

Cómo cambió el paradigma de la música

por **Bruno Bartra**

Al cumplir el primer cuarto del siglo XXI, un fantasma recorre el mundo. Pero no se trata del fantasma del comunismo, sino del de los ritmos infecciosos latinos. Desde las músicas más recónditas del submundo europeo y estadounidense, hasta éxitos de Medio Oriente y Occidente, se halla esa base rítmica conocida como cinquillo, emblema del reguetón, o aquel constante “chsss-cha-cha-chsss” tan característico de la cumbia.



Sin embargo, no es que únicamente haya habido un súbito gusto por la música latina por todo el mundo en los últimos veinticinco años. Detrás de ello hay transformaciones importantes en la industria musical, avances tecnológicos fundamentales y nuevas formas de socializar que han modificado la manera de escuchar y gozar la música, de grabarla y, desde luego, de componerla.

El inicio del siglo XXI ha traído consigo una revolución en la música de dimensiones históricas. En el ámbito de la música popular, es quizás la más grande transformación a la fecha. Es verdad que la introducción de la imprenta en el siglo XV y la gradual

unificación de la “ortografía” musical en partituras llevó a la música a una nueva dimensión en ese momento. De pronto se podía escuchar y conocer la música de un compositor en múltiples sitios, interpretada por ensambles u orquestas locales que seguían la partitura. Pero no se puede comparar eso al impacto actual de poder adquirir una partitura en segundos con una sencilla búsqueda en línea, o incluso escuchar múltiples grabaciones de una misma composición en el cuarto de una casa.

Más cercana en impacto transformador es otra revolución de la música y el sonido, la cual tuvo lugar también en un primer cuarto de siglo, pero del XX. Por primera vez en la historia el

sonido se pudo grabar y reproducir, primero a través del fonógrafo y posteriormente del gramófono. Lo que antes solo podía escucharse mediante la intervención de músicos en vivo pudo disfrutarse mediante estos nuevos dispositivos en todo tipo de espacios. A partir de entonces, el consumo de la música comenzó a darse principalmente a través de grabaciones: con el avance del capitalismo global y el auge de las disqueras transnacionales, la música y, en muchos casos, la ideología adscrita a ella comenzó a difundirse en todo el mundo. Entre los grandes cambios conceptuales, se dio el cambio de la sinfonía y del concierto, como parámetro de una obra musical, al del álbum.

Ese parecía ser un cambio fundamental y definitivo para la música, pero llegó el siglo XXI con una serie de transformaciones que no solo alteraron la música, sino la cultura en general. La tecnología trajo de nuevo una gran transformación. Así como las partituras y la imprenta hicieron lo propio a partir del siglo XV y la grabación y reproducción en el siglo XX, en estos años la computación y la digitalización han hecho lo suyo. El internet, la web 2.0 y el *streaming* han trastocado a la música, no solo a nivel de difusión y formas de reproducción, sino en la composición, la interpretación y las prácticas de escucha.

Partiendo de esto último, podemos dividir en tres rubros las grandes transformaciones que ha sufrido la música en estos primeros veinticinco años del siglo: industria y tecnología; redes y escenas translocales; y experiencia de escucha y nuevos géneros.

El efecto Napster

La chispa que eventualmente hizo estallar la bomba transformadora de la industria musical en el siglo XXI se encendió el primero de junio de 1999. Ese día, dos programadores estadounidenses de diecinueve años crearon y lanzaron Napster, un programa que permitía compartir archivos mp3

a través de la red. Al cabo de un año, ya había decenas de millones de personas utilizándolo para compartir música.

Quienes utilizamos dicho software recordamos esa apertura inédita a un inmenso acervo musical: se podían hallar joyas descontinuadas, grabaciones *bootleg* de conciertos, éxitos del momento y, en algunos casos, álbumes antes de que fueran publicados, como el célebre caso de *Kid A* de Radiohead. Siempre estaba el temor de que hubiera una interrupción en el servicio de internet, ya fuera porque alguien descolgara el teléfono en casa, o que el poseedor del archivo se desconectara. Esto ocasionaba que uno tuviera que comenzar nuevamente la búsqueda y descarga. En 2025 eso parece enormemente primitivo, pero en su momento representaba la panacea musical.

El éxito sin precedentes de Napster llevó a que las disqueras trasnacionales se alarmaran e iniciaran una batalla legal en contra del programa. Entre los músicos, críticos y consumidores, las opiniones estaban divididas. Bandas como Metallica se pusieron del lado de las discográficas, algo que no gustó a muchos de sus fans. Eventualmente Napster perdió la batalla y tuvo que cerrar en junio de 2002. Pero la chispa ya estaba encendida y para ese momento había múltiples programas que permitían descargar música. En algunos, como iMesh, incluso se podía descargar por partes, es decir, que si se perdía la conexión, se podía retomar la descarga posteriormente, desde el punto en que había quedado.

Los anti-Napster argumentaban que, además de las violaciones al *copyright*, el programa promovía la piratería y afectaba a los artistas (eso no convencía a muchos, conociendo los porcentajes de ganancias que las disqueras otorgaban a los músicos). De lo que no se percataban es de que quienes descargaban música lo hacían para evitar comprar material pirata; una práctica común era escuchar un álbum completo en versión pirata

o descargada, para decidir si uno lo compraba original o no. Además, ayudaba a conocer nueva música y decidir si optaba por asistir en un futuro al concierto de una banda. En esa época escribí un artículo al respecto, y utilicé la metáfora de un toro (las disqueras) embistiendo al torero (Napster). El toro mataba al torero en ese instante, mientras que este dejaba moribundo al animal tras rozar su corazón con la espada. Asimismo, describía así el ambiente de polémica: “esta división se da porque la difusión masiva a través del acceso gratuito a las piezas conviene a los músicos y los organizadores de conciertos, mientras que deteriora el negocio de las disqueras”.

Entre los críticos de música el debate también estaba ardiente, pero la mayoría vislumbrábamos que se venía un gran cambio en la industria musical, en el cual el disco compacto sería desplazado; en sitios como MySpace (2003) o Facebook (2004) se compartían archivos digitales o vínculos a estos. Había emergido la llamada web 2.0, que se refiere al desarrollo de sitios web que permiten interacción entre usuarios, es decir, redes sociales. Y la música las inundaba desde entonces. Cuando en febrero de 2005 inició la era del *streaming* con YouTube, muchos vimos como un hecho el fin de los formatos físicos como el principal medio de difusión de la música grabada. No sorprende que poco más de un año después se desarrollara el primer servicio efectivo de *streaming* musical, Spotify.

Al final, junto con los múltiples programas semiclandestinos que emergieron de sus cenizas, Napster fue el precursor de los servicios en línea vía *streaming*, como Pandora (2005), Spotify (2006), Deezer (2007) y SoundCloud (2007). Mientras las grandes disqueras buscaban sobrevivir batallando con todo contra la piratería, en las redes se desarrolló el nuevo paradigma que transformaría a la industria musical, y al cual las trasnacionales llegaron tarde.

Redes globales

En torno al año 2005 abrí mi primer perfil en redes sociales, el de mi *alter ego*, el DJ Sultán, en el cual pegaba con frecuencia los carteles de los eventos que tendría con el colectivo de selectores al que pertenecía en esa época, la Logia Electric Fan. La página era MySpace y era por mucho la red social más popular a nivel global, pese a que Facebook ya tenía algunos meses de haber sido lanzado.

MySpace resultó ser muy efectiva para la difusión de eventos, y poco a poco fuimos imprimiendo muchos menos volantes físicos, y cada vez nos enfocábamos más en la difusión en medios digitales. A estas alturas, casi todo mundo sabe cómo funciona una red social, pero en esencia, al irse conectando con amigos de amigos y “conociendo” nuevas personas, la red de contactos de uno se amplía, y por lo tanto el alcance de la difusión de los eventos.

Asimismo, en el perfil de MySpace uno podía subir música que podía escucharse mediante *streaming*. Buena parte de los usuarios subían piezas de sus artistas favoritos —en otra novedad que acalabraba a las grandes disqueras—, mientras que algunos subían la música de sus propios proyectos. Yo subía distintos remixes, *masbups* y experimentaciones que iba creando en casa gracias al abaratamiento en costos del software de edición de sonido. Un mix en particular, “Siki Mambo”, llevó a que un par de años después se me acercara Gerardo Jaimes (DJ Gadjo) para invitarme a participar en un evento que bautizaría como la Primera Gran Disko Balkan. Dicho evento, llevado a cabo en septiembre de 2008 en el Foro Hilvana, reunió a músicos y DJ que estaban ligados de una u otra manera a la música de los Balcanes. A partir de ahí se detonó la escena Balkan-Mex que llegó a tener cierto impacto en el *underground* del país.

A nivel global y masivo, las redes sociales tendrían un enorme impacto en la industria musical. El caso de la

banda británica Arctic Monkeys fue ejemplar: la banda se formó en 2002 en Sheffield y para 2005, poco antes del lanzamiento de su álbum debut, algunos de sus seguidores les habían creado un perfil en MySpace, en el cual habían subido sus demos. La página tuvo tal éxito que, en los conciertos previos al lanzamiento de su debut, miles de personas asistían y la banda ya era la sensación del nuevo rock británico. Al estar en MySpace, su música fue escuchada más allá de las fronteras británicas en un tiempo récord, lo cual facilitó la difusión del grupo y la eventual distribución del álbum en distintos países. De hecho, sin la enorme difusión que les trajo su perfil en MySpace, posiblemente el grupo habría tardado más tiempo en brincar a la escena transnacional y su disquera, Domino, habría dejado de recibir varios millones de dólares.

Estos dos ejemplos, dispares en términos de popularidad, ayudan a entender cómo se transformó la dinámica de las comunidades de músicos y de la conexión con sus audiencias. Desde finales del siglo xx, con la expansión del capitalismo global a través del neoliberalismo, ya se había dado el caso de las escenas globales. El etnomusicólogo Thomas Turino lo describe muy bien en su libro sobre la música popular en Zimbabue, al señalar la existencia de “espirales del cosmopolitismo” (*cosmopolitan loops*), que básicamente conectan culturalmente a las grandes urbes del mundo. En ese sentido, los Arctic Monkeys estaban ligados a una red de espirales creada décadas atrás con la difusión masiva del rock por parte de las grandes disqueras.

Pero con el advenimiento de la web 2.0 se han conformado una nueva variedad de escenas musicales, las cuales fueron caracterizadas y descritas en una serie de ensayos compilados por Andy Bennett y Richard A. Peterson, *Music scenes. Local, translocal, and virtual*. Ambos sociólogos distinguieron entre las escenas locales, virtuales y

translocales, siendo estas dos últimas las que adquirieron mayor fuerza con el auge de las redes sociales (el libro define las escenas translocales como “escenas locales esparcidas, pero en comunicación constante en torno a una forma distintiva de música y estilo de vida”). Los Arctic Monkeys, para volver a nuestro ejemplo, habían modificado la estética y el estilo de vida de una escena translocal ya existente, sin tener que pasar por los canales de las multinacionales. Pero el caso de la música balcánica en México ilustra cómo se formó una escena translocal: a través de la comunicación entre distintas localidades (Berlín, Bogotá, Ciudad de México, Londres, Nueva York, Santiago de Chile y otras ciudades), en las cuales se compartían ideas musicales, estéticas y de estilo de vida (una interpretación libre de la *joie de vivre* inspirada en el nomadismo gitano).

Así se construyó una escena global balcánica, de forma similar a la de la cumbia digital o el electro swing, y se renovaron las del rock, ska y reggae, entre otras. De pronto se generaron comunidades en torno a nuevos y viejos géneros musicales y estas promovían los conciertos y la participación de las bandas en festivales. La cercanía entre músicos y su público se convirtió en algo esencial para detonar esto.

La música ubicua

Nos hemos enfocado hasta ahora en el desarrollo de software ligado a la música, desde Napster hasta Spotify, lo que ha permitido a los amantes de la música tener un acceso instantáneo a un acervo casi infinito, algo que nunca antes se había podido hacer. Ya en 2007 el académico George Yúdice había señalado que, en ese momento, con el auge de YouTube, se escuchaba mucha más música que en cualquier otro momento de la historia. Desde entonces se han dado avances importantes en el hardware, dando pie a lo que se conoce como el internet ubicuo o “de las cosas”: el *smartphone*, el auto-móvil, las bocinas y otros aparatos están

interconectados bajo la identidad del usuario. Y esto ha magnificado aún más la cantidad de música que se escucha.

Si con el inicio del siglo xx la humanidad pudo disfrutar el sonido de una orquesta completa en sus casas sin requerir que los músicos estuvieran presentes, en el siglo xxi se tiene acceso a prácticamente toda la música grabada casi en cualquier lugar y en cualquier momento. Eso implica que, si a una persona en cualquier instante se le ocurre buscar música de Nepal, la podrá hallar y escuchar. La música se ha convertido en un elemento que puede acompañar a las personas prácticamente en cualquier momento y los músicos en general se aprovechan de ello para explorar sonidos de todo el orbe y conectarse con intérpretes de múltiples latitudes: eso ha derivado en una cantidad creciente de géneros etiquetados bajo *world music* y ha dado pie a la multiplicidad de fusiones características del primer cuarto del siglo.

Ahí el mundo digital se conecta con la realidad tangible, el mundo físico. Ya se había mencionado que el acceso a la música convenía a los músicos y a los organizadores de conciertos y, efectivamente, tras la revolución en la industria de la música, se ha dado un estallido de creadores independientes. No es que antes no hubiera millones de compositores e intérpretes ávidos de grabar, sino que los costos de grabación eran altos y los ejecutivos de disqueras decidían a quién grabar. Desde inicios de la década de 2000 se puede realizar una buena grabación con poco más que los instrumentos, una laptop, interfaz de audio y un micrófono.

Del lado de los conciertos, la tradición de festivales de música que inició ligada al rock en la década de 1960, también adquirió un gran auge desde inicios de este siglo: en México, hacia el año 2000, se podían contar los festivales de música con los dedos de una mano. Ahora, hay decenas por todo el territorio. En Estados Unidos se podría hablar de un “efecto

Coachella”, pues tras la fundación de dicho festival en 1999 los festivales han pasado de ser cientos a miles. Las ganancias económicas han crecido constantemente a lo largo de estos veinticinco años del siglo XXI, exceptuando ese paréntesis temporal ocasionado por la pandemia de la covid.

En este sentido, con tal amplitud de artistas y fusiones de géneros, ¿cómo explicar que un género como el reguetón sea casi omnipresente? Su base rítmica está presente en múltiples piezas de pop, rock, electrónica y hip-hop. El género por sí solo ya cuenta con un porcentaje importante de escuchas en plataformas: en Spotify, el 20% de su top 100 de música es latino, y la mayor parte de ello es reguetón. Ahí, de nuevo, tiene que ver con movimientos físicos y no virtuales: en el año 2000, los migrantes representaban 2,8% de la población global (173 millones), mientras que para 2020 habían llegado al 3,6% (280 millones). En 2021, solo Estados Unidos tenía un 19% de población latina (62,5 millones).

Los latinos en dicho país han ocupado posiciones importantes en la industria musical, dando pie a categorías como el “Best Latin Album” en los Grammys, y eventualmente a la creación de los Grammys latinos. El empuje del reguetón, y más recientemente de los corridos tumbados, tiene que ver con ese aumento de población latina en Estados Unidos, que busca consumir dicha música.

La música se ha transformado y el paradigma ha cambiado en el siglo XXI; hay muchísimas más alternativas grabadas que hace veinticinco años, muchas más grabaciones independientes, y mucha más variedad en los miles de festivales. Sí, pero el *mainstream*, al menos en Occidente, se sigue dictando desde el mismo sitio. ~

BRUNO BARTRA es sociólogo, etnomusicólogo, periodista y DJ. Es autor de *Fronteras reconfiguradas. Balcanes mexicanos, hip-hop chicano, jarocho estadounidense y las nuevas nociones de patria* (Siglo XXI, 2018).

La verdad y la mentira en el siglo XXI

por **Jorge Freire**

La historia del ser humano es la historia de su relación con la verdad. La de los antiguos griegos, por ejemplo, se asemeja a la botadura de una nave primeriza. Los presocráticos recuerdan sobremanera a esos marineros, descritos por Demócrito, que viajaban en barcos de veinte remos de Atenas a Ponto Euxino con el único objetivo de transportar ánforas. En cambio, los filósofos de la Modernidad, obstinados en edificar una epistemología robusta y vigorosa, partían de una intuición radicalmente distinta: si la vida nos pone enfrente un océano proceloso, también nos obliga a convertirnos en ingenieros de puertos.

Median más de dos milenios y, diríamos, unos cuantos años luz entre Heráclito y Kant. Así y todo, ambos tuvieron que habérselas con la presencia oceánica de la verdad. Variaban, sobra decirlo, el rumbo y el utillaje. ¿Cómo no iban a hacerlo? Hay tantas maniobras como marineros, ya sean lobos de mar —los menos—, ya sean ternos lobatos: ante ese piélago imponente, casi todos somos primerizos. Los más bravíos bajan de golpe a las profundidades, exponiéndose a los rigores de la apnea y la hipoxia, así como a las acometidas de las bestias abisales, mientras que los más medrosos preferimos asomarnos al antepecho del paseo marítimo, pues al cabo los seres terrestres debemos pisar la tierra.

La inmensidad de ese océano hacía obvio que, de todas las aproximaciones, la menos recomendable era la de quienes trataban de apurarlo de un trago. La verdad puede ahogarnos. Acaso nuestra relación con la verdad deba ser como nuestra relación con el vino: ni abstemia, ni dipsomanía. ¿No decían los latinos que *in vino veritas*? La abstinencia se inventó para los monjes de clausura y la litrona para debilitar a los esclavos en sus ratos de ocio. Mejor sería beber día a día del cáliz de la verdad sin empapuzarnos con su elixir ni

ver la vida a través del cristal esmerilado de la botella. El vino es vino tanto si nos los sirven en copa como en vaso de chato, y no nos exige convertirnos en odres igual que el mar no exige el naufragio.

Jerjes el Grande mandó flagelar con cadenas el mar de los Dardanelos. Si ni siquiera el Rey de Reyes aqueménida logró reconvenirlo, ¿qué nos queda a los demás? Encontramos en la historia de la filosofía un sinfín de intentonas de domar la verdad a cargo de los más sutiles pensadores. Pero ni el filósofo más diestro ha logrado adiestrarla. El mensaje es claro: por certeras que sean las parábolas trazadas, este Goliat no se deja vencer con el uso de la honda.

Quienes han caído víctimas de esos monstruos de la razón que pintara Goya lucen como ese hombre desmadejado que es hostigado por las lechuzas ante la mirada atenta de un gato de mal agüero. Tal es la suerte que aguarda al filósofo derrotado. Este, cuando se entrega a su tarea, no usa casco ni arnés, y tampoco hay redes que amortigüen su caída cuando el vértigo de la pura razón lo desequilibra. La portentosa imagen de Goya retrata con precisión a la persona abrumada por la verdad. El océano que se traga al marino también es una buena metáfora.