una obra falsificada, simplemente como la constitución de nuevos vínculos entre partitura, audiencia, instrumentos, formas de registro, ejecutante y modos de escucha. Bach sigue siendo esos muchos Bach y sigue definiendo a la música en su condición más básica, cada uno de ellos mediado de formas diversas.

En el capítulo anterior revisé la forma en la que la música ha sido puesta a disposición de un contenedor a otro, ganando y perdiendo características en función de aquello que se considera de mayor importancia en cada época. Ahora desde la experiencia de mis informantes trataré de comprender la manera en la que cada una de esas transformaciones permiten nuevos modos de ser de la música en función de la relación que surge con sus actantes. Usaré el lenguaje que proponen Bruno Latour (2007b), Michel Callon (1981) y John Law (1992) como parte de la Teoría del Actor-Red. Su punto de partida es tratar de comprender los hechos como algo que en realidad adquiere esa condición a través de su interrelación por igual con otros actantes. La palabra actante tiene un papel central, pues rompe con el paradigma de que algunos entes u objetos tienen un papel activo y otros pasivo, su sentido implica que ese papel está designado dentro de la misma relación (Domenech & Tirado, 1998). Entonces, no se establece *a priori* ningún tipo de distinción entre aquello que puede ser considerado humano y no humano, con ello se puede comprender de manera simétrica, la forma en la que cada uno participa en la construcción del sentido de un objeto que está estabilizado, es decir, que su noción parece no estar sujeta a disputa. Entonces todas las exploraciones que se hacen desde esta perspectiva tienen la cualidad de buscar el carácter productivo y relacional de redes heterogéneas de actantes

---

<sup>1</sup> Glenn Gould. Bach: The Goldberg variations. 1995 Performance. Zenph Re-Performance. Sony Music. 2006

(Law, 2009). En el caso de Bach con el que iniciamos, su formación como figura histórica está en constante mutación permitiendo que se hagan reinterpretaciones sobre una figura que parece ser sólida y estable, el del creador, pero que ha pasado por muchas formas en función de características sociales y tecnológicas.

Mi propuesta es la forma en la que la música se ha transformado en si misma al tiempo que se establecen nuevas relaciones materiales y sociales con ella. Trato de escapar de una noción fatalista del cambio tecnológico, aunque también de una simpatizante dogmática. En realidad, el análisis requiere que la experiencia sea discutida en función de poder desvelar lo que constituye la música digital y la manera en la que las características que le dan sentido parten de una red heterogénea en la que existen pérdidas y ganancias motivadas desde distintos puntos. Si, de acuerdo a mi hipótesis, pretendo hablar de música digital y la manera en la que sus nuevas materialidades establecen nuevas realidades ontológicas, será necesario permitirse hablar en este capítulo del pasado, de las otras formas materiales de la música. De manera que en los ejes temáticos que planteos se intercalan visiones sobre la música con el disco como contenedor material y las que implican a la música digital y sus formatos.

En ese sentido el recorrido de este capítulo nos llevará a diversas formas de hacer sentido de la música en función de sus relaciones sociotécnicas. En su primera sección revisaremos las implicaciones de la desestabilización del régimen de escasez en función de las nuevas materialidades de la música y la forma en la que se crea la ruptura con un vínculo que se da por hecho en la sociología, el de el gusto como sinónimo de clase o distinción, la música digital permite nuevas formas de distinción que ya no están vinculadas con el acceso o un nivel socioeconómico. En la segunda se podrá analizar la experiencia tecno-social de la música en función de la configuración y movilización de actantes, que crean experiencias únicas y que se deslizan entre sus materialidades. La tercera sección establece la asignación de cualidades y, desde mis informantes, compara la diferencia que surge con la transformación tecnológica y la ritualidad de la que se compone, en la que es posible desplazar cualidades a otras formas materiales, no desaparecerlas. En la cuarta sección trataré de explicar la manera en la que las cualidades propias de lo digital crea una transformación entre lo que se valora de la música y la forma en la que se aprecia. La quinta sección describe



las prácticas heterogéneas para acceder a la música, creando formas divergentes de constitución de la experiencia, escucha y fruición. En la sexta sección es posible evidenciar la estrecha relación entre la vida social, la historicidad de los sujetos y la inestabilidad de los significados que se le asignan a la música en cada individuo, lo que se ve multiplicado por las características propias de la música digital. En la sección siete describo la forma en la que se crean vínculos entre el mundo social y el individual por medio de la música y las mediaciones que participan de ella. Finalmente en la sección ocho es posible revisar la forma en la que en los sujetos conviven el gusto por la música, la noción de legalidad y la participación individualizada en los enrolamientos comerciales de la música.

Cabe apuntar que en este recorrido no existe secuencia narrativa y en la mayoría de los casos, tanto los argumentos como en los informantes existe poca congruencia argumental. No es el resultado de un movimiento intencionado, sino el camino por el que me llevaron los resultados de esta investigación. Ante ello también invoco el argumento de John Law (2002), sobre de lo heterogéneo en lo que se admite la falta de congruencia en función de la movilidad ontológica en cada configuración coyuntural. Por lo tanto, tratar de encausar una forma narrativa única y vectorial invitaría a tratar de conjurar una metanarrativa como unívoca, misma estrategia del poder para dejar de lado argumentos en contra. Finalmente la convivencia de heterogeneidad ontológica no implica la relatividad del objeto de estudio, sino hace evidente sus disputas y su flexibilidad (Mol & Law, 2004).

Antoine Hennion (2001) propone que no se efectúe alguna distinción entre los niveles de gusto o afición a la música, no se pueden calificar. Entonces, en este trabajo no hay una distinción entre el rol que tiene cada uno de ellos en los procesos de la producción musical. Pero me parece válido apuntar, que entre estos 17 informantes se encuentran miembros de la industria discográfica, cinematográfica, medios de comunicación especializados, músicos, productores, periodistas y aficionados. Todos interrogados con la misma herramienta semiestructurada y, bajo el mismo sistema de análisis. Este proceso corrobora la tesis de Hennion, pues uno de estos informantes admitía que no se consideraba aficionado a la música por ningún motivo, pues nunca participaba de ninguno de sus procesos ni consideraba que particularmente se

vinculaba de forma activa con ella. Sin embargo, en el transcurso de la entrevista, y por medio de su propio análisis, se dio cuenta de que la música era particularmente importante en su vida. En efecto, no se pueden clasificar niveles de aficionados o *amateurs*.

Esto me lleva a reiterar un punto metodológico que considero de singular importancia, aunque ya se señaló en su momento. No se busca imponer interpretaciones de ningún tipo sobre el discurso de los informantes (Hennion, 2010). Si lo que se pretende es reconocer su modos propios de hacer mundo entonces es fundamental permitirles analizar su experiencia y que ésta sea la herramienta de trabajo de investigador. Desde esta perspectiva también el sociólogo tiene la facultad de reconocerse aficionado. De vincular su propia experiencia y permitir que su voz funcione como eje narrativo. Distanciándose del conocimiento anónimo, omnisciente y que pretende establecerse como si no tuviera ubicación, narrando historias que pretenden hacerse pasar como absolutas, que explican una realidad única. En toda esta tesis se explican realidades particulares, eventuales y fractales, apuntamos a las formas en las que la música y sus mediaciones constituyen diversas formas de ser, de expresarse y de constituirse, por tanto de valorarse.

### **3.1 El Régimen de Escasez del Disco**

Con el surgimiento del disco de larga duración (LP) la industria de la música popular encontró en él una forma de ampliar sus alcances, pero sobre todo, de traducirla en un objeto sujeto a intercambio económico. Su proceso de fabricación implica la reproducción de una placa metálica “en negativo” con la que se generan “los positivos”, es decir, aquella placa de vinilo que los usuarios reproducen en sus tornamesa. Entre el usuario y la producción de estas copias hay diversas mediaciones, una de ellos es la capacidad de distribución geográfica para desplazarlos a tiendas especializadas en las que el usuario podía adquirirlos. Suena pretencioso, pero no, *todos* los discos no estaban al alcance de *todas* las personas. Como expuse en el capítulo anterior se generaba un régimen de escasez y puesta al alcance que estaba normado por la posibilidad

capitalizar cada copia, lo que incluía el costo de su desplazamiento (David, 2010). El mercado potencial, pre-calculado, determinaba los alcances que tendría un álbum puesto a la venta en diversas regiones.

En México había una doble circulación, pues si bien el mercado convencional estaba determinado por parámetros de la industria del entretenimiento, la cercanía con Estados Unidos establece una vía de acceso a formas musicales diversas. Esto asignaba un sentido particular a la música y su valoración, pues un álbum implica cierto tipo de caracterización personal, económica y social. Ximena tiene 51 años, ahora es escritora para cine, además de madre de una cantante que se dedica de lleno a la música y nos explica este fenómeno claramente: “Mi grupo de amigos y yo para empezar éramos comunistas, que eso ya no existe. Íbamos en un colegio súper elitista lleno de gringos, entonces se armaban verdaderas batallas campales entre mexicanos y gringos, pero todos éramos niños bien”. Destaca la importancia de un contexto social, pero sobre todo, una condición de diferencia ideológica que permanecía efervescente, estamos hablando de los años 60 y se forjaba en México un sector social que en sus propias palabras eran “apoyadores de la utopía socialista”. Esa misma condición de distinción ideológica, en el marco de su condición social, les establece un límite sobre lo que podían escuchar, “no podíamos escuchar lo que todo el mundo, teníamos acceso a otras cosas y eso nos hacía sentir especiales. En el radio sonaba Daniela Romo y Miguel Bosé, quienes escuchaban esa música eran como ‘wácala”. Dos condiciones claras, la primera la ya mencionada distinción ideológica, la segunda, la posibilidad de acceso que no aplicaba por igual a todos, su grupo tenía familiares que viajaban constantemente al extranjero y que podían traer discos de *Led Zepellin*, quien era su grupo favorito en ese momento. Ella misma admite y analiza su condición, la admite como distinción y reconoce los factores que la llevaban a ello, pero conoce las calificaciones que parten de esas determinantes: “Todo el que no escuchaba a *Led Zepellin* era un pendejo”. En ese proceso también los medios de comunicación jugaban un papel particular pues en ellos establecían el consumo común y salir de ellos era escuchar la música de la distinción, “siento yo que la radio era como el radar, si tu querías ser como todos escuchabas el radio, tu querías ser especial no escuchabas radio y buscabas en las tiendas de discos”.

Aquí encontramos el enrolamiento de diversos actantes para designar el significado de la música de *Led Zepellin* y como éste es un cruzamiento de factores, todos puestos en función de un disco. Por un lado, ese régimen de escasez se convierte, desde la clase económica de Ximena en una forma de ser exclusivos, de acceder a lo que los demás no escuchan, por medio de familiares que pueden viajar y comprar, pero sobre todo de ganar una identidad particular. Por otra parte lo que los medios de comunicación transmitían como música establecía límites que, ante la implicación de la diferencia había que romper, la radio funciona como una determinante de lo que homogeneizaba y al mismo tiempo de lo que te hacía diferente. Entonces el disco de *Led Zepellin* como un gusto particular, toma su valor de una serie de determinantes que parte y se vinculan desde su forma material. Según John Law (2002), las formas materiales son capaces de hablar de las culturas que le producen, pero también de establecer sus prácticas. El disco de *Led Zepellin* desde la mirada de Ximena adquiere características en función de la convergencia de signos materiales que al mismo tiempo los convierten en signos sociales y culturales, todos colapsados en una placa de vinilo.

Los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS) en los que inscribo esta tesis, requieren que se utilicen descripciones profundas en función de que sus explicaciones no parten de mirar sólo la condición del conocimiento, el producto o el contexto. Es necesario tratar con importancia equiparable a los factores sociales, políticos, económicos y tecnológicos que se ven implicados en el surgimiento de un desarrollo tecnológico determinado (Pinch & Bijker, 2001). La propuesta de ANT se inscribe en esta visión desde una perspectiva que no sólo es sociológica, sino que implica una filosofía llevada al terreno de lo empírico (Latour, 1999), vinculando el conocimiento científico o tecnológico con los medios que permiten su producción y la vinculación con la manera en la que se tratan y nombran. En este caso, la música tiene claras implicaciones no sólo en el terreno de lo estético o lo tecnológico, sino también una forma que la emplaza como industria, que por tanto se inscribe también en el terreno de lo político.

De vuelta en México, hacia los años ochenta y noventa, desde los medios de comunicación, algunas personas como Ximena comenzaron a programar esta música

que aún era de difícil acceso en lo comercial. Con esto fue posible, como modelo de negocios, abrir tiendas especializadas en música de difícil acceso en diversos puntos del país, que poco después despertó el interés de otros establecimientos en la venta de esa música, por tanto los sellos disqueros comenzaron a desarrollar estrategias de distribución para que grupos como *Led Zepellin* llegaran a nuestro país, por medio del disco. Martín se volvió fanático de la música cuando descubrió a *Depeche Mode*, ahora es músico, y utiliza las herramientas digitales como centro de su creación, aunque sabe tocar instrumentos tradicionales. De más joven era popular entre sus amigos como el DJ de las fiestas pero no sólo porque sabía utilizar las herramientas para ello, sino porque su habilidad implicaba reconocer en las personas lo que querían escuchar, lo que les llamaba la atención y alternarlo con cosas fuera del conocimiento popular como *Mano Negra* o *Jane's Adiction*, estamos a mediados de la década de los ochenta: “yo lo que trataba era de mostrar o compartir cosas que no sonaban en la radio pero que estaban buenas, y que también tenían potencial, pero los ligabas con temas radiables”. Sin embargo, ese consumo diferenciado tenía que provenir de algún lado, y era en su caso, los tianguis de discos como el Chopo su lugar para descubrir estas nuevas propuestas. Entonces es necesario preguntarnos ¿cómo puede ser novedad algo que está disponible en un tianguis o en tiendas de discos convencionales? De nueva cuenta tocamos la cancha de la industria y la escasez. Cuando la música se vuelve disponible el valor ya no se encuentra en poder conseguirla, la cualidad que le asignan los sujetos y que ella le asigna a los sujetos no implica sólo el poder conseguirla, sino en saber sacar lo que aún permanece fuera del alcance, ya no por disponibilidad sino por conocimiento.

Podría afirmar que una cadena de intereses es la que lleva a Martín a desarrollar esa cualidad como “DJ” de las fiestas de sus amigos, pero no se trata en realidad de una cadena, lo que convierte a Martín es una conglomeración, una red, acontecimientos y actantes que convergen. Se trata de un entramado de eventos que nunca actúan sobre uno sólo de los involucrados, transforman a todos los demás, aunque de forma precaria pues constantemente se integran, salen y se modifican actantes. El éxito, la estabilización, implica la asignación de cargas (Latour, 1998), en este caso Martín se erige como DJ a partir de fungir como medio para fusionar lo asequible de la música,

en lo que interviene la industria, con aquello que hay que sacar de lugares más oscuros, lejanos, y tratando de desafiar lo que los medios de comunicación ya proponen. Martín no es sólo DJ por saber manipular las herramientas que ello implica, aunque es importante también, Martín es DJ por ser aquel que al mismo tiempo es capaz de traducir lo que la gente quiere, lo que las tiendas venden con sus negativos, lo que gente no conoce o no puede conseguir. Pero *Mano Negra* entonces también adquiere otro valor, aquello que sólo los *connoisseur* pueden identificar y hacer intervenir entre la gente: “el saber que había bandas como *Cocteau Twins* y que éramos un grupo selecto los que sabíamos que existían las bandas de la *4AD*, pero que no sonaban en la radio como *Michael Jackson*, en ese entonces era un privilegio”. Ya no se trata del problema de Daniela Romo al que nos refirió Ximena, ya se puede obtener música anglosajona en las tiendas de discos, ahora se trata de desafiar y superar eso que ya estaba disponible, generar una distinción no por acceso, sino por conocimiento. Una nueva red de significados que establecen la barda a saltar.

La confluencia de la música digital, el mp3 y la Internet permiten que el acceso se convierta en total. Cualquier persona, condicionada por el acceso tecnológico, podía llegar a la música, poseerla y en caso de desearlo llevarla a cualquier lado. Fernando tiene 18 años, admite que todo está disponible en el la Red y por ello busca escuchar lo que nadie escucha, su estrategia radica en dar un salto al pasado, se declara seguidor de *Ella Fitzgerald*, *Nat King Cole*, *Louis Armstrong* y *Doris Day*, aunque admite que: “por ser joven me gusta lo actual, aunque no es como mi *hit*. No me gusta lo mismo, no me gusta seguir a las masas y hacer lo que todo el mundo hace”. Él entiende la masa como aquello que escucha en los bares a los que va a bailar, lo que dice la radio que está de moda y lo que sus compañeros de escuela escuchan, todo ello representa su límite de reconocimiento y distinción. Sin embargo, hay un factor más, el talento para reconocer lo que es bueno de lo que no antes que nadie: “aunque escuché lo comercial trato de saber antes que todos de ella.”. Explica con un ejemplo “Yo escuché la canción de Enrique Iglesias como tres meses antes de que fuera famosa. Le dije a mi amiga que la bailara para sus quince años, y cuando fue su fiesta ya esta súper de moda”. Ahora se transforma la barrera, se trata de la velocidad, de el talento para reconocer lo que será un éxito, de ofrecer una opinión valiosa y significativa. La

canción de Fernando se vuelve importante ya no sólo por poder acceder a ella, sino en función de poder predecir el gusto de los demás. Por su puesto, este es un régimen de cualidad precario, pues se puede argumentar que seguro existía en función de las demás formas materiales y de acceso de la música. Pero ante las posibilidades de una persona pueda hacer convivir en su disco duro a *Ella Fitzgerald* y a *Enrique Iglesias*, es decir, la accesibilidad transforma al buen escucha no sólo en ser alguien capaz de acceder a la música, sino que en función de esa cantidad de opciones que se abren sea capaz de reconocer lo que vale la pena. Los elementos se conjuran, la música adquiere una cualidad de acumulación y accesibilidad que impone que el escucha estratégico sea el que reconozca o imponga las nuevas modas.

Gracias a esta disponibilidad de música los géneros también han trascendido sus vínculos tradicionales con determinados grupos sociales o culturales. Martín percibe esta transformación, “en los ochentas, todo mundo se burlaba de los Tigres del Norte, que pinches nacos, y ahora los tienen aquí arriba”, él vivió esa transformación, le parece atractiva, interesante y sobre todo valiosa. Pero los informantes más jóvenes no lo notan, simplemente es un fenómeno con el que ellos ya desarrollaron su gusto, como Fernando, quien a pesar de ser selectivo afirma que le “gusta bailar cumbia, salsa, merengue, lo que todo el mundo cuando voy a las fiestas”. Desde su realización estos géneros también están cruzando fronteras, muestra de ellos es el trabajo que realizan grupos como los *Tigres del Norte* con artistas de rock y pop, así como los *Ángeles Azules*, populares en la cumbia. Pero la hibridación de géneros es más profunda en las propuestas que presentan agrupaciones como *Venado Blanco* con el productor *Camilo Lara*, los *Macuanos* que mezclan la cumbia con música electrónica, *Centavrus* con una unión de corridoailable con pop electrónico, *Bomba Estéreo* que utiliza la cumbia colombiana con los géneros más densos del electrónico, los proyectos conjuntos de rock multimedia con poesía náhuatl de *Alonso Arreola* y *Mardonio Carballo*, y por su puesto el trabajo de los integrantes del *Colectivo Nortec*, profusamente analizado desde la academia. Si bien este proceso no está vinculado de manera unívoca con la proliferación de la música digital, y que la adopción de estos géneros híbridos (cuasi-géneros) es un proceso de más largo término, la posibilidad que implica el poseer bibliotecas más grandes de música, y que no necesariamente tengan un costo como

limitante permite que el conocimiento se enriquezca. Sin embargo, queda pendiente la discusión sobre los efectos que podrían tener estos nuevos géneros en las expresiones de identidad por medio de la música en comunidades determinadas, es decir, preguntarse sobre lo que pasará con las representaciones de la música regional en sus contextos específicos.

Las nociones, o momentos de estabilidad, que aquí revisamos desafían la noción de algo como lo natural, lo que tendría que ocurrir, lo que está sólo en lo musical, o sólo en las posibilidades tecnológicas y del mercado (Callon & Law, 1997). Me obliga a reflexionar sobre la manera en la que influyó el régimen sociotécnico en que la música se mitificara. *Led Zepellin* se conjuró en un momento en el que la música era tan inaccesible que su fruición constituía una leyenda, algo que sólo algunos elegidos podían vivir; por su parte *Depeche Mode* se convierte en un grupo de músicos que “todo el mundo” conoce, cuya producción es tan importante que generó movimientos locales en cada rincón que alcanzó; mientras que hoy *Enrique Iglesias*, *Libertines*, *Interpol*, *The Strokes* o la vuelta a *Doris Day* forman parte de un movimiento poco claro, polívoco, contingente, pero que además se vuelve reemplazable todos los días, en el que hay que adelantarse. No puedo apostar porque se trate de una cualidad de la “innovación” o la “calidad” de la música en términos estéticos, a lo que estoy apostando aquí es a que el régimen sociotécnico de cada uno de estos fenómenos musicales posibilitó su condición y le dio sentido a su existencia. El impacto que cada uno de estos fenómenos hubiera sido diferente en otro momento, en otros regímenes, de hecho, dentro del mismo régimen cada uno implica cierta forma de acceso a la música en cada región, la manera en la que la industria y la tecnología establecían funciones determinadas. Pero lo que más me interesa hacer notar aquí es la posibilidad de generación que confluye en cada régimen, no sólo de nuevas músicas, sino de nuevas figuras tecnológicas, sociales y culturales, diferentes formas de la música, pero también diferentes formas de lo que la música hace en sus escuchas, las cualidades que les asigna. Aún, sin pasar por ellas no se podría explicar este tipo de objetos de estudio.



### 3.2 Mediaciones Técnicas del Valor de la Música

La figura del disco de vinilo estableció no sólo una forma de adquirir y poseer la música grabada, era dejarla a disponibilidad del comprador para que pudiera reproducirla cuando lo deseara, era una forma de someterla a voluntad de quien pagó por ella. Pero esto ya era una posibilidad con el surgimiento de las partituras. La similitud entre estas dos formas es que ambas requieren no sólo de la partitura o el disco, sino de otros dispositivos específicos. En el caso de la partitura, implica la necesidad de poseer el instrumento, pero también el conocimiento para traducir cada representación en un movimiento específico que produzca el sonido, una capacidad de interpretación textual. Para el disco de vinilo se requería un dispositivo especial de reproducción compuesto también por amplificadores de sonido, bocinas y electricidad que permiten que el sonido sea audible. Ambos movilizan al sujeto, dispositivos y espacios en los que puede acontecer cada forma musical, ambos, en algún sentido, implican una ejecución intencional. Pero en el caso del disco, el sujeto podía ser un escucha pasivo, realizar actividades diferentes al mismo tiempo y, en especial, no requería ningún conocimiento previo más que los pasos para accionar el mecanismo del reproductor. Se obtenía una reproducción exacta y específica todo el tiempo. Permittiéndome la metáfora, se podía leer sin necesidad de saber escribir.

Marshal McLuhan afirma que en realidad un nuevo medio siempre parte de contener al medio anterior, es decir, que la innovación no se da en direcciones opuestas, sino en función de nuevas formas de contención (McLuhan & McLuhan, 1990). En efecto, la música digital sólo va desplazando formas que parten desde la notación, la posibilidad que la música pueda ser reproducida con la mayor exactitud posible, que se pueda movilizar y que pueda ser puesta a disponibilidad en diferentes contextos. De acuerdo a Lewis Mumford la función de las tecnologías contenedoras es, primero que nada, hacerse transparentes (Mumford, 1967), invisibles y el mp3 es un ejemplo de ello, pues sus procesos de codificación y descodificación no son visibles para los usuarios para quienes sólo se trata de “música”. Sin embargo, cada una de estas formas contenedoras desplazan nuevas formas materiales que surgen

al momento de movilizar elementos para la reproducción, que además adquieren un papel importante en su funcionalidad material. Se trata entonces de una invisibilidad aparente, que en la narración de la experiencia vuelve a hacerse visible.

Ximena habla más de estas relaciones con el disco de vinilo: “Destinábamos un día para irnos al estudio de otro amigo, tenía un equipo de bulbos, una tornamesa con una aguja especial que su papá había traído de quién sabe dónde, nos encerrábamos, nos pachequeábamos y poníamos el disco. Lo escuchábamos de principio a fin, sin hacer nada mas”. Una vez que alguno de sus conocidos viajaba y conseguía el nuevo disco de *Led Zepellin* todos sus amigos se reunían a escucharlo. Requerían el equipo de sonido “especial”, que permitía un sonido de calidad, cuya apreciación sólo se logra al ponerse en contraste con otros formatos. Pero para lograr esa consideración casi ritual de la música era fundamental un espacio sin los papás de alguno, suficiente capacidad para que todos estuvieran juntos y que todos dispusieran de ese tiempo en sus actividades para aquella reunión. Ximena lo narra desde la década de los setenta, pero es evidente que ya existían más requerimientos materiales para la fruición musical que el simple tornamesa, además, gracias a ello la música del grupo británico adquiriría un significado especial en sus vidas. La música se convertía, en sus propias palabras, en algo de “culto”, de “veneración”. Y en efecto, la actividad ritual de esta historia parece apuntar a ello.

Antoine Hennion desde ANT, propone una nueva forma de visibilizar la forma en la que la experiencia musical es compuesta y nos atamos a ella, es decir la manera en la que se constituye el gusto por la música (Hennion, 1993). Su análisis privilegia dos cosas, en primer término el papel del sujeto en la constitución de su propia experiencia. Ello implica un distanciamiento de las interpretaciones sociológicas en las que el sujeto sólo vive una forma de construcción del gusto por determinantes políticos y sociales, no negándola, sino admitiendo que entre esas determinantes existen espacios de libertad en la experiencia cotidiana (Hennion, 2010). El segundo eje de su análisis centra su mirada en las mediaciones que se producen en esas experiencias. Equiparándolo con la epistemología de Latour, estas mediaciones son los actantes y pueden adquirir diversos sentidos y participar de diferente forma en cada experiencia particular. Entonces, su explicación del gusto implica que los sujetos constituyen

su práctica cultural cotidiana en función de las mediaciones que moviliza para el desarrollo de la misma, convirtiéndose él mismo en una mediación. Lo que se moviliza en la relación sujeto/objeto, va transformando la manera en la que éste último es percibido y la manera en la que el primero determina su vinculación. En el caso que vimos con Ximena estas mediaciones implican desde su grupo de amigos, hasta la mariguana y el disco en sí mismo, todos ellos participan de la constitución de *Led Zepellin*, pero, como relaté en la sección anterior, también *Led Zepellin* transforma y da sentido a estas mediaciones, hace parte de su identidad.

Estos rituales son, en su forma y medios, la manera en la que se tejen lo que escucha Ximena y la forma en la que lo valora. La narración de esta informante permite desplegar la distribución de su gusto distribuido en experiencias rituales que contienen significados propios y que están contenidos en otras redes de significados. Su encuentro, coyuntural (pero intencional) para dar sentido a su explicación sobre *Led Zepellin*, no permite que se explique por separado, pero tampoco que se dejen de hacer visibles cada uno como unidades. Por ejemplo, si centramos la mirada sólo en la “aguja especial” del tornamesa, que alguien compraba (el papá de uno de ellos) en Estados Unidos y que tenía la finalidad de dar un sonido más potente o de calidad a lo que reproduce. Esta aguja pierde sentido si no se utiliza para música que requiere, a juicio del grupo, esa potencia, sin algún deseo implícito de experimentar otras formas de compartir la música estridente, que forma sólo una pequeña parte de un equipo tecnológico mayor, pero también de algo que adquiere sentido como herramienta para lograr ese sonido. Por su puesto también está una movilización de elementos en conseguir esa aguja en algún lugar del extranjero, pues en México no es popular, lo que implica también que en esa aguja hay un componente político y económico que adquiere un sentido específico cuando está en la sala de este grupo de amigos y recorre la superficie estriada del disco de *Led Zepellin* en los años 70. Funciona como un elemento movilizador de ese gusto, que ayuda a llevar ese gusto a la condición que adquiere en ese entorno específico.

A finales de los 70, el cassette fue popularizándose y junto con el vinilo se convierte en el estándar de la música comercial. Conseguir un disco determinado dejaba de ser una red tan compleja para el comprador, ahora la distribución comercial de

música generada en otros países alcanza tiendas locales. Ahora no se necesita encargar la música a un tercero, se adquiere un nuevo ritual, el de ir a comprar música por sí mismo. Ramón tenía una grabadora en su habitación que le permitía reproducir estos cassettes, era pequeña, pero le evitaba el hacer uso del tornamesa familiar para escuchar la música que le gustaba, y que no necesariamente compartía con todos. La tecnología comienza a seccionar nuevos espacios de fruición, pues ahora se puede intimizar la escucha hacia aquello que le resulta específico a cada persona. Para comprar su primer vinilo, *Shout at the Devil* de *Mötley Crüe*, fue necesario ahorrar de sus mesadas, pero recuerda perfectamente esa experiencia: “Lo compré en una tienda de discos usados en la zona de Lindavista y me costó 12 pesos. Me fui sólo, en combi, extasiado, abriéndolo, oliéndolo y admirándolo”. Admite que hasta recuerda la bolsa de plástico en la que se lo entregaron. De nueva cuenta, la narración nos permite visibilizar las mediaciones que participan de esa experiencia, la distancia entre su casa y la tienda de discos, el transporte público, el olor del disco, pero además, la oportunidad de anticipar la experiencia sonora desde el empaque del disco. Cuatro fotografías, cada uno con un miembro del grupo, cabelleras largas, actitud agresiva, humo detrás de cada uno, maquillaje y vestimentas complementadas con aplicaciones metálicas. La imagen, como parte de la música, se vuelve un elemento que constituye la experiencia completa de lo que *Mötley Crue* representa para Ramón, una forma de sumarizar lo que se ve y lo que se está por escuchar y que al mismo tiempo genera una pre-configuración para la escucha de Ramón, cuando llega a su casa, sin sus papás, y tiene la oportunidad de poner por primera vez ese disco, no puede tener la misma experiencia que si la escucha sin la generación de esa expectativa, su gusto se constituye desde el momento en el que tiene que ahorrar los 12 pesos, pues quiere comprar el nuevo disco de esa banda aún sin haberlo escuchado, la música sólo será una mediación más de esa experiencia.

Hennion, cuando ingresa a un estudio de grabación de música popular se da cuenta de algo importante, el público, el comprador, la industria, los medios de comunicación y el entorno cultural siempre están presentes en la realización de un disco, desde su primera concepción (Hennion, 1989). Todos ellos colapsados en una mediación particular, la figura del productor, quien en su experiencia e intervención

del disco hace participar a todos estos elementos del pasado y anticipa el futuro, el momento en el que el disco llegue a las tiendas, a las manos del escucha. En ese sentido también podemos ubicar a un diseñador, un fotógrafo o un asesor de imagen, quienes de acuerdo a lo que ocurre en la industria en un momento específico anteponen su experiencia y anticipan la imagen que logrará que esa imagen sea capaz de establecer un vínculo específico con el escucha aún cuando el disco está fijo, sin emitir sonido, ordenado en medio de otras cientos de piezas iguales, tratando de atraer la atención del escucha. De nueva cuenta todos ellos constituyendo a la música constantemente y modificándola.

La figura de quien toca la música es siempre un elemento particular, *Elvis Presley* era siempre un rostro para admirar, para enamorarse y para colgar en la recámara. Verlo bailar era querer bailar, sólo pronunciar su nombre implica la imagen mental de todas las personas que lo conocen. El disco también permite establecer una relación visual con su contenido y ello interfiere con la selección de lo que se escucha. Para Jorge, la parte visual cobra mucha importancia particularmente en sus primeras elecciones: “de chavito me gustaba mucho *Kiss*, y ahora que lo pienso, a mi sobrino de 6 años también le gusta mucho. Por la cuestión del maquillaje y la pirotecnia, se lo ponen y se sienta a mirar el disco”. Pero no sólo verlo, sino establecer un eje de relaciones entre lo que escucho, lo que veo, lo que siento, lo que expresa al mundo esa selección. Sin embargo, esta relación entre lo que se escucha y lo que se ve en la materialidad del disco físico puede operar en un sentido contrario, como lo pone de manifiesto Martín, cuando compró el que sería su primer vinilo: “había ido a comprar otro disco en realidad, creo que *Batdance* de *Prince*. Pero el cuate de la tienda tenía puesto el *Music for the Masses*. Me llamó mucho la atención, y cuando veo el disco era un misterio porque no traía ninguna fotografía de la banda. Me voló”. La curiosidad de saber cuántas personas participaban, cómo se veían y la manera en la que ejecutaban ese sonido particular era el alimento que le hacía querer ese disco, buscar revistas en las que salieran sus fotografías y esperar en televisión sus videos: “era como un misterio, buscaba revistas donde salieran, era difícil. Pero cuando vi su video lo que más me impactó era que no tenían un baterista, pero tampoco guitarras”.

John Law (2002) explica que las formas heterogéneas que se encuentran en un sólo objeto también establecen vínculos con aquello que está ausente, un elemento semiótico esencial. De este modo, la ausencia de imagen en un espacio en el que la constitución de la imagen se convierte en prioritario (la tienda de discos) es un elemento que también desarrolla la expectativa del gusto. Entonces, aquí operan dos elementos, el exceso de imagen y la ausencia de tal como constructores del interés por el sonido particular. De nuevo hagamos una ubicación en el tiempo, estamos a finales de los años ochenta, las revistas musicales y, para algunos, la televisión eran formas fundamentales de vincular esa imagen, de amplificar lo que la música decía sobre sí misma. Pero en México esta limitación venía desafiada, de nuevo buscando aquello que no estaba representado. El Tianguis Cultural del Chopo se abría como un espacio para rellenar los huecos que los medios tradicionales estaban dejando en la música para jóvenes. Algunos como Tomás, Martín o Jorge dependían de ese espacio para conseguir cintas de audio y video que les permitieran establecer nuevos vínculos con la música que les interesaba, sus ejecutantes, su imagen, su público y sus representaciones en otros individuos. El disco está siendo traducido como algo más que simplemente un objeto de reproducción musical, el disco como algo que hay que tomarse el trabajo de conseguir, admirar y constituir en medio de una experiencia particular.

El disco como objeto no retiene una constitución estable sólo por su presencia física, su valor se constituye, amplía y ejecuta por medio de una diversidad de actantes que están en constante movilización y en una red en la que se integran nuevos elementos que, de nueva cuenta transforman este sentido de lo que es la música. Cada uno de los informantes a los que di voz en esta sección hablan de su música, que puede ser interpretada de formas distintas en otras personas, pero más allá de la particularidad de cada uno nos permite ver la constitución de un entramado de relaciones que surgen a partir de un contenedor, que permiten desplegar la música en ciertas formas y que por tanto sea comprendida de una forma determinada. Las determinantes materiales no son unívocas, son heterogéneas, cada una de ellas está acompañada de otras que dejan de ser únicamente materiales y se convierten en

humanas, esto es lo que hace que cobre sentido, que se constituya el mundo en función de las cosas que se hacen aparecer y las que se ocultan. En función de la manera en la que cada persona se relaciona con su música.

### **3.3 Delegación y Distribución en Cualidades Musicales**

La formación y movilización de nuevos actantes también promueve un cambio en el papel que cada uno juega en la red, las cualidades que se le asignan y la manera en la que su agencia participa de la acción de la red completa. De este modo se generan movimientos de delegación (Latour, 1992) de tareas y responsabilidades. Latour explica este concepto por la manera en la que cada objeto asigna nuevas tareas a un actante humano o viceversa. John Law ve este desplazamiento como una distribución de ciertas cualidades o agencias entre un actante y otro, en función de la manera en la que operan los procesos de la red y el ordenamiento que jerarquiza algunos y convierte a otros en algo mayormente pasivo (Law, 2002). En otras palabras, se refiere a los nuevos roles y cualidades transferidas a cada actante en función de la reconversión de esta red. En ese sentido la música y las formas materiales que le acompañan adquieren sentido en función de su interrelación y las cualidades de uno se movilizan a otro de forma constante en función del usuario, el contexto y la mediación técnica.

Una de mis informantes, Lila, explica la manera en la que requiere no sólo de la música, sino del disco como objeto de contemplación: “no es nada más lo que trae el disco, sino también el arte. Contemplar por qué se escogieron ciertas imágenes, ciertas fotografías. Todo eso es parte de la experiencia”. El disco es una entidad completa, en la que parte de su importancia son los cuestionamientos o invitaciones que ofrece al escucha, se trata entonces de una escucha complementada, la importancia de la música se distribuye entre el contenido, en tanto música grabada, y el objeto como representación gráfica del mismo: “Este día consumo este disco. Me encierro en mi cuarto dos horas a olvidarme del mundo, escucharlo y verlo completo, saber qué dicen las letras, ver de qué habla el disco”, de nuevo aparece una experiencia ritual, de la que no sólo forma parte la música contenida sino que se complementa con la contemplación visual de su contenedor. La experiencia se vuelve más compleja, asignando nuevas tareas a otras formas materiales (el diseño) y al usuario (contemplador).

Javier, por su parte, experimenta esta distribución como algo sin lo que la música no se comprende por completo, “algunos discos no serían tan interesantes, por ejemplo el *Mellon Collie and the Infinite Sadness* de los *Smashing Pumpkins*. Puedes abrirlo y escucharlo, pero al ver también el *booklet* te adentras más en la historia del disco. Puedes entender más cosas”. Si bien la música grabada ofrece a Javier algún tipo de experiencia estética específica y, pudiera obtener otra diferente de la pura contemplación del disco como imagen visual, el disco se convierte en una forma sumariada, un técnica que en el proceso convergente ofrece una experiencia mayor.

La separación de estas formas de apreciación, entre contenido y contenedor, se pueden ver al mismo tiempo separadas y unidas por medio de una estrategia que también se vincula con la figura mítica del artista, Lila explica: “*Beady Eye* (creado por *Noel Gallagher*) dicen: vamos a sacar un nuevo álbum, y si lo pre-ordenas te lo mandamos autografiado. Entonces, puede que el disco sea una basura, pero ya lo tienes autografiado por ellos”. La música en tanto objeto adquiere valor más allá de la música en tanto contenido, en realidad adquiere un nuevo valor por medio de la figura mítica del autor, una figura lejana a la que se tienen acceso por medio del objeto. En este ejemplo, la música como contenido parece quedar en un tercer plano y la noción del objeto de colección aparece en primer plano. Lila recomienda que las estrategias cambien hacia generar nuevas nociones de valor sobre la acumulación de objetos, “pues los chavos de ahora no están acostumbrados a coleccionar cosas como nosotros”. La distancia entre coleccionar y acumular que centra esta discusión.

Hay un integrante más de la red de sentidos que tiene la música como disco, como objeto material, el de objeto para colección y archivo. Obliga a pensar en un lugar en el que se ordena, se guarda, se contempla, más allá de su utilidad como mediación para hacer aparecer la música. Lila otorga cierto sentido particular a esta noción, afirma que una de sus actividades favoritas es “dedicar un día a limpiar y a acomodar mis discos, aunque no tengo todos aquí, me sirve para entretenerme. Pero también para volver a apreciarlos”. El lugar en el que se archivan deja de ser un lugar para ponerlos en espera de reproducción, se convierte en espacio para la contemplación y la relación del cuerpo con ellos. Entonces el disco no es sólo para reproducir música, también para relacionarse con su orden y limpieza, el escucha



deja de ser sólo escucha, se convierte en coleccionista. Angie por su parte afirma que los sábados realiza esta misma actividad, pero además le permite “ordenarlos nuevamente, encuentro nuevas formas de acomodarlos en función de lo que significan para mí”. La relación con este archivo es cambiante en función de la historia acumulada, la colección adquiere un nuevo sentido cada vez que se relaciona con ella, aún sin ponerlos en un tornamesa y escucharlos. Eric complementa esta visión y la contrapone con otra experiencia, la de leer un libro: “hay gente que baja un libro en PDF y no paga nada, pero a mí se me hace muy frío. No es lo mismo tener el texto, llevarlo a donde quieras, sentarte y sentirlo en tus manos”. De nueva cuenta está desafiada la función del objeto, la música-en-disco es algo que sirve para sentir que se posee, no está tan separado el sentido del contenido y el contenedor, en realidad el contenedor funciona para trasladar materialidad al coleccionista, ya no sólo escucha.

La mediación técnica, desde la postura de Latour es un actante de esta red que no funciona sólo para unir o trasladar sentido de un punto a otro (Latour, 1994). La mediación es una forma activa, un actante que al vincular otros agentes heterogéneos se transforma a sí mismo y transforma lo que transporta. Se trata de un agente que traduce las metas de otros tantos y que crea una nueva meta, de nueva cuenta, no se explica por la simple suma de sus actantes. La mediación es un proceso activo y en tanto móvil, transforma el sentido de todos sus vínculos. Del mismo modo estas formas en las que la música contenida en un disco obtiene un sentido propio en función de su forma material, pero no sólo participa la placa de vinilo, sino también todos los agentes materiales que unen a esa música contenida con la persona que lo tiene entre sus manos, que al mismo tiempo es escucha, comprador, coleccionista, fanático y especialista. Pero es importante señalar que las mediaciones no son sólo formas materiales, objetos o humanos, también entidades de mayor tamaño funcionan como mediador, y en función de lo que ocurre en la compleja relación sujeto-música, transforma a ambos y a sí misma.

Para Eric lo importante es la música contenida, la prioridad es poder acceder a ella y escucharla “no importa si es descargada o comprada”. Pero esta afirmación sólo funciona si Eric presta atención al contenido y en realidad oculta otras mediaciones que afectan su decisión de compra, pues la música que escucha es complicada de

obtener en forma de disco, “Cuando puedo conseguir mi música en tiendas generalmente es muy caro, unos mil 800 pesos. Por ejemplo el de *Gary Clark Jr.* tuve que encargarlo pues no lo tenían más que importado. Ahora es como uno de mis tesoros”. De nuevo se separa el disco de la música contenida, pues admite que sus discos nunca los escucha a pesar de tener los medios técnicos para hacerlo, de modo que lo que hace es ingresarlos a la computadora, convertirlos en mp3 y pasarlos a su reproductor portátil: “para mi *Oasis* era compra obligada, tengo todos sus discos en mi casa pero ya nunca los escucho en ese formato, es más bien como algo significativo, como un acervo”. Eric hace aparecer nuevas mediaciones, el costo del disco, el trabajo que le implica a él juntar el dinero, la disponibilidad del disco y su deseo de tener lo que le gusta en su archivo, todos ellos conjurando un objeto, “el tesoro”. Por otro lado *Oasis* se vincula con una mediación mayor, su historia personal, lo que le “obliga” a hacerse de un material determinado, de nueva cuenta, el disco es mucho más que la música que contiene.

Pero esta distribución de valor y transformación por medio de las mediaciones no desaparece al no estar hablando de la música contenida en su formato de disco de vinilo, en realidad, se distribuye. Particularmente si, como vimos en el capítulo anterior en realidad se imponen nuevas mediaciones que permitan la decodificación de este tipo de archivos para convertirlos en música. No sólo se impone una nueva estructura de adquisición, sino la misma noción de poseer la música.

Los informantes más jóvenes de esta tesis declaran que gustan comprar o poseer un iPod (como genérico de cualquier dispositivo reproductor de mp3), pero que es una inversión de tiempo y dinero. Por ello, se apunta hacia un dispositivo no especializado, el teléfono inteligente, en el cuál se encuentran otras funciones insertadas, pero que se comparten con el potencial de escuchar música. Entonces, un sólo objeto es capaz de contener y traducir los diversos intereses de un escucha, estar comunicado, guardar su información y tener música a disposición. Eric recuerda como dio sus primeros pasos en la portabilidad: “primero fue el *Discman*, que se maltrataba mucho, después tuve un celular Sony Ericsson que permitía que se le pusiera música y después hice un esfuerzo para comprar un iPod”. Se trata de un tránsito que implica la búsqueda de traer más música consigo, pero también de traer un elemento que le permitiera estar integrado con lo que él llama “el estándar

de ese entonces”. Pero la digitalidad de la música no impone por completo su forma de ser escuchada para Eric, por medio de audífonos, pues ya sea desde el dispositivo o desde su computadora, puede generar nuevos vínculos más allá de su principio de portabilidad. Conecta el reproductor de mp3 por medio de un cable a un amplificador de guitarra, luego a una bocina más y ahí puede escuchar su música sin requerir poner el disco. Entonces el dispositivo móvil no es sólo para consumo móvil, ahora tiene espacios configurados para la escucha abierta en lugares específicos, lo importante es su contenido, puesto a disposición. Para otra informante, Cristina, la pérdida de materialidad de los contenedores de la música también tienen una ganancia particular, la resistencia “un disco se raya, ya no lo puedes escuchar, el iPod no. No importa lo que dicen de la calidad, la verdad es que a mí me suena muy similar sólo con que le metas una bocinita de buena calidad”. La distribución que realiza Cristina es sobre la disponibilidad y su capacidad para permanecer en el tiempo al uso cotidiano.

Con estos dispositivos la música se convierte en un equipaje cotidiano, algo que se puede cargar, que se puede ubicar en el bolsillo de cualquier persona. Perla de hecho, lo considera parte de su vestimenta regular desde siempre. “Es como que te pones la blusa, el pantalón, los aretes y algo para escuchar música. Sería raro que me llegue a faltar eso. A veces estoy sola, así que con eso me distraigo, escuchar música y andar por ahí, pendejeando”. A Pascual le robaron su iPod en el metro, pero él no puede contemplar andar en el transporte público sin música, le resulta insoportable: “así que ahora traigo un celular viejito pero que le cabe más música para escucharla todo el tiempo”. Contra la música en disco, que establece sus propios rituales, ahora el ritual es la vida cotidiana, su utilidad ya no es la de aquello que se entreteje con espacios y objetos como algo contemplativo, sino que su disponibilidad se vuelve parte del cuerpo. El dispositivo móvil se vuelve importante, no se puede abandonar. Es común el temor a perder el contenedor de mp3, pues en primer lugar tiene un valor económico, pero además con el tiempo establece una configuración específica que nos habla de nosotros, de un trabajo realizado y perfeccionado con el tiempo, que en caso de perderse habría que volver a realizar, aún cuando la música no se pierda.

Entonces, las mediaciones de la música, sus contenedores y los objetos con los que se vincula establecen diversas distribuciones en función de “lo que es importante”

de la música. No se tratan de cualidades perdidas, sino de cualidades reasignadas, redes complejas en las que la música como contenido transforma su función como objeto de apreciación, siempre vinculado a todo aquello que el individuo, múltiple, moviliza y pone en juego para juzgar la forma en la que se escucha la música. El concepto de mediación, como transformación de agencias y el de distribución que aquí vimos se despliega de diversas formas en las que cada actante atravesado adquiere ciertos valores en cada configuración.

### 3.4 El Orden de lo Material en la Música

La inclusión de nuevos mediadores para permitir el encuentro del escucha con la música implica una transformación constante en las prácticas y rituales que se ejecutan de manera cotidiana. Cada uno de ellos transforma la realidad que acompaña a la música, dotando de sentidos específicos e incluyendo prácticas que no eran posibles en procesos anteriores. Latour afirma que la suma de metas ocurrida entre mediaciones, traducciones y movilizaciones genera un desplazamiento que amplía el colectivo (Latour, 1994), en este caso, al que llamamos música digital, que es al mismo tiempo, como he estado argumentando contenedor, contenido, experiencia, cultura y cualidades distribuidas entre objetos y sujetos. Entonces también estos rituales transforman el sentido ontológico de la música y la manera en la que se relacionan.

Antoine Hennion destaca una transformación fundamental con la inclusión del disco, la llama *discomorfosis*, se trata de la transformación de la experiencia ante la música en su totalidad (Hennion, 2001). Si seguimos la línea trazada por la escritura de la música, los límites de formato y tiempo estaban impuestos por el propio autor, la duración de las piezas era, a nivel práctico ilimitado, e implicaba una suposición de lo que ocurría cuando el público se enfrentara por primera vez a ella. Del mismo modo, cuando un individuo escuchaba por primera vez una pieza sus referencias no iban mucho más allá de algún conocimiento sobre el autor o el ejecutante. Aquel que no era el intérprete se enfrentaría a una pieza, como máximo, una docena de veces a lo largo de su vida. Con la llegada del disco los límites se encontraban en el contenedor, además de que la separación por piezas permitía pensar en ellas como elementos separados de su entorno. Por otra parte, cuando el escucha se enfrenta a

un ejecutante en vivo tiene una cantidad variada de escuchas previas que influyen en su experiencia, escuchas del disco grabado. Su accesibilidad permite que las personas puedan además reencontrarse con determinada pieza cientos o miles de veces a lo largo de su vida. No sólo cambió el formato del contenedor, cambió todo el ejercicio técnico de la música como red de acciones y, por tanto, asignaciones de sentido. La música en contenedores digitales no escapa a estas transformaciones.

Las practicas musicales son siempre reflexivas, es decir, implican la voluntad y la operación de actantes en función del manejo de sus condiciones de posibilidad y sus limitantes. Mateo posee iPhone, iPod, iPad y Discos Compactos, sin embargo disfruta de manera particular el escuchar sus discos, de vinilo y compactos, “tiene el encanto de que lo pones y lo escuchas todo completo. Un disco me concentra más en el propio álbum, le pongo más atención y tiene un significado especial porque no tengo tantos discos físicos como digitales”. Entonces, encuentra una transformación en la cantidad de contenidos que ahora están al alcance de su mano, lo que impide que se escuche igual “Yo creo que tiene que ver con el iPod, tienes tal cantidad de cosas que no se que poner. En cambio en el disco te concentras en el disco”. Tomás admite que el disco de vinilo es su formato favorito, aunque ya toda su colección se encuentra en la “nube” a su disposición mientras esté conectado a Internet, busca coleccionar discos y escucharlos de principio a fin. Para navidad, su esposa le regaló una colección en vinilo de todas las grabaciones de los *Beatles*, hace cinco meses de eso “y el único que he podido escuchar es el *Disco Blanco*, no he tenido tiempo para más”. Esa configuración material entonces convierte lo que antes era una práctica cotidiana, en un ritual de la experiencia musical, un momento valioso que compite con sus demás actividades cotidianas. Por ahora el único lugar donde escucha discos completos es su auto, es decir, manejando, pero ahí está sujeto a los tiempos de sus traslados que interrumpen la escucha continua. Los reproductores portátiles cambian esta configuración, volviendo a Mateo: “como que lo normal es traerlo en aleatorio (el iPod). Tienes tal cantidad de cosas y opciones que nunca puedo elegir fácilmente, así que más fácil lo pongo en aleatorio”. Se trata de escuchar de manera continua, constante, ininterrumpida, pero sin que ello se transforme en una experiencia fuera de lo común o que distraiga de forma significativa la actividad que se realiza de forma paralela.

Para Lila la posibilidad de acceder a contenidos en cualquier lugar resta experiencia, pero sobre todo, la oportunidad de valorar el contenido del disco como obra total y compleja: “antes le dabas más importancia a la música. Si te gustaba un grupo pues comprabas el disco completo, lo escuchabas todo. Ahorita quieres una sola canción, la encuentras y creo que eso le quita importancia. Hay álbumes que se tienen que escuchar de principio a fin. Creo que se ha vuelto desechable la música”. La manera en la que nuevas mediaciones participan de la experiencia de Lila es fragmentada, pues arrastra con ella la forma en la que consumía música en su pasado. Lo que hace Lila es comparar sus experiencias pasadas y las actuales, reflexiona en función de la importancia que podía darle a la música en sus formas rituales que le acompañaban y los formatos materiales que le contenían. Lila está hablando de diversos límites, al menos desde los que ella conoció la música, la música no siempre fue puesta en un álbum y ordenada de principio a fin en pistas. Ello no impide que, aludiendo al formato, se puedan crear obras específicas, o que desde el usuario pueda adquirir un sentido de especificidad como lo demostraron en particular grupos como los *Beatles*, *Roxy Music*, *Rush* o *Chaac Mol*. El formato se puede convertir en obra, pero también en una implicación de valoración y desuso.

Para Saúl estas formas de escucha lo vinculan con el proceso de toma de decisiones del artista, una mediación que une al creador con el escucha: “me gusta escucharlos en orden. Yo siento que cada banda hace un orden por algo. A lo mejor hacen papelitos y se los pasan para decidirlo, pero qué más da. Yo me acuerdo de los discos por el orden de las canciones, no nada más la canción”. Sin tener la certeza de que así es Saúl asigna, al orden de las canciones, un papel de discurso, pero agrega un elemento más, su propio proceso de memoria. Entonces el orden de las canciones adquiere una doble función que surge del formato del disco de vinilo. Cuando Saúl pone este proceso frente a la situación de la música digital destaca más pérdidas que ganancias, “como que la música la absorbes, la procesas y la dejas. O sea, ahí se queda en tu reproductor, y cuando la escuchas dices ‘¡chingón!’ pero todo el tiempo está cambiando, es muy divergente”. En el proceso que narra este informante aparece un nuevo actante a pesar de su ausencia, los medios de comunicación. Su papel como presentadores de novedades en el entorno digital, acelera los procesos

de enrolamiento de la música como obra, la búsqueda de lo “nuevo” en detrimento del tiempo de escucha, pero sobre todo, en detrimento de el espacio que ocupa en el archivo a disposición del sujeto. La actualización, como programa de acción se logra por el papel de diversos actores, de nuevo, convirtiendo la música digital en un actante cada vez más múltiple.

Los dispositivos de reproducción de música digital portátiles permiten la acumulación, cuando la profusión de elementos conlleva la imposibilidad de elegir se vuelve problemática, sin embargo, hay otro factor que juega un papel importante, la portabilidad. Para Ximena es esta cualidad la que prima en sus prácticas de música digital: “tu puedes salir en un coche sin estéreo o sin discos, es más, puedes traer tu dispositivo móvil sin unos súper audífonos y, sin embargo, tienes acceso a tu *playlist* favorito que te hace sentir que te acompaña”. Ximena tiene 50 años, su historia ha pasado por diversas formas contenedoras de música, pero encuentra una ganancia importante en la simplificación de acceso que percibe, de hecho es su prioridad “aquí (en su oficina) tenemos un sistema muy sofisticado que se llama *Rhapsody*, pero no se ni utilizarlo. Nada más con la flojera de pararte y prenderlo. Lo que haces es poner tu propia música en tu celular, tiene calidad y lo puedes cargar todo el día”. Un sólo dispositivo, el teléfono celular, que por cualidades ajenas a la música se porta todo el día, ofrece una nueva posibilidad a la música, la de estar disponible todo el tiempo. Pero Ximena dibuja otra cualidad, otra forma de escucha, la de no cambiar de dispositivo para reproducir música cada que cambia de lugar. Los rituales que veíamos en la sección anterior se convierten en un ritual permanente de escucha. Lo que me parece necesario resaltar es que si bien la música digital está imponiendo más mediaciones materiales todas ellas se reducen a la modificación de la distancia entre la música y el sujeto que escucha, más mediaciones para menos pasos.

La problemática que ven Saúl y Mateo con la imposibilidad de elegir no significa que no estén insertos en la música digital. Ambos reportan que poseen no sólo iPod (reproductor de mp3), sino un teléfono móvil con capacidad para música (iPhone en ambos casos) y una tableta en la cual también escuchan alguna cosa cuando se les ofrece (iPad también), entonces tienen música a disponibilidad en una cantidad creciente de dispositivos. El disco no desaparece de esta configuración, tampoco en

el caso de Ximena, pero adquiere un valor ritual más alto, pues su escucha es un escape de la cotidianidad, un momento dotado de otros significados, Ximena afirma, “aún escucho muchos discos, en un momento especial compartimos mi familia y yo el escuchar un disco de vinilo completo en la sala”. Entonces se crean dos escuchas diferenciadas, la de acompañamiento y la significativa, se trata de un ejercicio de re-signación de cualidades, de lo ritualizado que no necesariamente se enfrenta con lo cotidiano, sino que en sus diferencias se complementan. De nueva cuenta, escuchar un disco no desaparece como práctica, sólo que ya no es la cotidiana o dominante, ahora se busca como una experiencia especial, particular en función del abrir espacio en los entornos para ella.

La posibilidad de la curación de contenidos es otro espacio importante de la música digital, Ximena lo destaca, pero con un pronombre “tu *playlist*”. No se delega toda la escucha al aparato o al azar, se le interviene para que ofrezca lo que se quiere apropiarse o dotar de significado. Eric, por ejemplo, ritualiza ese proceso. Su iPod no tiene la capacidad para contener toda la música que él posee, sin embargo ello lo obliga a estrechar el vínculo con su proceso de selección. Al menos una vez a la semana selecciona lo que va a contener su iPod, lo reconfigura, cambia lo que lo acompañará y a partir de ahí explicita un criterio de selección: “la que me va gustando se queda más tiempo, pero lo que no me gusta se va. Por ejemplo, *Eric Clapton* y *Jimi Hendrix* son los que siempre están ahí, nunca los nuevo.” Entonces tiene un base común, lo que seguro le gusta, pero al mismo tiempo va integrando lo que descubre para experimentarlo en la práctica cotidiana, se trata de una confluencia de mediadores como su memoria, los espacios donde escucha música nueva, lo que sabe que es importante para él, lo que tiene disponible y lo que va adquiriendo sentido en función de la experiencia, todo ello traducido en una actividad precisa y que adquiere carácter ritual, editar semanalmente su *playlist*. No se delega todo a las posibilidades del dispositivo, esa imposibilidad de elegir que se problematiza en los demás informantes, en Eric es una posibilidad de relacionarse directamente con lo que va a escuchar.

Perla, quien también es aficionada a los dispositivos de reproducción de música digital, suele hacer *playlist* de forma regular, “los hago mucho como para marcar épocas en mi vida, cada 6 meses hago una lista de lo que escuché en ese periodo, y eso



me recuerda lo que vivía en aquellos momentos”. La manera en la que se vincula con sus listas de reproducción es particular, pues implica el registro de lo que escucha y lo que vive. El recurso mnemotécnico que Saúl celebra en los discos físicos, ahora está desplazado a una forma autónoma de ordenar para recordar y registrar no sólo la música sino la vida propia. Entonces, ya no se trata de delegar todas esas posibilidades a los creadores o comercializadores del mismo, la posibilidad de configurar con voluntad propia el orden de esas listas también permite que ya no sea la obra creada por el intérprete, se trata ahora de la obra de Perla y una relación que tiene con su experiencia cotidiana. Si volvemos a mirar el orden de las canciones como un discurso, como se vio en párrafos anteriores, entonces ahora, con los elementos musicales cada usuario puede crear su propio discurso autónomo, en función de lo que le limita lo que posee de forma digital.

Entonces esta sección ha permitido develar algunas formas en las que la música es ritualizada en función de las mediaciones que participan de su almacenaje y reproducción. Los mediadores siguen desplazando características que permiten ciertas configuraciones, no es un proceso dialéctico de pérdida y ganancia, se trata de posibilidades abiertas que conllevan, empaquetadas, un programa que iniciaría en el siglo XI, con Carlomagno, el de capturar y transportar la música, para ello, paradójicamente, se requiere la intervención de cada vez más actantes. Mientras más compleja es la red, parece que se vuelve más directo el vínculo entre el escucha y su música. Los rituales se transforman, no muere uno y renace otro, permanecen pero adquieren nuevos significados, cada experiencia se vuelve única y de cualidades particulares. Pero sobre todo, aquí se pone en evidencia que no sólo se trata de un vínculo dual música - escucha, sino que existen diversos elementos que reconfiguran el significado que tienen ambos en ese proceso desde la memoria, hasta la industria del disco. El sistema de dotación de significados se vuelve más difuso e inestable, el usuario percibe una transformación en el control de sus experiencias rituales y los significados que estos adquieren.

El contenedor en si, el mp3, parece tener imponer menos limitaciones de capacidad de contenido, sin embargo, estos límites ahora provienen de los reproductores, pero más aún, de las nociones que se tienen de la música en los escuchas, el

disco sigue existiendo, ya no por sus limitantes materiales, sino por las formas que buscan reconocer en ellos los sujetos, es decir, el disco como espacio de límites ya no está en la forma material, sino en lo que espera obtener de la música el sujeto. De nuevo se vuelve a la noción de John Law de heterogeneidad, ahora en función de aquello que no se encuentra presente en el sistema, sino que proviene de las nociones de las personas, de su pasado y de sus significados. La música se complejiza, existe en una red de significados que confluyen en cada experiencia en particular y en rupturas que no son ajenas unas a las otras.

### **3.5 Acceso a la Música y Mediaciones**

La mediación técnica, desde la mirada de Latour, impone una serie de significados sobre los fenómenos que son, entre otras cosas, la suma de programas de acción de algunos actantes que se encuentran separados o desinteresados (Latour, 2001). Al enrolarse de diversas manera cada actante incluye su programa en el conjunto, pero el resultado es mayor que la suma de los programas de acción, es un programa nuevo, un agente único que logra cajanegrizar y puntualizar su propio programa. Este programa, si es exitoso se estabiliza y se puntualiza, es decir, deja de verse envuelto en controversia y se convierte en un agente único y autónomo a la vista. Sin embargo, queda detrás la manera en la que cada actor logró enrolar a otros agentes, y la forma en la que dichos programas de acción fueron impuestos y negociados hasta llegar a ese punto de equilibrio.

Se trata de un enfrentamiento entre programas y anti-programas, es decir, cada agente reconoce el programa de los otros y establece una serie de “anti-programas” para que éstos reviertan su sentido sobre la disputa. El ejemplo que Latour utiliza es muy claro (Latour, 1998), trato de resumirlo: Los administradores de los hoteles se enfrentan al problema que representa la reconfiguración de manijas y llaves nuevas cada que un turista olvida devolverla, la pierde o se la lleva de regreso a su destino. Esto en tiempo de las llaves metálicas, no electrónicas. Para ello impone diversos programas, como letreros o personal que a la entrada del hotel le recuerden al huésped la necesidad de devolverlas, aún así, sigue existiendo un gran número de huéspedes que por una u otra razón hacen desaparecer las llaves. La solución llega

cuando añadiendo un peso, una placa de madera, a manera de llavero la carga de la misma se vuelve pesada e incómoda. Entonces una mayor cantidad de huéspedes comienzan a devolverla en función de la incomodidad que se genera en guardarla mientras se recorre la ciudad o se sale al almuerzo. El huésped no piensa en devolver la llave en función de la economía del hotel, sino de su propia comodidad, del mismo modo la carga del llavero no representa la importancia de la llave o la economía del hotel, sólo está traduciendo el interés ajeno del administrador del mismo. El llavero tampoco es el administrador recordando al huésped la devolución de la llave. Cada elemento que se añade a un programa de acción se interpreta de diversas formas por los diversos agentes interpelados en él, y cada uno negocia su interés con los demás actantes, cumpliendo un programa nuevo de acción, de sentidos diversos.

La propuesta de la sociología de la traducción (Callon, 1986; Latour, 1996) estriba precisamente en esos ejes de cajanegrización, la manera en la que los actantes humanos y no humanos se entretajan para desarrollar una noción sobre el mundo estabilizada. Ahí se encuentra el punto clave de no separar *a priori* el mundo de los objetos del mundo de lo social, pues para estos filósofos, no es posible separarlos en función de que ambos están imbuidos de nociones y agencias mutuas. Lo social no sería lo social sin lo material, la separación entre ambos es artificial, pero ejemplos como éste afirman el papel que ambos juegan en la construcción de sentidos sobre el mundo (Gomart & Hennion, 1999). Esta sección tiene la intención de mirar la manera en la que la música digital hace participar a nuevas y variadas materialidades que necesariamente implican nuevas traducciones sobre el valor de la música y la manera en la que se accede a ella.

El régimen de escasez, como lo narramos en secciones anteriores es la posibilidad de que, por medio de lo material del disco, se planteara un valor sobre la música en función del intercambio económico y la posibilidad de acceso al mismo. Un disco que no puede replicarse, que se cubre de la noción de único, y que no está disponible para todos obliga de cierta forma, a adquirirlo por medio del dinero. Pero ese régimen involucra más experiencias. Ramón recuerda la manera en la que comprar un disco era un desafío para él, algunas páginas atrás narramos su experiencia de la primera compra, con *Motley Crüe*, en una tienda en la colonia Lindavista, con sus

ahorros. Ahí nos da una clave, el costo del disco implicaba mucho trabajo al momento de comprarlo, o mucho tiempo de espera, paciencia, deseo contenido por un largo periodo y que al final derivaban en un objeto que se puede oler, sentir, ver y sobre todo cargar en frente de todos, en el transporte público. Para Ramón el valor del disco se encontraba en un equilibrio entre lo que contenía, lo que le había costado y la espera para obtenerlo “pero también lo que representaba para ti como persona. Compré este disco porque era muy importante para mi. Era muy selectivo, además de que no me alcanzaba para comprar todo, entonces era destinar ese dinero en algo sumamente especial”. Pero además había que cuidarlo, era algo que se podía perder, rayar, maltratar o inutilizar: “No había discos quemados, y el casete se escuchaba feo, entonces prestar algunos, era como prestar joyas. Me acuerdo muy bien de los de *Primus*, el *Pork Soda* o el *Miscellaneous Debris*, que traían cartoncito y había que tener un cuidado súper especial”. De nuevo el viraje sobre el material, que junto con su contenido es capaz de convertir algo en una “joya”. El valor está trascendido del costo económico que implica, involucra una serie de sentidos que están más allá del programa de la industria, implica su socialización, movilización, su fragilidad y la implicación personal con la obra o el artista.

A una mayor materialidad una menor flexibilidad de sentidos, ese es uno de los argumentos centrales de esta tesis, pues parte de que idea de que la materialidad, ofrece más posibilidades al discurso unívoco de la industria. La materialidad tiene implicaciones sobre prácticas específicas, pero también sobre la trascendencia que guarda en las personas determinado objeto, es decir, el objeto es más que su materialidad o su contenido, es la experiencia vinculada con él. La historia de Saúl explica este punto, él no recuerda a su papá escuchando música para niños, con él escuchaba a los *Beatles*, era su música favorita: “dentro de mis vagos recuerdos tengo el de una consolota de esas de madera en la que había puros discos de los *Beatles*, me cantaba y yo lo veía y me gustaba, aunque no entendía nada”. El recuerdo no está compuesto de la música del grupo sino de asociaciones emocionales y materiales que dan sentido a la experiencia de un niño que no era capaz de entender la música que escuchaba. Los padres de Saúl se separaron, la colección de los discos de los *Beatles* quedó en alguna caja olvidada, pero después de la muerte de su papá Saúl encontró

esos discos en la casa de otro familiar, eso dotó de un nuevo valor no sólo a la música del grupo o al grupo mismo, sino a los objetos-discos, que si bien se pueden conseguir en diversos lugares son “esos” discos específicos los que tienen un sentido de valor para este informante. Saúl participa de la música digital de forma activa, sin embargo, la adquisición de discos tiene un nuevo valor para él: “me gusta tener el disco, llámalo fetichismo, pero me gusta. Es como un tesoro. Los espero con ansia cuando los pido por Internet. Puedo darme ese lujo. Llegar con mi esposa, abrirlo, compartirlo y escucharlo. Y si alguna vez llego a tener hijos quiero que ellos descubran lo que yo descubrí en mi momento, como me pasó con mi papá”. El disco no sólo es el objeto único para almacenar y coleccionar, está enriquecido de sentidos emocionales que le dan el carácter de “joya”, pues se convierten en algo en lo que él tiene la intención de trascender su historia sobre sus hijos, heredarse, pero está enfundado en el proceso de compra. La música digital tiene un valor específico para él, poder escucharla en diversos lugares, poder experimentar con cosas diversas y poder configurar su día, mientras que el disco tiene un valor añadido, trascenderse en el objeto. No escasea por diversos medios la música que escucha Saúl, de alguna manera sus hijos la podrán escuchar, sin embargo, él quiere que ese valor se desarrolle por medio de un objeto específico, asigna su propio programa de acción, al mismo tiempo que cumple con el de la industria de la música, la compra.

Por su parte Eric afirma que la música es lo importante para él, no distingue regularmente entre comprar y descargar algo, con pago o sin él. Admite que existe una diferencia descomunal entre lo que tiene en disco físico y digital, sin embargo, le gusta comprar su música favorita, en particular aquella que le es más difícil de conseguir, utilizo una cita que ya analicé hace unas cuantas páginas: “Cuando puedo conseguir mi música en tiendas generalmente es muy caro, unos mil 800 pesos. Por ejemplo el de *Gary Clark Jr.* tuve que encargarlo pues no lo tenían más que importado. Ahora es como uno de mis tesoros”. Los discos físicos que alcanzan ese costo para un joven de 19 años tienen un valor añadido, se tienen que seleccionar a detalle, no se puede comprar lo primero que se piensa, es una decisión reflexiva. Pareciera de nueva cuenta que sólo se trata del dinero, pero también existen otras distancias mediando su acceso a la música. Una vez que identificó a un grupo que le gusta

entonces comienza la búsqueda del disco, primero en sitios de torrent: “hasta que ya se que me va a gustar, porque por ejemplo, tendría que ir a MixUp, y yo vivo en el norte, lo más cercano es Lindavista, y pues con la escuela, el trabajo y otras actividades se vuelve complicado, no es sólo el dinero”. Adquirir un producto es movilizar el cuerpo y mientras más específico sea se podrán requerirán mayor cantidad de recursos. Los discos que adquiere son pocos, pero además los adquiere sólo para coleccionarlos, pues nunca los reproduce, todo lo adquiere por su parte en digital en sitios de internet. El costo del disco es un valor, el tener acceso a él también, sin embargo, sin la compra la música digital permite que mi informante desarrolle un vínculo con cada pieza y que poco a poco, en lo musical y en lo extramusical pueda adquirir valor para justificar su compra y la complejidad que esta conlleva, aunque no sea para uso, sólo para colección de nueva cuenta, existe una negociación constante entre ambos programas, el del individuo y el impuesto por la forma material de acceso.

El proceso de adquisición que se traduce en lo material y la compra se complejiza y transforma. Ya no se decide sólo en función de un par de sencillos en los medios de comunicación o el culto a un grupo, sino en base a la experimentación que se hace previa del objeto. En la sección anterior hablamos de la *discomorfosis* de Hennion, pero ahora podemos estar hablando de la *digitamorfosis*, pues ahora no se llega con escuchas previas a la experiencia en vivo, sino a la compra misma. Javier es un claro ejemplo de este proceso: “no bajo cualquier cosa, me entero por algún otro sitio o lugar, luego la busco en *YouTube*, a ver que otras cosas tiene ese grupo y si me gusta la bajo”. En su proceso de decisión, como anti-programa, participan los medios de comunicación especializados a los que accede por Internet, pero también las herramientas de experimentación que éstas permiten. Sin embargo, en esta declaración hay un nuevo valor añadido, el de “no bajar cualquier cosa”, lo que nos parecía inmaterialidad sobre la acumulación sin límites está imponiendo un nuevo sentido. Los límites sobre la capacidad que tienen un disco duro o un iPod ahora son parte del valor, la acumulación parece llegar a un límite, y ahora seleccionar parece un ejercicio novedoso. Hay un proceso circular en Javier: “escucho el disco, si me gusta mucho voy y lo compro y ya lo tengo en mi colección, lo paso al mp3. Casi no uso *torrent*, uso servidores como *Mediafire* o *Megaupload* (cyberlockers). También cuando voy a

ciertos hay bandas que no había escuchado y de repente me encuentro algo que me gusta y lo consigo”. Entonces estamos ante el consumo previo al consumo, pero tampoco es así en un sentido único. Aparecen prácticas heterogéneas, no sólo se va a la experiencia en vivo cuando algo ya se conoce, sino se puede participar en ellas para conocer algo nuevo. La inmaterialidad y la riqueza de mediaciones técnicas permiten que existan diversos sistemas de experiencia, reflexión, decisión y adquisición, todas ellas como mezcla de programas en los que el usuario se mueve con ciertos grados de libertad para desarrollar su práctica musical.

Angie aún aprecia su colección de discos, muchos de ellos heredados por su mamá, afirma que su manera favorita de escuchar discos es en vinilo, pero ello sólo ocurre cuando está con su novio sin tener otra actividad pendiente, entonces, tiene que disponer de otras herramientas para estar siempre escuchando algo de música: “cuando viajo escucho música en el iPod, en mi trabajo la escucho en la computadora, en mi casa pongo las bocinitas del iPad. En la computadora del trabajo pues utilizo YouTube, porque la computadora no es mía y no tengo música ahí”. Se pone en evidencia la necesidad de que cada espacio implique su propia herramienta, su propia configuración, pues cada uno ofrece determinadas limitaciones; de nuevo estamos ante un fenómeno que depende completamente de los dispositivos tecnológicos, los servicios de transmisión de información y distintos dispositivos de audio. El espacio, ya sea físico o digital, va perdiendo prioridad junto con la selección, el almacenamiento y el archivo.

Esta divergencia de sentidos que acompaña la inmaterialidad, multiplicidad de programas, y las nuevas mediaciones desarrollan posibilidades abiertas que vuelven más heterogénea la práctica de la música. Sin embargo, para algunos como Alonso aún alberga problemáticas diversas: “hace años como que ciertas músicas realmente permeaban a toda una generación, se volvían parte de un movimiento”. Saúl confirma el fenómeno y lo explica a partir de la posibilidad de ese consumo extremadamente específico e individual: “te vuelves más introspectivo, ya no hay muchos que comparten sus gustos musicales, es más difícil tener algo en común con alguien. Es tanta la oferta... está bien, pero se vuelve en su contra, ahora ya no tienen tanta difusión como antes”. La oferta actúa en contra, al menos de la puesta en común, de las

identidades compartidas por medio de la música, los contenidos se hacen singulares en el reproductor de cada persona, forjando su propia particularidad como escucha, más no necesariamente su individualidad. Por un lado está esta visión de la cultura y la música como un eje, pero también, como nos acompañó en toda la sección, la experiencia y el valor en la movilidad para la adquisición: “no se trata nada más de la nostalgia de ‘me acuerdo cuando íbamos al Chopo hace 25 años’ para comprar el acetato doble de Yes. Comprar un disco es una chingonería, pero más por lo que ocurría en medio. Toparte con alguien, que te atropellen, comprar un helado con tu chava. Eso era lo chingón de tiendas como *SuperSound* y *Zorba*”. Entonces se vuelve a un espacio en el que la inmovilidad abre sus propias condiciones de posibilidades pero cierra otras, en particular aquellas vinculadas con las otras personas, sin embargo, es capaz de redescubrir y significar una nueva condición de valor para la música en viva, enriquecida con las nociones de calidad, el consumo profuso y la nueva visibilidad de la música.

Esta sección permite visualizar los programas de acción, que no son nunca homogéneos, no son nunca vectoriales y unidireccionales, pero además la forma en la que cada uno participa de redes específicas que pueden multiplicarse. Así mismo se pone en evidencia que en función de la materialidad/inmaterialidad estos programas de acción se particularizan, se vuelven divergentes no sólo entre individuos, sino que en un escucha único conviven prácticas y configuraciones heterogéneas. Cada una de las mediaciones que se mencionan adquieren condición de materialidad al hacerse visible y se parte de la negociación de agencias de cada uno de ellos. Así mismo, la asignación de valor siempre depende de un red de prácticas específicas, pero la reducción de materialidad de la música las resignifica a todas, no las desaparece o desplaza, simplemente las reconfigura. No es posible hablar de una construcción específica del valor entre los usuarios, sino de una constitución heterogénea, múltiple y particular, en la búsqueda de estos sentidos es en los que esta tesis sigue avanzando.

### **3.6 La Música y el Yo Sociotécnico**

La relación que intima la música y sus mediaciones técnicas se vuelve más compleja cuando se miran las mediaciones sociales que participan. Como ya vimos, los objetos y las movilizaciones que ocurren en el sujeto para hacer surgir la música son



reflexivas y activas, pero también son mediadas socialmente. Los sentidos asignados a la música tienen un componente que descansa en lo social más que en lo propiamente musical. Esto implica que la experiencia de la música está enriquecida por otro entramado de actores extra-musicales (DeNora, 1986), pero también móviles en función de el sujeto, su historia y su propia narrativa, todos ellos en función de su propia valoración (Bergh & DeNora, 2009). De esta manera la propuesta de Tia DeNora se desarrolla en función de analizar significados más allá de lo aisladamente musical, pero también en función de la manera en la que esos significados constituyen un “yo”, es decir, funcionan como tecnologías del “ser” (DeNora, 1999). Una vez que admitimos que la música está todo el tiempo atravesada por mediaciones que suman y transforman formas de valoración y que el sujeto constituye su experiencia en función de su reflexión y con libertad, entonces es necesario volver para comprender la manera en la que la música se vincula al sujeto mismo, la manera en la que está habla de él, y la forma en la que el sujeto hace hablar a la música de su propio ser.

El gusto por la música no se da como un acontecimiento aislado, está siempre enriquecido por lo que está puesto a disposición, pero también por las experiencias que le han compuesto. En el gusto se colapsan factores heterogéneos que se desentraman por medio de la reflexión y que ponen a disposición del informante la constitución de la música como su propia identidad. El objetivo de esta sección es revisar la manera en la que la música adquiere un sentido en función de lo social, la historia y las vinculaciones personales entre las que se moviliza en función de ciertas configuraciones específicas. La manera en la que la música se constituye como un “yo” y es, al mismo tiempo, constituida.

Alonso, que ahora es un músico destacado en la escena del jazz, el rock y el periodismo, confiesa haber comenzado a tocar música “por el motivo más pendejo de todos”. Su hermano menor siempre tuvo un ímpetu por golpear rítmicamente cosas, obligó a sus padres a meterlo a clases de batería en las que destacó desde pequeño. La primera vez que Alonso asistió a una presentación de su hermano sólo atinó a decir “que pinche envidia”. De ahí insistió en también integrarse a la música, ejecutar algún instrumento, eligió el bajo. Durante su primera infancia ambos sólo tomaron la música como un hobby. El momento de quiebre en el que decidieron que aquello

sería lo que dirigiría sus vidas fue en un cine, de adolescentes, viendo *Rattle and Hum* de U2: “en el momento en el que la pantalla se pone en negro y comienzan a sonar los primeros acordes de *Where the Streets Have No Name* ambos sentimos algo impresionante, y los dos, al mismo tiempo, nos volteamos a ver y dijimos ‘de aquí somos’. Aquí la música está presente más allá de la forma material en la que es contenida, sino en la forma social o fraternal del hermano de Alonso. Su historia nos permite visualizar la construcción de un interés en función de aquello que se encuentra en otra persona, de la manera en la que se percibe y se es percibida. La mediación técnica es diferente en este caso, no se trata de un disco, sino del cine, una sala a oscuras y la fuerza que proviene de unas bocinas en alto volumen, la experiencia aislada y al mismo tiempo social en la que los dos hermanos determinan que eso quisieran lograr en un momento.

La mirada sobre el otro es muy importante, pero ese otro también está constituida por muchos “otros”, es decir, el otro adquiere un sentido en función de lo que escucha, viste, moviliza y adquiere. Mateo pone de manifiesto más claramente este concepto, desde los 5 años sus papás lo metieron a clases de piano, sin embargo, nunca tuvo interés alguno en el instrumento y aunque disfrutaba de la música, no estableció ningún vínculo con ella. El surgimiento de su interés fue hasta que su hermano, entonces adolescente, ingresó a la secundaria y comenzó a adoptar un estilo definido, “mi hermano me lleva 7 años, estaba en la adolescencia, y pues era el *cool* por escuchar música en inglés, ya tocaba el bajo y se ponía playeras de grupos de rock. Seguía la moda de los rockeros y el *glam rock*”. Ese fue su “llamado”, la batería le comenzó a interesar y tomó prestados los discos de su hermano, hasta que llegó a *Pearl Jam*, en particular la canción *Jeremy* y “dije wow, vale la pena estar vivo para escuchar esto”. El hermano de Mateo es *cool*, no se trata de una cualidad natural, es la construcción de sus actividades y la manera en la que era percibido por el cuerpo social. Sus actividades le componen, toca instrumentos, escucha música en inglés y utiliza playeras con grupos de rock, esto es lo que llama hacia la música a Mateo, no la música en sí mismo. Su gusto por la música se constituye de lo que tiene a disposición, pero establece un nuevo vínculo con sí mismo y con los objetos de su gusto, su relación personal, aquello por lo que vale la pena vivir para él.

Pero quedarme únicamente con la declaración de Mateo corre el riesgo de contravenir mi argumento, pues pareciera que el contexto directo es el que dicta la música que se vuelve parte del gusto. Consideremos lo que afirma Lyla: “en mi casa se escuchaba mucha música, desde los *Beatles* a *Luis Miguel*, por otro lado mis primos escuchaban mucho metal, o sea *Guns n’ Roses*. De hecho uno de ellos andaba con su paliacate, traía cabello largo, un arete, se sentía Axel Rose. Él fue el que me vendió mi primer casete, el *Appetite for Destruction*”. Su primera compra fue con ahorros de bastante tiempo y en ese momento ella no se decantó por la música que escuchaba en su propia casa. De lo que tenía a su alcance escogió algo que, 20 años después, recuerda por medio del referente visual de su primo, y “aunque no le entendía, los gritos de *Axel Rose* en *Welcome to the Jungle* me parecían chingonsísimos”. No le ha dejado de gustar *Luis Miguel*, está presente en su gusto, sin embargo, la actitud de la distancia, la ruptura con el entorno familiar parecía más atractiva en ese entonces, algo que aún no comprendía y que no experimentaba más que por un familiar distante, no había escuchado un álbum completo de la banda de los ochenta y no le entendía, pero se decantó por gastar sus ahorros en esa cinta, en función de aquello que veía en el compuesto social de su primo. Lyla eligió en función de opciones, no de determinantes. Esta historia también nos recuerda que más allá del lenguaje verbal, tal como afirma John Law (1998), existen formas materiales que destacan como lenguaje y que habla por los objetos, los sujetos y su modo de hacer sentido del mundo.

Cuando Tomás comenzó a definir la música que adquiriría y escuchaba se decantó por los géneros cercanos al *heavy metal*, el primer concierto al que recuerda haber ido es un festival con *Monster Magnet*, *Pantera* y *Metallica*. Admite que todo lo que no sonaba a eso le parecía tonto y que, de hecho, era intolerante a cualquier otra música. Su mejor amigo, que lo acompañó a ese evento, le recomendó ampliar sus horizontes porque “no todo tiene que ser tan violento para ser bueno”. Le regaló el compilado de *U2*, *Best of 1980 - 1990*, de ahí siguió para escuchar a *Pearl Jam* quien es ahora su grupo favorito. No era la primera vez que alguien le recomendaba algún otro género; sin embargo, era la primera vez que tomaba el riesgo de experimentarlo y se convirtió en algo importante para su vida. La experiencia ajena y la confianza

constituyen parte de ese accionar musical, entonces la música que nos gusta no está aislada ni puede hablar sólo de nosotros, sino también de una reflexión de nuestra historia y determinados procesos de elección.

Jorge es antropólogo y tiene un grupo de música electrónica, con él ha viajado a Asia, Europa y Estados Unidos, además de haber tenido una canción (la más conocida) en un videojuego de fútbol. Antes de integrar su grupo vivió dos años en Bélgica para estudiar la preparatoria, previamente se consideraba un rockero partidario de lo mexicano, pero su experiencia europea abrió su visión hacia lo que definiría el sonido que ahora desarrolla: “aún no entrábamos al rollo de Internet, no era fácil conocer música de otros lados, pero cuando llego allá son un montón de experiencias nuevas, un país completamente diferente, gente distinta, el desmadre que te hace explayarte, el alcohol y hasta las pastillas”. En ese contexto escuchó por primera vez a los *Chemical Brothers*, *Daft Punk*, *Portishead*, y todo le parecía extraño, “yo decía ¿cómo chingados se baila esto?, pero me volvió loco”. La experiencia extraña se vincula con el lugar ajeno, pero también con otros elementos que daban pie a esa nueva experiencia sonora. Aquí es justamente la distancia entre los contextos y la diferencia en función de lo que se conoce lo que compone esa práctica musical. La música de Jorge habla de su experiencia por Bélgica, pero también de su tradición por el rock latinoamericano, se trata de una forma de adquisición que es móvil y que representa ambos a la vez, pues sin esa distinción no sería capaz de valorar las particularidades de esos sonidos electrónicos que hasta ese momento no se escuchan en México. Le configuran a él como un aficionado que está fuera del consumo o conocimiento común, es lo social, pero también aquello no presente que converge para crear al aficionado Jorge.

Como vamos viendo, la música se establece como un elemento móvil, cada música adquiere sentido en función de cada peculiaridad personal, social e histórica. La noción de historia que Latour emplea es compleja, pero la podemos resumir en dos modos de leer la historia, una historia en continuidad y una historia que se traduce desde las nuevas situaciones del presente, es decir, una historia que se ve desde cada presente específico (Latour, 2001). Por un lado está lo que podemos decir de la música como continuo histórico y por otro esta forma estratificada que nos invita a interpretarla de nuevas maneras, la música del pasado que se ve con los ojos de lo que se sabe en el presente.

La historia de Perla está llena de los matices que hemos visto hasta ahora. Ella se encuentra en una silla de ruedas, por una lesión, su accidente ocurrió justamente en Playa del Carmen, a partir de ese momento su relación con la música cambió por completo. Antes era afecta justamente al rock de la década de los noventa, sus menciones abarcan claramente a *Nirvana*, *Soundgarden*, *Incubus*, *Nine Inch Nails* y *Pearl Jam*. Cuando despertó en el hospital lo primero que pidió fue su iPod, al no poder moverse la música le ayudaba a mantenerse consiente de su tiempo, su espacio y su identidad. Mientras estaba en terapia intensiva, su pareja llegó le pidió el reproductor y le puso una canción, *Black* de *Pearl Jam*: “en terapia intensiva, llorando me dijo esta es para ti. Cuando la escuché quise decirle ‘pendejo, estoy viva, sigo viva y contigo’, él le dio ese significado, de que yo ya no estaba con él”. Su relación terminó en ese momento y escuchar esa canción era imposible para ella. De hecho “todo el rock que escuchaba antes me empezaba a afectar mucho, me empezaba a deprimir. Lo noté y dije, ‘te estás yendo por un camino que no’, y cambié la música y me metí más a lo electrónico”. Ese cambio fue fundamental, ahora es lo que escucha la mayor parte del tiempo y desde su casa ayuda como encargada de redes sociales de un DJ internacional. La música era la misma, la que compartía con sus amigos de la adolescencia, la que escuchaba en las fiestas y cantaba cuando andaba por la calle con sus audífonos, pero el accidente cambió su manera de percibir el mundo y por tanto lo que quería saber de él, cambió por completo la música que quería escuchar y lo que le provocaba. Pero ese cambio de sentido en la música de Perla continúa, volvió a escuchar *Black*, con un novio subsecuente, en un concierto que dio el grupo en la Ciudad de México en el 2011: “Le cambió totalmente el sentido a la canción. Porque la estábamos cantando y volteamos a vernos, y en vez de ponernos como deprimidos estábamos cantando y sonriendo”.

Lo que nos muestra la historia de Perla es justamente las transformaciones de sentido que se tienen en función de un yo que en un momento se vincula con una pieza musical determinada, y la forma en la que ese pasado y ese presente se suman para construir una nueva noción, completamente diferente de lo anterior. La música es entonces algo más que un objeto fijo que se adquiere desde lo social, es un objeto que se va transformando en la historial del individuo. Por ejemplo, para Martín la música de *Mecano* “me lleva a mi adolescencia, además me parecía muy

buena música, ya no me gusta pero aún me trae esos recuerdos”. No importa que ahora sea música que no disfruta, puede encontrarle virtudes, pero sobre todo puede escucharla en cualquier momento sin molestia.

Christopher Small desarrolla la noción de la música como una actividad, el término que utiliza es “musicando” (*Musicking*) (Small, 1998). Convertir la música en un verbo, en algo que se hace de manera constante y activa, no en un objeto. Por un lado se deslinda del esteticismo, que pretende comprender la música en función de la obra específica y en la cual el acto de ejecución, así como su producción de sentido en el momento comienza a carecer de importancia, en todo caso la adquiere en un sentido técnico. Es decir, en esta visión la obra se vuelve ajena a todo lo demás. Por otra parte, Small busca incorporar toda la movilización que requiere la experiencia musical, la manera en la que adquiere sentido en los individuos, pues la ve como un fenómeno contingente, que requiere diversos factores para accionarse pero que además, permite la incorporación de fenómenos particulares en cada ejecución. Esto no significa que la obra y sus sentidos pasen a segundo plano, sino que sean reinsertados en el momento en el que se efectúa el acto de escuchar o ejecutar música; analizar la obra en un tiempo y espacio determinado. Desde su punto de vista también se permite la incorporación de todo lo que no son piezas académicas (cultas) o géneros occidentales, que la musicología ignora y les abandona al terreno de la etnomusicología. Además permite que las distinciones entre las personas que participan de una ejecución musical surjan al momento del análisis, lo que significa que no se establece un vínculo prioritario sino se revisa la manera en la que cada uno de los elementos participan de este acto humano. No sólo se trata de un vínculo del público con el ejecutante mediado por la música, sino con un conglomerado social que permite que la aparición de esta música sea posible, aún cuando no se está frente a un ejecutante, por ejemplo, en la música de un elevador.

Entonces la propuesta de Small empiriza el análisis de la música y la manera en la que los mismos permiten dotar de sentido a la musicalidad. Cristina menciona a *Coldplay* como su grupo favorito pero, para ser más específico, selecciona *A Rush of Blood to the Head*, del 2002. De hecho los otros discos del grupo no le gustan. Cuando ella comienza a narrar su historia y el lazo que le une a ese material vuelve

a su tiempo en la preparatoria: “era lo que sonaba en ese momento, y pues tenía un grupo de amigos que le gustaba también. No teníamos dinero, comprábamos pizzas y chelas y nos juntábamos en casa de uno de ellos a escuchar ese disco como mil veces”. Ella misma admite que si no hubiera sido por esa circunstancia quizás el disco “hubiera pasado intrascendente para mí, pero le fui agarrando cariño”. El sentimiento hacia sus amigos ahora se materializa en su memoria por medio de ese disco; sin ellos no lo hubiera conocido y escuchado, sin el disco la memoria de esas reuniones sería diferente. No está el álbum constituido sólo en función de aquella relación de amigos, también la relación de amigos se constituye en la forma en la que está narrado a partir del álbum. Entonces deviene la música como parte de la relación social, la movilización de diversos elementos para la fruición, de manera que, en la memoria, la materialización de la música no se encuentra en un disco u dispositivo, sino en la constitución conjunta de la experiencia (DeNora, 2004).

Saúl lleva un paso más allá esa relación, para él, a finales de los años noventa la música es lo que lo relacionaba con sus amigos. Dejaron de verse cuando consideraron que la música se volvió “mala”, la música que estaba a su alcance en ese momento en la radio, los bares y los discos no era de su agrado: “en ese tiempo ya *Blur* estaba desgastado, *Oasis* también. La banda del momento era *Limp Bizkit*, *Korn*, *Rammstein* y *Linkin Park*, penosamente. Así no te daban ganas, como que algo malo estaba pasando”. El espectro de “algo malo” tiene implicaciones en los entornos, es decir, la gente que encontraban en los lugares, el sonido y el significado de lo que ese género establece en su contenido, pero es un ente que los aleja. Esa crisis de Saúl termina al momento en que el año 2000 da la vuelta y llega de Nueva York un nuevo sonido: “Llegan *The Strokes* y fue como un parte aguas, te juro que empezó otra vez la relación de amigos. Fue un parte aguas tanto en mi vida como en el momento”. La música se convierte en la actividad social en sí misma, pero también en la forma en la que dicha actividad es realizada, entonces parece, en el análisis de Saúl, determinar sus relaciones sociales, pero, de nueva cuenta, se determina a ella misma. La música se convierte en la relación social de este grupo de amigos, no sólo en función de su estética o contenido, sino los actantes que convergen fuera de esa otredad.

La música como actividad social implica también formas de configurarla, si ya vimos en la sección anterior que se ha vuelto culturalmente más heterogénea y menos una puesta en común. Esto no implica que la sociedad esté necesariamente más atomizada en un sentido de causa-efecto, sino que se crean espacios sociales puestas en común, de negociación entre los gustos musicales, como las fiestas. Pascual es afecto a las fiestas, su música preferida es el *ska* y el rock en español, de manera regular hace reuniones en las que participan sus primos y amigos de diversos entornos, no le gusta bailar, no le gusta la música que utilizan para bailar como la banda o la cumbia; sin embargo, en sus fiestas es común que las escuche: “tratamos que haya de todo, de que no sea algo en especial, porque sabemos que no les va a gustar a todos, tratamos de seleccionar una lista que sea agradable tanto para los que escuchan salsa, cumbia y todo eso, así como el género que nosotros escuchamos”. No es algo nuevo, las fiestas siempre son espacios para la música puesta en común, pero las listas configuradas por medio de reproductores digitales permiten una preconfiguración, prever lo que va a ocurrir o las personas que participan en el evento para que todos puedan tener un momento de disfrute en conjunto. Contemplar los gustos y las personalidades de los demás para saber que elegir y la manera en la que se lo pueden pasar bien escuchando y compartiendo sus gustos.

La música entonces más allá de la materialidad de su contenedor y la red de mediaciones técnicas que le dotan de sentido, también adquiere sentido de su componente social, de un cuerpo que está más allá de lo individual y lo material. La identidad y la manera en la que la música está relacionada con la persona específica son puestas a prueba de manera constante y resignificadas en este cuerpo social, la música como actividad es una negociación y configuración de identidades en lo individual, lo estético y lo social. Lo más importante para la teoría de las mediaciones (Hennion, 2003) es que no se asuma ningún vínculo con prontitud. Es un acercamiento hacia una teoría cultural que apunta a lo pragmático, que busca que cada elemento surja de sus relaciones, aunque tampoco negar ninguna posibilidad. Tanto los vínculos sociales, como los estéticos tienen posibilidad de aparecer en función de la forma en la que la experiencia es formada (DeNora, 2004). Los métodos empíricos y narrativos cobran una importancia particular en esta manera de comprender la



experiencia cultural. El gusto, el objeto musical y la creación son procesos reflexivos que no requieren interpretaciones purificadas, de hecho son inestables, y todo el tiempo están en transformación.

### **3.7 El Soundtrack del Individuo en el Mundo**

“Es que mi vida no la imagino sin música, no puedo. Es una necesidad. Es como imaginarme sin hacer pipí, no es posible.” La metáfora a la que recurre Diana es muy elocuente sobre la música en la vida cotidiana. El recorrido de esta tesis nos lleva hasta el punto en el que la música digital era, ante todo, portátil, y que su transferencia de valor aún podía encontrar ciertos repositorios materiales, palpables al individuo, y finalmente en que el componente social en sentidos equitativos trabaja en favor del gusto del individuo, su socialización y su identidad. Estos elementos a veces se encontraban estrechamente vinculados con la música y en otras se llegaban a desprender completamente de ella. Ahora veamos dónde se posiciona la música en la vida, cómo se inserta la digitalidad en la forma en la que nos acercamos a ella y la manera en la que la adquirimos.

La vuelta al sujeto como objetivo de la música desde Tia DeNora (2000), tiene un rumbo más claro sobre la participación de la misma en la vida social e individual. En primer término ofrece una perspectiva de la música en la que no se tienen que buscar grandes eventualidades sociales o culturales. La música insertada en la vida cotidiana, pero entonces su análisis parte de la forma en la que esta expresión cultural es utilizada para la formación de subjetividades. La música se vuelve expresión y objeto al mismo tiempo, un agente activo de la sociedad que favorece la configuración de sentidos en la vida cotidiana. Establece un vínculo entre la música, el sujeto y el entorno, que se convierte en una actividad de configuración social. En esta perspectiva la música está inserta en un modo de configuración social desde el individuo. Para ella estudiar la música es algo que no se puede abstraer del entorno en el que se desarrolla su escucha, pero no sólo en el presente, sino también en la historia de quien escucha y quien la crea. Pero acepta un nuevo actor, los objetos tecnológicos

que despliegan la música en la cotidianidad. Su estudio la lleva a darse cuenta de que muchos de los modos en los que la música son llevados a la vida social son sólo posibles gracias al desarrollo tecnológico actual.

Pero en la visión de DeNora no sólo la música adquiere sentido en su movilización y asignación de sentido. También, como vimos en la sección anterior, el sujeto es definido por medio de la música, la música funciona como un medio de la formación de subjetividad (DeNora, 1999). La música movilizadora actúa para la articulación del pensamiento y la actividad cotidiana por medio de jugar un papel como metáfora del proceso social. De nueva cuenta vuelve la noción de la música como una actividad que proviene de Small, pero ahora es una actividad que viaja en doble dirección, pues el individuo dentro de un contexto determinado, busca configurar su experiencia con determinadas intencionalidades. Las conexiones que existen entre los diferentes objetos movilizados, son el resultado de una convergencia de agencias y sentidos que permiten relevar significados dentro de la práctica, y más allá de las nociones de grandes o pequeños artes, afín a la visión de Howard S. Becker (2008) quien plantea que la propia práctica explica con mayor precisión la cultura que sus sentidos interpretativos. Con los elementos que esta investigadora aporta en función del uso autónomo de los objetos musicales y su dotación de significado, se nos permite visualizar la música como algo que, si bien tiene un sentido desde su creación, es renegociado constantemente en función de la acción del escucha quien a su vez, en esa resignificación, la adopta para la puesta en acción de una noción de sí que parte desde su intencionalidad. El sujeto sigue sin ser víctima de determinantes sociales, se convierte en un agente de su propia configuración no sólo de lo individual, sino de lo social y cultural. La música, entonces, es contenedor, signo y portadora de identidades y experiencias.

Una de las transformaciones más importantes que ha tenido la música, en tanto se vuelve cada vez más portátil, es la posibilidad de escucharla prácticamente en cualquier lugar. Esto provoca un desplazamiento pues siempre nos acompaña, pero no siempre nos mantiene atentos. La música parece omnipresente para Cristina: “La música es como el *soundtrack* de la vida, para mí siempre hay música de fondo. Justo ahora, mientras platicamos en esta cafetería hay música, cuando voy caminando

y traigo mis audífonos está la música, cuando voy manejando, cuando voy a casa de algún amigo. Siempre va ahí, siempre va a mi lado”. Este fragmento de nuestra informante es interesante y aporta elementos diversos, pero ahora centraré mi atención a dos cosas que nos ayudarán a desenvolver esta sección del análisis. El primero es la ubicación que declara para la música, se refiere a ella como un elemento en el fondo, después como algo que está a lado, no visualiza nunca la música como algo al frente de sí. La segunda cosa que me interesa mirar con atención es la noción de *soundtrack*, la música es algo que acompaña las escenas de nuestra vida, justo como en las películas, la enriquece pero no es el centro narrativo. No es la única vez que este concepto aparece en esta investigación, pero Saúl nos abona con una explicación desde su opinión: “uno ve mini historias en películas, documentales, en cualquier recurso visual, pero todas son musicales y todas cuentan algo. La vida misma lo hace con la música, tu ves tus escenas y automáticamente te transportan a algún lado”.

Ya habíamos visto algo sobre el vínculo entre lo visual y lo acústico en cuanto a la imagen de los intérpretes y las personas, sin embargo esto nos lleva a nuevos rumbos. Lo visual no sólo se encuentra en un artículo de plástico o cartón, ahora se halla en nuestra vida, y se almacena en nuestra memoria. Perla trabajaba en un hotel en Playa del Carmen, aunque ya no está allá sigue siendo su lugar favorito, disfrutaba su vida en ese entorno, en particular por su riqueza visual: “siempre traigo al menos un audífono pegado a mí, aunque esté trabajando, entonces estaba viendo el atardecer y salía una canción, si sentía que le quedaba a lo que veía la dejaba, sino le adelantaba”. De ese modo hizo de *Incubus* uno de sus grupos favoritos y para ella siempre estará vinculado a Playa del Carmen. Los audífonos se convierten en un elemento fundamental para el desarrollo de la actividad diaria pero no sólo como entretenimiento, sino como herramienta para la dotación de ese significado. También Angie realiza un ejercicio similar, en el transporte público le acompaña la música y busca la manera en la que ésta empate con la forma en la que está percibiendo el entorno: “Luego veo gente muy jetona, entonces me ponen de malas y busco música un poco más agresiva, aunque a veces me ayuda que salgan otras cosas.”

Volvamos a la ubicación de la música, en el segundo plano. Javier encuentra en la música en el fondo de su vida cotidiana desde el primer momento de la mañana:

“Todos los días despierto, trabajo, hago ejercicio, todo con música. Es mi motivación, mi inspiración y totalmente mi estilo de vida”. Lyla lleva esta afirmación más allá: “hay cosas que yo no puedo hacer si no tengo música, si estoy en el trabajo, y siento que no tengo música no puedo trabajar. Porque puedo estar escuchando lo que sea y me concentro, pero si alguien está junto a mi hablando, aunque no me hable a mi, me desconcentro”. Ahora estar sin música es un impedimento para realizar la actividad diaria, pero no por falta de inspiración, sino porque la música puede aislar del exterior. Su condición de segundo plano también implica una configuración de un espacio sonoro propio que no permite la intromisión de los demás sonidos, de las demás personas, del mundo de alrededor (Bull, 2007). La música como burbuja sonora implica que no es la música lo que está reteniendo la atención, sigue presente, pero sólo como fondo de la vida. Saúl, sin música “no puedo manejar, no puedo trabajar, no puedo hacer nada. Se me hace fundamental, me pierdo sin música, me pongo de malas.” Ahora se ve una tercer función en la actividad cotidiana, mantener la estabilidad emocional. Perderse sin la música le otorga a esta un sentido de orientación, pero una orientación vinculada a lo emocional. De nuevo aparece la burbuja sonora, pero esta vez para dirigir el tránsito de la vida diaria. Hasta aquí encontramos tres funciones complementaria de este *soundtrack*, inspiración, aislamiento y orientación, pero todas están enmarcadas en otra actividad, que sin embargo tiene un vector emocional importante.

Las emociones son un componente importante para la vida diaria, aunque parece una obviedad, pero un elemento de la composición y manejo de esas emociones es la música. Me atrevo a afirmar que la música es una manera de vincular las emociones y el mundo real. Trataré de sostener esa afirmación desde el análisis que hacen nuestros informantes. El más joven de nuestra lista, Pascual, tiene que salir siempre con algo de música, también su iPod fue robado, un celular suple sus funciones. El día de nuestra entrevista lo encontré con audífonos en el que sonaba el *Hello Seahorse!* el disco era *Arunima* pero nunca completo, tres canciones no le gustaban y las borraba para que no ocuparan espacio innecesario. Así lo hacía con todos sus discos. El espacio tenía un valor particular para él, pues la música que le gustaba tenía que estar siempre a su disposición: “no puedo salir sin música, me sentiría raro.

Sería como un día sin chiste, pesado y aburrido.” Entonces la música le ayuda a darle sentido al día, en otra parte afirma que la música “es mi felicidad del día, mis cinco minutos”. Aunque no escucha música electrónica, tampoco le gusta la música que le parece triste, no traería a *José José* o a *José Alfredo Jiménez* en sus audífonos. Uno de sus artistas favoritos es una banda de rock mexicano, que hace híbridos con música ranchera: *San Pascualito Rey*. El elemento emblemático de la música de este grupo es el dolor y la tristeza de los protagonistas de sus letras, aunque el sonido resulta por momentos agresivo su emotividad es evidente. De hecho la afición de Pascual por este grupo inició en un proceso de ruptura sentimental, una novia que lo dejó, pero ahora ya no le importa ese sentido. La música que escucha Pascual está trascendida de su significado intrínseco, también de un significado contextual que él le asignó cuando quedó sin novia, ahora es sólo su música favorita y le gusta llevarla a todos lados para no ponerse triste, para darle sentido a su día y las actividades que le integran. No la considera triste y, de hecho, la porta para no sentirse triste.

En vínculo que une al afecto y la música no es novedoso, tampoco es un fenómeno que surgiera con la música digital, pero podría haberse agudizado con su llegada. Angie, como ya comentamos, selecciona música que coincide en su mente con lo que ve del mundo, es una interpretación sonora de su mundo, pero particularísima, sería difícil que para cualquier otra persona un sonido pudiera ser característico de el mismo lugar que ella. Además ella afirma que esa relación mundo-música es en ocasiones, intencionalmente, disonante. Ella nos deja ver un fenómeno que no se podía pensar antes de la música digital, la proliferación de listas, configuraciones de reproducción seleccionadas de toda su música disponible: “Ahorita que llegue a casa trabajaré en unas materias que dejé volando. Ahí tengo unas listas de reproducción según mi estado de ánimo o lo que quiera hacer. Tengo una lista para trabajar. Tiene que ser música que no me haga cantar, sino me distraigo mucho, de preferencia instrumental, pero no aburrida, porque me duermo”. Estas listas de reproducción ofrecen diversas posibilidades de configuración al usuario, requieren tiempo, y son ellos mismos quienes le otorgan sentido a la misma visualizando lo que provocarán en ellos y en el mundo una vez que estén reproduciéndose. Previsualizar los momentos de la vida y la lista de música que se ajustará a ellos, preasignar sentido.

El *soundtrack*, en una película, es una vinculación entre la música y la imagen para acentuar una emoción en determinados puntos de la narrativa visual. Es un vínculo intencional, que parte de algunos presupuestos sobre los efectos o sentidos de la música, sobre una escena con emociones positivas o una con emociones patéticas. Tal parece que los individuos están buscando ese sentido también, pero es cierto también que esos presupuestos pueden verse desafiados, en particular cuando se suman individualidades, ya habíamos visto la música en su papel en una fiesta y la manera en la que la misma se negocia, pero no es el único espacio, también el centro de trabajo es proclive a desatar estas conjugaciones. Sobre todo en los lugares en los que los audífonos no son funcionales o permitidos. Diana trabaja en una oficina pequeña, tiene que estar intercambio información con sus compañeros de manera oral, además de que se mueve constantemente de su lugar. Para escuchar música todos llegaron a un acuerdo, cada quien pone música un día, todos la escuchan, pero no es una decisión unilateral pues cualquier otro miembro del equipo puede solicitar una canción, intérprete o género específico: “A veces estamos escuchando música de los ochentas, y a alguien se le ocurre pedir a Daniela Romo, entonces nos seguimos escuchando música de esa época en español”. Nunca experimentan, se busca que cada canción sea popular y cómoda para los demás, que les permita trabajar variando sus niveles de atención o interacción con ella. No cantan todo el tiempo, pero la música ubicada en ese segundo plano tiene que permitir una atención intermitente, ser ignorada la mayor parte del tiempo pero en el momento en el que se le preste atención ser reconocida, familiar y comfortable.

La música en segundo plano o como *soundtrak* de la vida parece hasta aquí como un componente circunstancial, lateral y que sólo acompaña, con atención dispersa y la disponibilidad de la música cada día apunta más hacia ese lugar. De hecho, escuchar música es una actividad que parece poco probable, aunque algunos de nuestros informantes como Angie, Tomás, Ramón y Saúl buscan esa experiencia en el disco de vinilo, pero todos coinciden con que la vida actual no se los permite. Mirando la música y su papel como segundo plano parece que está perdiendo importancia. No es así. La afirmación de Diana que encabeza este análisis es una pista de ello, pero en las siguientes líneas ahondaremos en este fenómeno. Como pudimos ver

en algunos de nuestros casos la música aísla, motiva, marca ritmos, permite, significa, en fin, parece que la música, en si misma hace cosas y en la perspectiva teórica que sirve de andamiaje a esta tesis así es.

Ramón dudó mucho tiempo para saber lo que quería estudiar, veía futuro en la ingeniería como su familia, la música era sólo una afición que absorbía mucho de su tiempo. Como ya mencionamos ahora es editor de una revista especializada en música, es su forma de vida, pero el paso fundamental para llegar a eso fue cuando decidió estudiar Ciencias de la Comunicación, motivado precisamente por la música: “Si la música me causa esto, pues seguramente me va a ayudar en algo. La música está haciendo algo en mi vida, no se qué, pero algo”. Le cuesta trabajo identificar claramente la manera en la que encuentra sentido en la música para su vida, sin embargo, en ese momento sentía que era más importante que sólo una afición. Finalmente logra identificarlo, dar con eso que le hace hacer la música, y lo encuentra en lo más banal, justamente quitándole su sentido superfluo: “está haciendo que me desvele diario para escuchar este disco 40 veces porque lo acabo de comprar, está haciendo que en una peda me la pase bomba hasta las 7 de la mañana, está haciendo que me esfuerce en conseguir un disco. Eran cosas sumamente raras”. La música marcaba su ritmo de vida, su estado de ánimo, sus prioridades de actividad y decidió dedicarse a ella en su vida profesional.

La música que acompaña las escenas de la vida modifica la manera en las que las interpretamos o relacionamos con ellas, pero la música también se modifica en función de los nuevos elementos que se integran a nuestro modo de vida. Esto quiere decir que la música cobrará nuevos sentidos en función del momento de la vida del sujeto que la recibe, para Saúl la música de los *Beatles* era la música de su papá, cuando él tiene que enfrentar la separación de ellos decide rebelarse: “es entonces cuando descubro a *Guns n’ Roses* con un amigo. Él tenía el casete en un walkman y wow, éramos dos chamacos que no sabíamos lo que hacíamos”. Conforme llegó a él la adolescencia nuevos descubrimientos musicales se integraron a su catálogo: “Llegó *Pearl Jam*, que al contrario de *Guns* te da el bajón, *Ten* fue *Ten* (primer disco del grupo en 1991). Yo ya catalogaba a los fresas y decía pinches fresas. Pero si lo ves de una forma en la que entras a la adolescencia, a lo mejor ni entiendes lo que

te están diciendo pero te transporta”. El tema del lenguaje no es menor, no entender una canción está acompañado de un otorgamiento de sentido autónomo, que si bien proviene en buena medida de lo puramente musical, con lo que hemos visto hasta ahora no podría quedarse a ese nivel y que en la expresión anterior de Saúl cobra sentido en función de su mención a la edad, la distancia de los *fresas* y el proceso familiar de su momento.

A Tomás ya lo conocimos por su afición a la música con sonido agresivo, hasta que su amigo le presentó a *U2* y descubrió que podía escuchar composiciones más melódicas. Hoy entre sus grupos favoritos cita a *Mew*, *Death Cab for Cutie*, *The Postal Service*, *The Secret Machines* y *Anthony and the Johnsons*, toda una gama completa de sonidos emotivos, aunque aún escucha sus viejos discos. Él trata de ser más analítico con lo que definió su gusto por la música agresiva: “No sé si es un poco trillado, pero en la adolescencia y en la pubertad tiene que como mucha furia y conflicto, y creo que es más fácil engancharse a música en ese ámbito”. Pero ese sentido no siempre está inherente en la música, requiere que tengamos elementos de interpretación, como le pasa cuando piensa en lo que escucha ahora: “Con el tiempo uno va relajando esa furia y va preocupándose más por las cosas y eso te genera un humor diferente. Creo que con eso tiene que ver mi gusto actual”. Una afirmación que nos permite poner en evidencia las cosas que interpreta de la música agresiva, la furia y el conflicto, mientras que ahora percibe en su música preocupación por las cosas y un humor menos violento. Tengamos cuidado, se corre el riesgo de caer en esencialismos musicales, no toda la música del género Metal tiene que ver con furia, aunque sus características sonoras lo parezcan. En realidad, ese género surgió más como un elemento apolítico, pero en un entorno más adulto que lo distingue de otros géneros del Rock. Las preocupaciones por la vida que interpreta en *Postal Service* o sus grupos afines en realidad son preocupaciones por el amor, el abandono y la explosión de la identidad, que podríamos reconocer más fácilmente en el arquetipo adolescente. De hecho *Anthony and the Johnsons* si bien no se expresa en lo adolescente, su lírica se mueve constantemente ante la identidad propia (en este caso la diferencia sexual) y el enfrentamiento con la realidad de un mundo violento. Entonces, podemos admitir que estas son sólo interpretaciones de Tomás, aunque él sí comprende las letras de lo que escucha.



Entonces, el ciclo que nos envuelve se vuelve más complejo. El *soundtrack* por medio del cual vemos nuestra vida implica dos rutas paradójicas, por un lado la música se queda siempre en el fondo, siempre a un costado y como un entretenimiento más que como un objeto de apreciación original. Hasta aquí las relaciones materiales están ya demasiado entretejidas. La posibilidad de escuchar todo el tiempo y en cualquier lado cambiaron nuestras formas de escuchar, nuestros modos de apreciar. El Mp3 encuentra su *logos* en eso, un formato de compresión que asume que el usuario no está atento por completo a lo que escucha, aprovecha las limitantes de atención y de aislamiento acústico, beneficiando la portabilidad. En el segundo sentido de la paradoja, la música se vuelve más importante. Ante la falta de escucha atenta la obviedad nos llevaría a afirmar que la música pierde importancia para los individuos, sin embargo, la música se vuelve más importante. Maneja nuestros humores, nos atrae recuerdos, aísla, conversa con nosotros y nuestras imágenes mentales, nos acompaña y sin duda actualiza nuestras emociones, no se desestima nunca su importancia y sobre todo, genera un vínculo estrecho entre el mundo, los sonidos, la historia y el individuo. La música es tan importante, como hacer *pipí*.

### 3.8 Precio y Ley de la Música

Para concluir revisaremos la manera en la que el concepto de inmaterialidad es capaz de distribuir nuevos sentidos a sobre aquello que es o no legal, o más bien, de la manera en la que estas nociones son discutidas a partir de las mediaciones de la música. La discusión más común que hay en torno a la música digital más allá de el trazo legal que implica está trazada en las personas por nociones morales, económicas y una noción de un trabajo por el que se paga. Sin embargo, desde el punto de vista del artista esta noción se transforma como un proceso para adquirir determinado valor. Ya en este proceso podemos vincular lo sociotécnico como objeto de formación de noción de valor y de sentido a la música, en particular con las transformaciones sufridas desde lo digital. Los distanciamientos entre humano y no humano tienen siempre un componente político, en el que se hace pensar que lo social depende solamente de sí y los objetos están relegados como agentes neutros (Latour, 2007a). Ocultan la condición política y el papel que juegan para reestructurar su noción de lo social,

pero también las posibilidades de sentido que se afirman desde el interior de cada red personal (Callon & Latour, 1981). Es decir, es necesario hacer ver estas redes conformadas por humanos y no humanos en la búsqueda de crear nuevas narrativas sobre lo propio social y sobre todo, evidenciar su paso hacia otras posibilidades, que pueden surgir desde lo individual (Law, 1998, 2002).

La materialidad del disco, vinculada con un régimen de escasez del bien implicaba un acceso exclusivo para el objeto, que si bien tenía características materiales específicas también implicaba movilización de recursos económicos. Martín nos explica la forma en la que se veía ese proceso “compraba muchos discos, porque era la única forma de acceder a la música. Sino no existías”, pero agrega que “fue una época dorada de las ventas. Creo que el proceso de asimilación de la música era más lento. Comprabas el disco, ibas lo escuchabas en tu casa y hasta el otro día que hablaba con tus cuates de la escuela y les recomendabas el disco pues empezaba un proceso social”. Un proceso más lento, que promovía la existencia de los aficionados a la música contribuía a asignar un valor al tiempo que se le otorgaba a la experiencia de la escucha, pero acompañado de un intercambio de ideas y opiniones personalizadas para el que había que esperar. Sin embargo Martín también explica que era muy difícil conseguir lo que le gustaba, sino era por medio de casetes grabados, pues o era caro o no había llegado a México. De nueva cuenta volvemos al tema del acceso y lo inmaterial, sin embargo, la lectura desde la que nos la plantea Martín va más allá del puro valor de lo musical, sino en función del valor que entrama los agentes humanos y no humanos. Su valor está enriquecido por agentes de diversas naturalezas, pero que requieren de esta narración para desplegarse.

Para Perla ambos procesos pueden convivir, de hecho conviven de manera regular. La música descargada por la que no se paga es una forma de valoración y conocimiento, mientras que la música pagada es una expresión del gusto musical: “El último disco que compré es el de *Andrew Bayer*, es un poco raro, pero me gustó mucho y fue de ‘se merece ser comprado’. Igual aunque algunos los bajo de *torrent* después lo compro en original”. Ahora la música está puesta a prueba, se separa la posesión del archivo y el pago. Se puede poseer sin pagar, el pago está reservado para aquello en lo que se tiene absoluta confianza. Ramón, aunque es parte de una revista

de música especializada también aplica este mismo criterio aunque agrega: “trato de hacer compra constantemente, para no ser manchado”. Aquí además se expresa un equilibrio moral, si bien primero descarga de forma gratuita para escuchar y valorar, trata de que regularmente exista algo por lo que paga, con lo que no se siente como alguien que abusa de las posibilidades de la música digital, volver a participar del proceso económico que hasta el día de hoy, en su opinión, permite la subsistencia de la música.

La manera en la que se rige la industria de la música ha naturalizado su programa de acción, el pago por el producto como el modo de subsistencia único y explícito, pero existen dudas al rededor de estas visiones, particularmente entre aquellos más jóvenes. Eric participa de forma regular en conciertos, le gusta conseguir disco caros, pues son de importación y de artistas que son difíciles de encontrar, pero además asume el intercambio de música digital como un fenómeno que no cambia en nada con la relación material, al menos en términos de pérdidas: “La molestia de la industria es que tienes que pagar, porque ellos pierden recursos. A mi se me hace inverosímil, pues es como antes tu le prestabas un disco a un amigo y lo que él hacía era escucharlo y quemarlo. Sólo que ahora ha llegado a más personas”. En efecto para él, en virtud de que no existe una materialidad perceptible, la pérdida económica es también una virtualidad. Tomás refuerza esta idea, pero lo explica en el marco de lo legal y lo ilegal: “el intercambio de música es un proceso libre, no es que pagues algo. No fomentas una industria que en el caso de otras formas de piratería sí”. La noción de la generación de una industria es particular en México pues como nos comenta Tomás hay sospechas de que la piratería está vinculada con un negocio más nocivo a nivel de seguridad ciudadana, el narcotráfico. En virtud de ello Ramón explica la manera en la que disco es una generación de industrias alternas cuyo origen es sospechoso: “Un cabrón al que le pagas 10 pesos y se queda él con el dinero. El disco le costó tres pesos y te lo vende a diez, es una reventa y un dinero que va a los lugares incorrectos. Por otro lado las operaciones en contra de *Megaupload* y ese tipo de servicios siempre me ha parecido radical y retrógrada”. Entonces se puede percibir la ventaja que tiene el descargar un disco, pero no de la manera en la que exista dinero utilizado para algo no apropiado, o peor aún, algo peligroso. No se trata de no dar dinero, sino de darlo en las instancias con noción de lo correcto.

Volvamos a Tomás, quien como ya explicamos es ejecutivo de una disquera internacional, representa un visión particular de la crisis: “hay que admitir que hay gente que no entiende nada de tecnología, no la tiene o no la quiere usar. Un señor de 50 años que quiere un disco de *La Arrolladora* no se va a poner a investigar en la computadora cómo bajarlo. Paga diez pesos en el mercado y listo”. En esta declaración admite que hay públicos a los que quizá ni la industria ni el libre intercambio puede alcanzar, una noción de lo simple y que se conjuga con la alfabetización que un equipo de computo requiere. Sin embargo sigue esperando que de alguna manera se reintegren esos públicos a un mercado en el marco de lo legal.

Las múltiples formas de acceso a la música, enmarcadas en aquello que ahora se entiende como piratería, son un terreno de lucha constante desde diversos frentes pero los creadores de música están más bien tratando de adaptarse, como Jorge: “a mi me queda claro que no voy a vender discos ya, es sólo mi carta de presentación para mostrar lo que hago. Para dar a conocer mi trabajo para que me vincule a hacer presentaciones, lo que me hace rentable como artista. Pero tampoco es que todo deba ser gratis”. Como músico, más allá de vincularse con los conflictos políticos y legales vinculados con la distribución digital de música prefiere verlo como un área de oportunidad. Jorge opina de manera similar: “Yo no tengo problemas con la cuestión de que la gente baje nuestros discos. Eso me da difusión a mi, además de que yo lo hago. Yo se que ganaré poco de ahí, pero mientras más me conozcan más conciertos daré”. Él se pone desde dos papeles, el de usuario y el de músico, indivisibles, para establecer una forma de relacionarse con la música que privilegia la experiencia en vivo y que celebra la oportunidad de promoción y distribución que se ofrece en la red, pero apunta: “Aunque la disquera siempre dice que no, que hay que ganar dinero de todo”. Sin embargo, Jorge piensa que el negocio de la música está cambiando como tal y que el dinero ya tampoco soporta las estructuras de esa industria que floreció en el entorno del disco como objeto: “no le puedes delegar tanto a otra persona que busca primero su interés y luego el tuyo y que además no respeta lo que haces. Las bandas tienen que aprender de eso”.

En efecto, desde el punto de vista industrial la música está cambiando, tal es así que como nos explica Tomás, ejecutivo de una disquera internacional, las compañías

discográficas quieren sacar dinero de todos los fenómenos posibles vinculados con la música pero: “la venta de discos ya no es nuestro negocio principal”. Se han desarrollado contratos en los que las empresas adquieren derechos más allá de una grabación o el registro de una canción: “digamos que se han ampliado los derechos de una compañía. Tenemos derechos sobre las descargas, sobre las reproducciones en vivo, las sincronizaciones con películas o comerciales, los shows de los artistas, la mercancía que se vende, los patrocinios que obtiene y ese tipo de cosas”. Tomás trata de explicar los llamados contratos de 360 grados, contratos totales de una compañía para un artista, en ellos las disqueras obtienen derechos por todo lo vinculado con la obra o con el artista. Según nos explica el informante con ellos la compañía asegura ingresos, pero sobre todo, garantiza una inversión sólida en el artista, se “trata de llevar al artista a un nivel más alto que en que se encuentra cuando lo recibes”. Esa transformación la reconoce hasta en la forma en la que las compañías se clasifican: “en unos años ya no tendrá sentido que la compañía se llame discográfica, será más bien una industria de gestión y mercadeo de música”. Martín responderá a ese cambio con una idea sobre el final de esa industria: “se trata de colapso de una industria muy caníbal, que explotaba al artista al máximo y que le daba muy poco”. Pero Alonso, aunque no vende su música, ve la pérdida de otro fenómeno, que justamente se vincula con la idea en la que él insiste de que la música ahora es muy profusa: “Se perdió un trabajo interesante, el que hacía un director artístico, que era aquel que fungía como filtro de lo que llegaba a una disquera, un trabajo que editaba y hacía una preselección de lo que llegaba a una grabación”.

Ahora volvamos con los escuchas, que como ya vimos cambian de papel constantemente. Angie la música es un trabajo, y merece remuneración de la misma manera: “Yo no voy a regalar mi trabajo. Si yo escribo un libro es para que la gente lo compre no para que lo descarguen de Internet gratis. Hay que valorar el trabajo de la gente, no sólo el artista, sino toda la gente que hay detrás del mundo de la música”. De nueva cuenta habla de la música comprendida como industria, como su única posibilidad, pero también en ello existe un sentido de lo “justo”. Cristina tiene una idea similar, pero vincula otras nociones de piratería que no parecen similares, “Yo por ejemplo no me subo a un taxi pirata, no fomento el comercio ambulante, no pago

una reventa ni aunque sea el concierto de *U2* al que tantas ganas tenía de ir”. Cada uno de los tres ejemplos presentados por Cristina sólo tienen una noción en común, la de estar fuera de lo legalmente aceptable. La piratería se convierte en el término que engloba todo lo que está fuera del marco institucionalizado, aún persistiendo el “bien hacer”. Mateo enriquece esta visión de manera profunda y desde él mismo, pero lo vincula con una responsabilidad y sobre todo la facilidad del pago: “antes usaba *torrent* pero ya me cuesta mucho trabajo buscar. Por eso mejor compro en iTunes, además eso lo hacía cuando no tenía dinero para gastar en música, ahora ya trabajo y es justo que pague por la música”.

Como ya vimos hay algo más importante que el valor del disco o el objeto que contiene la música, la red de agentes y significados que vimos en las secciones anteriores son de suma importancia para este desarrollo. Lo sociotécnico desarrolla nuevas nociones sobre compartir. Cristina encuentra una nueva versión del compartir en sistemas como *YouTube* y *Spotify*: “La recomendación es tan fácil como decirte ‘esto está bueno’ y te mando la liga”. Entonces compartir ya no requiere que se encuentren dos personas en forma, tampoco el tiempo que requiere descargar un archivo que es variable en función de la capacidad del servicio de banda ancha, ahora sólo depende de un hipertexto, que abre la herramienta en el lugar correcto: “ya no es como que te metes, lo buscas, lo bajas o esperas que esté en iTunes”. Elimina pasos, aumenta las herramientas involucradas y establece otras posibilidades de intercambio en la que la distancia y la seguridad de quién la recomienda implican más amplias posibilidades de valoración. “Y es muy probable que la escuche, porque ya te lo está dando quien te lo recomienda. Ya alguien la buscó por ti, es muy fácil y si te gusta pues ya pasa, sin estar físicamente en el lugar, igual y tu amiga viven en Amsterdam”.

Estas nociones de la música como trabajo o como un “deber ser” por medio del pago está siendo desvinculada por medio de los mismos músicos que precisamente apelan a la manera en la que la industria explotaba su obra. Para Alonso, más allá de las posibilidades de generar dinero de un disco o una obra, es más importante el tocar y crear, de hecho, todos sus discos han sido regalados con diversas estrategias: “Este fenómeno nos da la oportunidad a los músicos de volver a pensar sólo en la música. Hay que olvidarse de sueños estúpidos, malsanos, que obligan a la música

a hacer algo para lo que no está aquí, como hacerte rico. La música es un río que te permite mojar los pies de vez en cuando, hasta nadar. Pero no está para cumplir tus obsesiones de fama”. Para él la música es una posibilidad expresiva, comunicativa, ese debería ser su principio esencial y es lo que propone que busquen tanto músicos como escuchas. Pero también propone que se tenga cuidado con lo gratuito pues “no puedes regalar música como volantes en el metro, tienes que pensar cómo vas a hacer que ese disco llegue de la mejor manera a la gente que lo va a valorar, que cierre un círculo, que cumpla su ciclo”. Uno de sus discos, que incluye música para bebés lo regaló por medio de una estrategia conjunta con una marca de ropa infantil y la tienda *Sears*, pues pensaba que era el público más adecuado para ello, “hay que priorizar lo que quieres decir y cómo lo pones en el entorno<sup>2</sup>”. Pero además la música gratuita tiene que poseer una noción de valor, elementos que le den sentido en las manos de las personas, aunque lo vayas a regalar “tienes que hacerlo bien. Hasta en su formato físico. Si tu das algo que está hecho chafa no puedes esperar que la gente lo tome en serio”. Entonces la gratuidad no lo es todo, no representa una salida más fácil, sino muy complicada, pues para aún obtener ganancia debe haber trabajo detrás. Un trabajo que de nuevo está en manos de los músicos, pero también de la gente que la obtiene, más allá de las nociones del bien y el mal se pueda privilegiar el sentido expresivo de la música y buscar nuevas maneras de hacerla rentable y reproducible.

Esta sección nos ha permitido mostrar la manera en la que lo sociotécnico participa de la construcción sobre las nociones de lo legal, pero además la forma en la que estas nociones se transforman a partir de lo tecnológico y lo social en función de fenómenos y visiones particulares. Se vuelve a la experiencia de la música en vivo, pero sobre todo, se vuelve a la idea de que la música tiene otra función, una previa, que implica más que un producto de intercambio, una compraventa, una escasez y la tecnología digital está jugando un papel fundamental en ello, en su nueva construcción. La ampliación de mediaciones también impone una nueva negociación en el terreno de lo moral, lo legal y lo legítimo.

---

<sup>2</sup> Con esta investigación ya concluida y en proceso de revisión, la banda U2 lanzó de forma gratuita su último disco de forma gratuita en estrategia conjunta con Apple. Todo el que tuviera una cuenta en la tienda digital encontraría la mañana del 9 de septiembre de 2014 el disco *Songs of innocence* (2014) en su computadora. Lo cual generó también molestia entre los usuarios, pues no todos estaban interesados en tenerlo en sus dispositivos.







## CONCLUSIONES

El recorrido de esta tesis busca poner en evidencia la forma en la que la música adquiere sentido en el contexto sociotécnico actual. La forma material de los contenedores de la música participan en la estructuración de un sentido homogéneo limitado por el acceso, y los discursos involucrados en la misma permiten también reconocer el cambio que ocurre en la música digital. La música se transforma cuando se transforman sus contenedores, pero como pude evidenciar aquí, la música nunca es “sólo” música. Es una compuesto de vectores de diverso orden que también se ven transformados con la inclusión de las cualidades de lo digital. Se transforma el entorno social, económico y estético en el que la música adquiere significados.

La música digital es un objeto de estudio que permite la aplicación sólida de los conceptos propuestos desde ANT y la Semiótica Material, por tanto de la teoría de las Mediaciones. Su constitución en tanto objeto está distribuida en función de actantes móviles, que en cada caso constituyen en sí mismos más redes de sentido. Pero como ya vimos, los componentes culturales y estéticos de la música también son convergentes en función de su interacción en las mediaciones con las que se ejecuta. No se trata de una “nueva” forma de hacer sentido en la música, también existe un componente que se traslada de las formas anteriores, no en una forma continua, sino

en rupturas y recuperaciones. El sentido en el que apuntan esas transformaciones no es sólo en la noción de transporte, sino en la de posesión, valor, significado, sentido y uso.

La música y sus significados son posibilitados por su entorno sociotécnico, no se trata de un fenómeno explicable sólo desde lo estético o lo cultural, los procesos de formación del gusto están embebidos en la materialidad de los objetos que participan en el acto de hacer aparecer esa música en particular. La forma en la que los aficionados se relacionan con ella pasa por todo tipo de mediaciones que le hacen adquirir formas y sentidos particulares. Cada una de esas mediaciones también es susceptible de verse transformada en estos procesos de negociación.

El contenedor de la música es sólo uno de los actantes que participan de ella, en realidad la música es un fenómeno tecnosocial todo el tiempo. Sin embargo, al hablar de acceso, este componente se vuelve el que más importancia cobra, pues es el que posibilita los nuevos vínculos que se establecen en el uso y puesta en contexto de la música. El contenedor como tecnología no se separa del contenido, tampoco está simplemente vinculado, es ambos, y si bien el segundo contiene una función expresiva la forma en la que pone a disposición del individuo depende del primero y la manera en la que esa ingresado a una red convergente de actantes, en un momento y espacio determinado.

En el proceso de esta investigación se hicieron accesibles para México diversos servicios de música por transmisión a costo fijo mensual (*Spotify, Rdio*), parecido a los proyectos llamados *Music Like Water*, con la diferencia de que el archivo nunca se aloja en algún medio de almacenamiento del usuario, es pura transmisión. El catálogo que tienen estos servicios es amplio, pero limitado por acuerdos comerciales y condicionado a que el usuario esté conectado a Internet para recibir determinados servicios. La aparente pérdida de materialidad de la música en realidad es una nueva forma de enrollar mediaciones, estos desarrollos condicionan el acceso a una serie de dispositivos y servicios nuevos, imponen nuevas políticas de acceso y pago por ellas. Pero estos mismos servicios hablan de la manera en la que se crean nuevas traducciones en la música. Se paga por tener el acceso a ese catálogo no se paga por la música en su acepción proveniente de los discos. La música ya no es sólo posesión,

adquiere formas de acceso y contención aunque, al parecer, el principio que rige su el la distribución y movilidad. Los formatos parecen perder importancia, por ello hablamos de música digital, no sólo de Mp3.

Otro principio que está operando en función de significados, es la noción de disponibilidad. Se trata de tener la mayor cantidad de música disponible en todo momento, un catálogo cada vez más amplio se vuelve ubicuo. Ahora también se impone el acceso a los dispositivos en los que se aloja y la decodifican, todos ellos dispositivos tecnológicos que parten del principio de capitalización y valor económico. Entonces se inserta en una paradoja, la música y los procesos digitales se narran como mayor posibilidad de distribución, cuando en realidad el acceso se condiciona a la posesión de estos artefactos, que además poseen otras funcionalidades. Entonces la música ya no requiere artefactos especializados, no pensar específicamente en ella, se adquieren dispositivos para fines ajenos a los que se les integra la posibilidad de reproducir música. Sin embargo, esta misma forma digital y sus procesos de duplicación simplificados, permiten otra lectura, la posibilidad de distribuir, generar copias falsificadas a un costo menor, romper esa limitación de acceso tecnológico. Es, precisamente en esos puntos, en los que la digitalidad se convierte en una tecnología en disputa, y uno de los puntos más importantes de esta tesis.

La paradoja de la música se amplía en función de esta disponibilidad, pues ahora se convierte en algo tan cotidiano que se vuelve demasiado importante en distintos procesos sociales. Su ubicación en todos los espacios posibles impone su presencia y la traduce como un elemento más importante que otras formas de lo social. Pero aún con ello, la música pareciera perder ese carácter de actividad específica, activa, en la que el centro de ciertas formas de movilización sea la propia música, se vuelca a un aparente segundo plano permanente. Estos procesos de adquisición y movilización tampoco desaparecieron, sólo parecen simplificarse y volverse hacia una experiencia más íntima e individual, lo que se hace notorio es el resultado, la música que se conoce o que se muestra hacia los otros. Sin embargo la búsqueda de música se multiplica, se vuelve más profusa. Más música, que es menos visible en su proceso de adquisición pero más visible en su proceso de sociabilización y construcción de identidad.

Los dispositivos de la música también se convierten en algo que posee sus propias formas de significado. Se traducen en el vínculo “visible” con la música, pero también una forma de percibirla, como algo que se muestra sin embargo en lo que no se puede mirar el contenido. El iPod es un ejemplo claro de esto, pues no sólo es una herramienta para movilizar la música, sino implica un vínculo visible con ella, por ejemplo, los audífonos blancos. Las computadoras conectadas a sistemas de altavoces de alta calidad, los discos duros de almacenamiento especializado, etc. Pero esta digitalización apunta también a una mezcla de sentidos y servicios. Los teléfonos inteligentes se convierten en algo valioso no sólo por su costo, sino por la forma en la que en ella se contienen fotografías, agendas, datos personales y toda una forma de conectividad que se aloja en un sólo dispositivo en el que conviven diversas formas de contenido individualizado, personalizado y personalizable.

Este mismo principio de distribución, escucha individualizada y disponibilidad ha emborronado las nociones culturistas de la música. El vínculo que antes parecía unívoco en función de una forma cultural o subcultural y la música ahora es menos fijo. La música en función de ese archivo que preconfigura experiencias de la vida cotidiana permite que en un mismo dispositivo se alojen formas y utilidades diversas, muchas “músicas” para muchas actividades. De modo que ese consumo se vuelve algo heterogéneo, la escucha privada y la escucha pública se hacen divergentes. Se crean también entonces muchos sujetos en función de su contexto, se vuelve una multiplicidad de sujetos, una multiplicidad de músicas y una multiplicidad de experiencias que en otras formas materiales parecían poco claras. Ahora es fácil que en un iPhone convivan *Luis Miguel*, *Oasis*, *Bach*, *The Clash* y *Los Fabulosos Cadillacs*, cada una de ellas se vuelve visible en función de lo que busca el sujeto con su experiencia, de lo que pretende configurar, ninguna de ellas sería suficiente para explicar la vida cultural de su portador o al grupo social al que pertenece. Ni si quiera la posibilidad (económica) de adquirir ese iPhone o cualquier dispositivo basta para explicarle. La disputa entonces también está en la constitución de identidades y la forma en la que la música participa de ellas.

Tener la música disponible en cada momento implica nuevas formas de vincular la escucha con la experiencia cotidiana. Estos sentidos trascienden la pura estética

de la música y distribuyen el significado a cada momento. Mientras que para algunos *The Smiths* puede ser triste, para otros puede ser una expresión contracultural y para unos más puede representar aburrimiento y pasividad. Pero además esas interpretaciones pueden cambiar en función del cambio de experiencias, pues después de escuchar una canción de los *Kings of Leon* o *Coldplay* en vivo o en manos de una persona cercana se puede convertir en algo contrario a la interpretación individual. Puede pasar de algo aburrido a algo importante, dotado de diversos significados.

Las imposiciones de formas de materialidad imponen formas de agencia. Esto implica que a mayor materialidad menor flexibilidad. Cuando la música pasa por este proceso de nuevas constituciones sociotécnicas, no sólo la digital, permite que se le asignen diversas formas de hacer sentido de ellas mismas. Entonces en cada red la música se traduce de forma diferente. Para algunos sigue siendo producto, para otros un servicio, pero para los sujetos, sensibles (consiente o inconscientemente) a la asignación de nuevas formas de mediación, distribuye a otros objetos el valor que se asigna. En palabras más simples, mientras que la música era una sala de conciertos con acceso controlado, partitura, instrumento, grabación o disco, la única forma de acceder a ella era pagando, al menos ciertas músicas. Sin embargo, la imposición de dispositivos tecnológicos que permitan el acceso y la disponibilidad de la música absorben ahora una gran cantidad de recursos económicos, mientras que la música se convierte en algo cuya distribución se percibe menos tangible, menos “algo” por lo que hay que pagar, el poder acceder a la música es prioridad, por encima de las nociones sobre calidad o bien de intercambio “legal”. Desde la óptica de la industria y la circulación de capital, la música como producto es su programa, mientras que desde el sujeto, como vimos, existen otros factores que convierten a la música en algo muy importante, pero esa importancia no radica siempre en el pago, a veces implica un dispositivo o la movilización de objetos específicos, la formación de rituales propios.

Como se está viendo entonces la música digital no se puede explicar en función de términos como “accesibilidad total”, “distribución profusa” o “libertad de sentidos”. Las mediaciones que impone no permiten realizar este tipo de clausuras, de hecho, se puede notar que estas formas de contenedores imponen mayores principios de capitalización que las anteriores. Sin embargo, la flexibilidad de la que

hablamos en función de la pérdida de materialidad permite un sin fin de agencias y sentidos, ninguno de ellos único, y ninguno permite hablar de una realidad unívoca y total. Pero tampoco permite la imposición de una sola traducción, de un sólo modo de hacer la música *ser*, se abren redes de sentido infinitas, rizomáticas en los resquicios que se crean en función de lo *digital*. Los grados de libertad de interpretación surgen en función de los espacios dejados desde la imposición vectorial de sentidos. Mientras que para algunos la música puede ser un trabajo, una forma de convertirse en objeto de intercambio económico, para otros es sólo experiencia creativa, acceso a discursos que se vinculan con la interpretación del mundo, de cada mundo en términos fenomenológicos.

La música se vuelve más importante, pero, paradójicamente menos importante. El formato digital, como lo vimos, está pensado en función de una escucha que no siempre implica la atención total, de hecho, habla de una escucha distraída, en función de muchas actividades al mismo tiempo. Está en todos lados, pero con menos atención y una experiencia que cada vez puede ser menos “musical” en si misma. Entonces también se puede leer una pérdida de valor, no en sentido económico, sino como serie de atributos y cualidades que imponen rituales de atención absoluta. Hay personas que no pueden salir sin sus audífonos, se vuelven un componente fundamental de los traslados en las grandes ciudades (otro agente fundamental en estos fenómenos), pero mientras suena *Prodigy* se va leyendo a García Márquez o se encuentra esquivando automóviles en un eje vial. Sin embargo, para ciertas personas, no se puede lidiar con el tráfico de la ciudad de igual forma con *Prodigy* o con *Manu Chao*. La música sigue teniendo sus propias formas de hacer sentido, se vuelve a lo estético.

La música es la punta de lanza de una discusión sobre lo material y lo digital, quizá acompañado por el cine. El desvanecimiento del régimen de escasez abre la puerta a diversas formas de circular la música en tanto contenedor, pero también a formas de control singularizadas, cuidar el régimen tradicional de derechos de autor permite a determinados grupos imponer formas de vigilancia que no están vinculadas únicamente con la industria de la música. Aún así, se abren espacios de resistencia, que obligan a establecer nuevos límites y pensar de forma diferente los procesos

de producción creativos. Si bien hay grupos como *Metallica* o *Molotov*, cuyo interés les permite desarrollar campañas contra modos de circulación que no les reporten ganancia existen otros como *Calle 13* que desde la misma discográfica invitan a la gente a descargarlo sin pago. Pero también hay otros como *Alonso Arreola* que piensan que la música es pura circulación creativa y que no se trata de la producción de artesanías de intercambio, se prioriza la posibilidad de llegar a más personas sobre la de capitalización. Todas las lecturas igualmente válidas desde su propia ubicación, pero hay pocas posibilidades, al menos con las condiciones actuales de que la tendencia se revierta, que la música pueda volver a ser impuesta. La red sociotécnica que compone la música digital en la actualidad es demasiado distribuida y desarrollada en intereses divergentes, desde los individuos hasta las grandes compañías de producción tecnológica, por lo que parece poco probable que se puede generar un punto de paso obligado de nueva cuenta.

Para concluir utilizando el lenguaje de ANT, podemos aportar un poco con la discusión de la validez o no de la actualidad de la música, que parece preocupar a medios especializados. La música, por medio de todas las mediaciones que enriquecen su proceso, se vuelve más real, más disponible, más diversa y más heterogénea en significados, no sólo por el desarrollo de sus contenidos, sino por las posibilidades de vincularse con otros agentes, en cada red individualizada y particular. La tecnología digital no llega a crear una separación entre la música “auténtica” u “original” y la música “falsa” o “vacua”. La tecnología digital llega para constituir vínculos vascularizados por mediaciones, que permiten hacer surgir muchas músicas “reales”, ninguna con más validez que otra, todas válidas en función de que una movilización específica es la que le hace aparecer a cada uno. Pero también esas mediaciones reafirman su cualidad de multiplicidad, es una música al mismo tiempo que es muchas músicas, una sola música con muchas formas de ser, todas igual de reales, una música fractal, que siempre es más que una y menos que muchas.

Se abren espacios para estudiar formas particulares de hacer aparecer la experiencia de la música, en particular, me parece interesante la forma en la que si bien se atrae el consumo hacia la experiencia en vivo, está parece también estar siendo transformada por el consumo de música digital y por el despliegue tecnológico que



le acompaña. Más aún, por la manera en la que se accede previamente a lo que se experimenta en vivo y las oportunidades que se desarrollan en función de construcción de nuevas nociones de la experiencia musical comunitaria. Por otra parte, queda pendiente un estudio a profundidad sobre la forma en la que se trastoca la noción de lo legal, la posesión y las formas de acceder y compartir la música, principalmente sobre las nuevas posibilidades que se abre en los regímenes legales de derechos de autor, propiedad intelectual y promoción de la creación artística.

Si admitimos la noción de la comunicación como formas de compartir y hacer mundos, entonces es claro que la música participa de esos procesos, la música comparte, separa y hace mundos posibles. Entonces, con este estudio, el campo de la Comunicación está invitado a pensar sus elementos como estas redes en los que las mediaciones dejen de ser sólo transporte, y que se conviertan en agente activos de esas nociones de mundo. La comunicación no es su tecnología, pero tampoco la tecnología es ajena a la comunicación, en realidad de lo que hablamos aquí es de que hay comunicación gracias a que hay mediación técnica de agentes humanos y no humanos. Para la comunicación dejan de ser sólo las palabras o los mensajes los objetos de análisis, tanto como las formas para la música, tampoco son sólo los contextos o entornos socioculturales separados de los cambios ecológicos tecnológicos. Ahora el campo es la red de esos actantes generando nuevas formas de hacer mundo, nuevas formas de comunicarnos.

También desde la perspectiva de la Comunicación se abren nuevas formas de comprender los procesos sociales y culturales, en particular aquellos en los que la música sólo es comprendida desde un género o movimiento en particular. La perspectiva teórica de la que echa mano en esta tesis permite una visión transversal sobre la condición sociocultural de la música más allá de contenidos específicos, lo que al parecer se convierte en una necesidad en función de las nuevas formas musicales híbridas, pero también en función de dejar de pensar en lo étnico o ajeno como “lo otro”, desde una narrativa hegemónica del conocimiento. Pero aún más allá, se propone la teoría de las Mediaciones como herramienta para comprender la tecnología de los medios de comunicación desde una perspectiva centrada en el consumo y

la dotación de significados, que sea capaz de considerar en ambos sentidos la condición material del medio y su dimensión simbólica como mediador de formas de comunicación.

Muchas músicas, muchos escuchas, muchos creadores, muchas formas de escucha, muchas industrias. Se trata de un régimen de multiplicidad, que permite formas diversas de hacer sentido del mundo, y que, aún con sus paradojas o interpretaciones ofrece muchas posibilidades poco predecibles, todas abiertas. Ahora la música digital es pura condición de posibilidad. Si permitimos que esto hable sobre nuestra sociedad se puede hablar de una sociedad llena de heterogeneidad, de formas diversas del *ser* y de modos en los que se puede desarrollar y las mediaciones técnicas no pueden ser ignoradas para comprenderlos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1973). *Disonancias / Introducción a la Sociología de la Música* (Gabriel Menéndez, Trans. Vol. 14). Madrid: Akal.
- Alsina, Pep, & Sesé, Frederic. (1994). *La música y su evolución : historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones / Pep Alsina, Frederic Sesé* (4a ed.). Barcelona: Graó.
- Andersson, Jonas. (2010). *Peer-to-peer-based file sharing: Beyond the dichotomy of “downloading is theft” vs. “information wants to be free”. How Swedish file-sharers motivate their action.* (PhD in Media & Communications Doctoral), Goldsmiths, University of London, London.
- Ante, Spencer E., Brull, Steven V., Herman, Dennis K., & France, Mike. (2000, 14/08/2000). Inside Napster. *BusinessWeek*, 112 - 120.
- Becker, Howard S. . (2008). *Los Mundos del Arte*. Buenos Aires, AR: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter. (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de Coleccionar* (Fernando Ortega, Trans.). Barcelona: Centellas.
- Bergh, Arild, & DeNora, Tia. (2009). From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening. In Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson & John Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. (2011). *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (1a ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bull, Michael. (2007). *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*. NY, EUA: Routledge.
- Callon, Michel. (1986). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay. In John Law (Ed.), *Power, action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge.

- Callon, Michel, & Latour, Bruno. (1981). Unscrewing the big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so. In K. Knorr-Cetina & A.V. Cicourel (Eds.), *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro and Macro Sociologies*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Callon, Michel, & Law, John. (1997). After the Individual in Society: Lessons on Collectivity from Science, Technology and Society. *The Canadian Journal of Sociology*, 22(2), 165 - 182.
- Castells, Manuel. (2003). *La Galaxia Internet* (1a ed.). Barcelona: debolsillo.
- Certeau, Michel de. (1996). *La Invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer* (Alejandro Pescador, Trans. Luce Giard Ed. Vol. 1). México: Departamento de Historia - Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Chanam, Michael. (1995 ). *Repeated Takes: A Short History of Recordings and its Effects on Music*. Londres, UK: Verso.
- Cutler, Chris. (2000). Pluderphonics. In Simon Emerson (Ed.), *Music, Electronic Media and Culture* (pp. 87 - 114). Aldershot, UK: Ashgate
- Dahl, Per. (2009). The rise and fall of literacy in classical music: an essay on musical notation. *Fontes Artis Musicae*(1), 66.
- David, Matthew. (2010). *Peer to peer and the music industry : the criminalization of sharing* (1st ed., repr. ed.): London ; Thousand Oaks, Calif. : SAGE, 2010.
- DeNora, Tia. (1986). How is Extra-Musical Meaning possible? Music and Space for "Work". *Sociological Theory*, 4(1), 84 - 94.
- DeNora, Tia. (1995). The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity. *The Sociological Review*.
- DeNora, Tia. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, 31 - 56.
- DeNora, Tia. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. (2004). Musical Practice and Social Structure: A Toolkit. In Eric Clarke & Nicholas Cook (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Domenech, Miquel, & Tirado, Francisco Javier. (1998). Claves para la Lectura de Textos Simétricos. In Miquel Domenech & Francisco Javier Tirado (Eds.), *Sociología Simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Eisenberg, Evan. (1987). *The Recording Angel. Explorations in Phonography*. NYC, EUA: McGraw-Hill Books.
- Fariás, Ignacio. (2010). Adieu à Bourdieu? Asimetrías, límites y paradojas en la noción de habitus. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales.*, Septiembre - Diciembre(54), 11 - 34.
- Fernández, José Luis. (2010). La mediatización del sonido y la vida musical. *Chasqui*.
- Foucault, Michel. (2010). *La Arqueología del Saber* (Aurelio Garzón, Trans. 3a ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Gomart, Emilie, & Hennion, Antoine. (1999). A Sociology of Attachment: music amateurs, drug users. In John Law & John Hassard (Eds.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Grotjahm, Rebecca. (2012). Playing at Refinement: A Musicological Approach to Music, Gender and Class Around 1900. *German History*, 30(3), 395 - 411. doi: 10.1093/gerhis/ghs064
- Haraway, Donna. (1997). *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™*. *Feminism and Technoscience*. New York, USA: Routledge.
- Harvey, Eric. (2009). The Social History of the MP3. *Pitchfork Features*. Retrieved 12 de febrero de 2013, from <http://pitchfork.com/features/articles/7689-the-social-history-of-the-mp3/>
- Hawkins, Stan, & Shepherd, John. (2003). Part II Musical Production and Transmission: 7. Technologies: Notation *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 2, pp. 254-257): Continuum International Publishing Group Ltd / Books.
- Hennion, Antoine. (1989). An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology & Human Values*, 14(4), 400 - 424.
- Hennion, Antoine. (1993). *La Pasión Musical* (Jordi terré, Trans.). Buenos Aires: Ediciones Paidós Iberoamérica.
- Hennion, Antoine. (1996). Music Industry and music lovers, beyond Benjamin. In Paul Rutten (Ed.), *Music In Europe* (Vol. 2 Music, Culture and Society in Europe). Paris: European Music Observatory
- Hennion, Antoine. (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1 - 22.
- Hennion, Antoine. (2003). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 80 - 91). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Hennion, Antoine. (2010). Gustos Musicales: de una sociología de la mediación a una prgmática del gusto. *Comunicar*, XVII(34), 25 - 33. doi: 10.3916/C34-2010-02-02
- Hill, Elizabeth. (2012). The Preservation of Sound Recording. *Music Reference Services Quarterly*(15). doi: 10588167.2012.675843
- Hooper, Lisa. (2011). *Underwriting History: The Role of Sound Recording Collectors in Shaping the Historical Record*. Paper presented at the Association for Recorded Sound Collections Anual Conference, Los Angeles, California.
- Krzys, Sophia, & DeNora, Tia. (2008). Culture an the Arts: Fron Art World to Arts-in-Action. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619(Cultural Sociology and Its Diversity), 223 - 237.
- Latour, Bruno. (1992). Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. In Wiebe E. Bijker & John Law (Eds.), *Shaping Techology/ Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (pp. 225 - 258). Cambridge, Mass: MIT Press.
- Latour, Bruno. (1994). On Technical Mediation - Philosophy, Sociology, Genealogy. *Common Knowledge*, 3(2), 29 - 64.

- Latour, Bruno. (1996). Do scientific Objects Have a History? Pasteur and Whitehead in a bath of Lactic Acid. *Common Knowledge*, 5(1).
- Latour, Bruno. (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. In Miquel Domèneq & Javier Tirado (Eds.), *Sociología Simétrica. Ensayos Sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Barcelona: Gedisa
- Latour, Bruno. (1999). On Recalling ANT. In John Law & John Hassard (Eds.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell.
- Latour, Bruno. (2001). *La Esperanza de Pandora: Ensayos Sobre la Realidad de los Estudios de la Ciencia* (Tomás Fernández, Trans.). Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Latour, Bruno. (2007a). *Nunca Fuimos Modernos. Ensayos de Antropología Simétrica* (Víctor Goldstein, Trans. 1a ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Latour, Bruno. (2007b). *Reassembling The Social: An Introduction to Actor-Netowork Theory*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Law, John. (1992). Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. *Systems Practice*, 5, 379 - 393.
- Law, John. (1998). Del poder y sus Tácticas. Un enfoque desde la sociología de la ciencia. (Miquel Domeneq, Trans.). In Miquel Domenech & Francisco Javier Tirado (Eds.), *Sociología Simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Law, John. (2002). *Aircraft Stories: Descentering the Object in Technoscience*. Durham: Duke University Press.
- Law, John. (2009). Actor Network Theory and Material Semiotics. In Bryan S. Turner (Ed.), *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Law, John, & Mol, Annemarie. (1995). Notes on materiality and sociality. *Sociological Review*, 43(2), 274-294. doi: 10.1111/1467-954X.ep9505171482
- Looseley, David. (2006). Intellectual and Cultural Policy in France. Antoine Hennion and the Sociologu of music. *International Journal of Cultural Policy*, 12(3), 341 - 254. doi: 10.1080/10286630601020611
- Luthe, Heinz Otto. (1968). Recorded music and the record industry. *International Social Science Journal*, 20(4), 656.
- McLuhan, Marshall, & McLuhan, Eric. (1990). *Leyes de los medios. La Nueva Ciencia* (Júan José Utrilla, Trans.). México: Alianza Editorial Mexicana.
- Mileham, Rebecca. (2009). Past and Present of Sound Engineering. *Engineering & Technology*, 18.
- Mol, Annemarie, & Law, John. (2004). Embodied Action, Enacted Bodies. The Example of Hypoglycaemia. *Body & Society* 10(2 - 3), 43 - 62.
- Mumford, Lewis. (1967). *El Mito de la Máquina* (Demetrio Nañez, Trans.). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Peterson, Richard A., & Ryan, John. (2004). The Disembodied Muse. Music in the Internet Age. In Philip N. Howard & Steve Jones (Eds.), *Society Online. The Internet in Context*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pinch, Trevor, & Bijker, Wiebe E. (2001). The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How Sociology of Science and the Sociology of Technology

- Might Benefit Each Other. In Wiebe E. Bijker, Thomas P. Huges & Trevor Pinch (Eds.), *The Social Construction of Technological Systems: New directions in the Sociology and History of Technology* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Raven, Francis. (2008). The Moment of the Bobject Has Passed. In D.E. Wittkower (Ed.), *iPod and Philosophy: iCon of an ePoch* (Vol. 34): Open Court.
- Raynor, Henry, & Alsina Thevenet, Homero. (1987). *Una historia social de la música : desde la Edad Media hasta Beethoven* (2a ed.). México: Siglo XXI.
- Sagers, Jason D., McNeese, Andrew R., Lenhart, Richard D., & Wilson, Preston S. (2012). Analysis of a homemade Edison tinfoil phonograph. *Journal of the Acoustical Society of America*, 132(4), 2173-2183. doi: 10.1121/1.4740492
- Sánchez Moreno, Iván. (2005). Contra la tiranía de la música. Diferentes régimenes (est)éticos de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Noviembre - Diciembre(Especial).
- Small, Christopher. (1989). *Musica. Sociedad. Educación* (Marta I. Gustavino, Trans.). México D.F. : Editorial Patria, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Small, Christopher. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, USA: Wesleyan University Press.
- Sterne, Jonathan. (2006). The mp3 as cultural artifact. *New Media & Society*, 8(5), 825-842. doi: 0.1177/1461444806067737
- Sterne, Jonathan. (2012). *MP3 The Meaning of a Format*. North Carolina, EUA: Duke University Press.
- Treitler, Leo. (1982). The Early History of Music Writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 237-279. doi: 10.2307/831146
- Treitler, Leo. (1992). The 'unwritten' and 'written transmission' of medieval chant and the start-up of musical notation. *The Journal of Musicology*(2), 131.
- Wistreich, Richard. (2011). Musical Materials and cultural spaces. *Renaissance Studies*, 26 (1). doi: 10.1111/j.1477-4658.2011.00787.x





*This one's for the freaks. For you're so beautiful.*

*For all the devotion written in your soul.*

*Underdogs - Manic Street Preachers*

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación y posgrado fueron realizados con el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología, CONACYT. Así como el programa Beca Ibero de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Nunca hubiera llegado a buen puerto sin la invaluable dirección, paciencia, enseñanzas y terapia de Sandra Gonzáles Santos. El equipo académico del posgrado en Comunicación coordinado por Edwin Culp, quien me brindó oportunidades inigualables en lo académico y lo profesional, así como su confianza. La orientación, lectura y guía de Fernando García Massip, Octavio Elizondo, Jorge Torres Sáenz, Julia Palacios, Jerónimo Repoll, Margarita Torres, Luis Miguel Martínez y Mireya Márquez. El apoyo incondicional, confianza y formación de Claudia Magllanes, Leandro Rodríguez, María Garrido, Jorge Calles, Elías Aguilar y Manuel de Alba. Las historias de cada uno de mis informantes quienes cedieron algo más que tiempo, en particular para Alonso Arreola, por dar la patada inicial. La experiencia compartida de Blanca Aguerre, Paulina Vázquez, Mariana Anzorena y Paola García. El acompañamiento y empuje de Carlos Chang, César Jerónimo, Iván Romero, Israel Jerónimo, Paulina Solís, Bertha Cervantes, Alonso Fragua, Belén Gutiérrez, Elisa Alegría, Rafel Chías, Mario Palomares y Mario Pinto. La confianza en los nuevos proyectos de mi familia: Dolores Torres, Miguel Ávila, Alfonso Ávila, Imelda Torres, Lucas de Palacio, Moisés Ávila, Fernando Torres, Karen Ortíz y Ángeles Torres.

Finalmente, este trabajo es resultado del impulso, compañía, paciencia, tolerancia, cariño, aventuras y vida de Denise Mackenzie.

Por la música...