

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 131 páginas.

Durante siglos las músicas de tradiciones no académicas viajaron de una región a otra por iniciativa de sus propios cultores a partir de la conjunción de diversos factores suscitada en el núcleo cultural de origen. Como recuerda la autora, en esa transmisión prevalecían la oralidad y la presencia física, pero a comienzos del siglo XIX tanto el desplazamiento así como la utilización de esas músicas comenzó a dejar de ser prerrogativa exclusiva de sus productores. Fue entonces que la modernidad se acercó a ellas a instancias del movimiento romántico, abocado a reivindicar la dimensión de lo particular ante el embate homogeneizador de la Ilustración que la propia modernidad había promovido. Surgió así una disciplina dedicada a explorar y poner de relieve las culturas rurales, pronto teñida de positivismo, y que a veces desplegó su quehacer en sincronía con la construcción de estados nacionales ávidos de símbolos capaces de generar un sentido colectivo de identidad. Más tarde, hacia fines del mismo siglo, en el contexto de la expansión colonialista europea, la indagación en torno al “otro” rural se amplió al “otro” no occidental merced a la antropología, si bien sólo en fecha relativamente tardía el nuevo campo disciplinar reparó en la centralidad de la experiencia musical en las culturas bajo estudio. Mientras tanto, algunas músicas urbanas periféricas cubrieron por primera vez distancias inauditas y cobraron masividad con la mediación de la entonces incipiente industria discográfica. Con el transcurso del tiempo, esta última se convirtió en el principal agente de movilización de las músicas urbanas y rurales originarias del denominado Tercer Mundo, más allá de las aspiraciones y necesidades de los propios músicos y de las políticas culturales de estado. Ya en plena globalización económica, como es sabido, los capitales fluyen libremente de un país a otro según los designios soberanos del poder económico transnacional de bancos, corporaciones y financistas, ante la impotencia de estados cuya hegemonía ve jaqueada, además, por el resurgimiento de nacionalismos, regionalismos y localismos. De modo similar, las músicas producidas dentro de las fronteras nacionales también han visto asimismo incrementado su desplazamiento a partir de la iniciativa de empresas

transnacionales que las comercializan a nivel global, suprimiendo en ellas toda marca de tiempo y lugar.

Esta nueva puesta en tensión de la producción sonora local -en la que intervienen igualmente otros factores abordados aquí- no podía sino generar profundas transformaciones en ella, tanto en lo que hace a su significado social como a su pura materialidad. Dos indicadores de tales transformaciones serían, a juicio de la autora, la emergencia de la denominada *world music*, en tanto producto de la industria discográfica global, y los movimientos de refolclorización y relocalización que emergen en respuesta a la globalización sonora. Con ello se alude, por ejemplo, a la creación del área de patrimonio intangible de la UNESCO, las políticas culturales de algunos estados y la puesta en valor de lo musical por parte de movimientos musicales o agrupaciones artísticas que reafirman de ese modo su localismo y su apego al pasado.

Esta transformación de las músicas locales constituye, precisamente, el tema central del presente estudio, orientado en particular a la situación de aquéllas en algunos países de América Latina. Ochoa emplea la expresión “músicas locales” para designar a aquellas asociadas históricamente a un territorio específico y a uno o varios grupos culturales, en las cuales tal vinculación continúa teniendo un peso determinante en la definición genérica, aun en el caso en que la música en cuestión haya trascendido las fronteras locales. Tal designación viene a suplantar aquí los términos “música popular” -que la autora considera potencialmente ambiguo- y *world music* -juzgado con acierto como mera categoría de la industria musical global, pergeñada por el llamado primer mundo para comercializar la música de los países de la periferia.

Las transformaciones que atraviesan en la actualidad las músicas locales resultarían básicamente del entrecruzamiento de dos factores, a saber, por un lado, las actuales estructuras económicas a las que se halla sujeta la comercialización de esas músicas y, por el otro, las tecnologías más recientes empleadas a tal fin. A su vez, ambos factores se inscribirían en el marco de una nueva división internacional del trabajo cultural. Más concretamente, tanto la comercialización de las músicas en cuestión bajo la etiqueta de *world music* que llevan adelante las grandes corporaciones, como el empleo de la tecnología digital que ello entraña, habrían generado cambios en las modalidades de producción, distribución y consumo de aquéllas.

Desde una perspectiva que conjuga las dimensiones de lo sincrónico y lo diacrónico, afín a los estudios culturales, se analiza los factores que inciden en la metamorfosis de las músicas locales -el orden económico internacional, la industria discográfica en sus diferentes estratos en conjunción

con la piratería, el discurso industrial sobre la *world music*, las nuevas tecnologías- así como las consecuencias de dicha metamorfosis. Entre estas últimas se identifica, por ejemplo, la redefinición del sentido de lo sonoro local, de la relación que vincula música, intimidad y sociabilidad, y de aquella existente, por un lado, entre músicas locales, identidad y ciudadanía y, por el otro, la reformulación del panorama genérico en el marco de estados nación en crisis. También se aborda la incidencia de los cambios en estas músicas sobre las disciplinas abocadas al estudio de las mismas, así como el surgimiento de la ideología del patrimonio intangible.

Ateniéndose a los objetivos de la colección que integra, *Músicas locales* proporciona una introducción clara y orgánica al tema, realizando una minuciosa genealogía de los diversos aspectos de la dialéctica entre músicas locales y modernidad, sin eludir la complejidad del fenómeno ni caer en la tentación de un maniqueísmo simplista y panfletario. Por el contrario, la autora permanece equidistante de los proverbiales polos de “apocalípticos” e “integrados”, aportando en cambio una visión dialéctica y matizada del fenómeno, presentando asimismo al lector los debates estéticos e ideológicos a los que ha dado lugar. Al mismo tiempo, su abordaje incorpora marcos teóricos de notable eficacia analítica y explicativa, siendo éstos aplicados a una amplia base empírica y considerando fuentes diversas, que incluyen notas de documentos e informes de la UNESCO y de las corporaciones discográficas, pues también se toman en cuenta aquí las prácticas discursivas y sus efectos de los grupos y entidades involucradas.

En su primera parte, el estudio aborda la relación de la industria discográfica y la tecnología digital de grabación en el contexto del panorama económico mundial de los últimos treinta años. Así la autora recuerda al lector que, como consecuencia de la crisis inflacionaria de la década del setenta, emergió un nuevo orden económico internacional caracterizado por el crecimiento de los monopolios, las fusiones de empresas y la dispersión de la producción industrial por todo el planeta. De acuerdo con estas premisas, la industria discográfica también se transnacionalizó y formó corporaciones que durante las décadas del ochenta y del noventa se amalgamaron a su vez con las áreas audiovisual e informática de la industria del entretenimiento. Contemporáneamente, las transformaciones y la masividad de las músicas locales cobraron una dimensión inédita a instancias de esa industria, la cual ya en sus orígenes se había interesado en ellas, contribuyendo de ese modo a nutrir la mirada globalizante en su fase espectacular. Según explica Veit Erlmann en un pasaje citado por la autora, ciertos medios de comunicación masiva como el cine, el fonógrafo y la fotografía intensificaron el imaginario global al permitir la movilización de la cultura de la peri-

feria en términos de espectáculo. Al mismo tiempo, recuerda Ochoa, el ingreso de las músicas locales en la industria discográfica de su país de origen marcaba el surgimiento de los géneros urbanos de la música popular.

En coincidencia con Anthony Giddens, se sostiene que esta espectacularización de la música responde a una estrategia típica de la modernidad, consistente en la separación de la producción simbólica de las relaciones sociales y de la experiencia individual del ámbito local para ser recombinada en diversas coordenadas espacio-temporales. A fin de dar cuenta de tal manipulación, la autora recurre una vez más a Erlmann, quien la atribuye a la maleabilidad semántica de la música y su intermedialidad, es decir, la posibilidad de circular por diferentes medios. Ambas características la harían especialmente susceptible de tal manipulación con fines hegemónicos, afirma Erlmann, al permitirle funcionar como contexto social interactivo y como vehículo de otras formas de interacción y mediación de las desigualdades y diferencias a nivel global.

En otro orden, las corporaciones discográficas o *majors* -BMG, EMI, Sony, Universal y Warner- también incidirían en la transnacionalización de lo sonoro local por medio de diversas asociaciones internacionales. Además de combatir la piratería, dichas entidades buscarían el crecimiento de la industria global reuniendo información sobre las ventas a nivel global y empleándola para diseñar políticas comerciales que les garanticen el control del mercado global. En la actualidad, sin embargo, las corporaciones distarían de monopolizar el mercado y la representación sonora de lo local. En efecto, la disminución de costos a instancias de la tecnología digital permitió que también la industria discográfica se dispersara por todo el planeta, fragmentándose en una serie de compañías independientes -*indies*- dedicadas a la producción y distribución de músicas locales de diversa procedencia. El resto de la producción discográfica de estas últimas está en manos, por un lado, de la autogestión de los músicos o a cargo de mediadores no comerciales fuera del circuito oficial de comercialización -investigadores o amigos dueños de un estudio de grabación, por ejemplo. Por el otro, existe un inmenso mercado de amplio rango, que abarca desde el intercambio gratuito de música por Internet o el copiado de discos compactos hasta la venta masiva de copias ilegales en espacios públicos de América Latina, dirigida por mafias internacionales vinculadas al tráfico de drogas y de armas.

Naturalmente, tanto el mercado ilegal como la informatización de la música afectan a los intereses de las corporaciones, en cuyos documentos e informes suelen presentarse a sí mismas como las principales víctimas del fenómeno. Sin embargo, advierte Ochoa, las propias prácticas corporativas

habrían creado el terreno propicio para el surgimiento y el crecimiento de la piratería y, en todo caso, el sector más perjudicado por el fenómeno sería el conformado por las compañías independientes. En efecto, las mismas, según argumenta, carecen de los recursos económicos y jurídicos de las *major* para enfrentar el comercio ilegal, en tanto que su estructura las colocaría en inferioridad de condiciones para adaptarse a los cambios en el consumo —por ejemplo, la oferta gratuita de música por Internet. Pero también las propias músicas locales resultarían perjudicadas por la producción al margen de las normas legales en virtud del vacío legal en torno a la producción artística. Sin embargo, Ochoa se resiste a considerar la piratería como un fenómeno aislado de índole positiva o negativa. En cambio estima que se trata de uno de los factores que median la relación entre el mencionado reordenamiento económico internacional y las transformaciones que ello trajo aparejado en las músicas locales.

Por su parte, las compañías independientes constituyen un heterogéneo conglomerado en lo que concierne a sus dimensiones, estructura, magnitud y especialización de la producción, circuitos de distribución, ambiciones de lucro, y mayor o menor compromiso con una política cultural dada. En efecto, respecto a esto último, la condición de independiente de una empresa, advierte la autora, no asegura automáticamente la protección de los derechos de los músicos y sus creaciones. Muchas veces el compromiso mencionado quedaría sujeto a las posibilidades de adaptación de cada compañía a los desafíos planteados a la producción discográfica legal. En la actualidad, este segmento de la industria produciría el grueso de la denominada *world music*, y si bien no pertenecen a ninguna de las grandes corporaciones, algunas empresas pueden tener un convenio de distribución con ellas o incluso con otras independientes. Su campo de acción, se señala, es primordialmente el ámbito nacional, mas no como espacio aislado sino como un ámbito donde se dirime la relación entre lo nacional y lo transnacional, y en cual la promoción de las diferentes músicas no viene dada necesariamente por las pautas y la nomenclatura de la industria global. Por el contrario, esta última interactuaría en modo variable según la historia nacional y regional de los estilos musicales de cada país, y de acuerdo con las características de las políticas culturales locales o internacionales del patrimonio intangible y la diversidad. Basándose en Steven Feld, Ochoa infiere que la determinación del exitoso rótulo de *world music* sobre las independientes y sobre lo local no sería absoluta, y que las mismas no se limitarían a ser una mera categoría del mercado mundial globalizado. Más aún, según muestran las estadísticas de la International Federation of the Phonograph Industry (IFPI), las ventas de las independientes superan a las de cualquier

ra de las corporaciones en el campo de las músicas locales. Ello parecería contradecir, sugiere Ochoa, la dinámica de lo que Toby Miller ha dado en llamar la Nueva División Internacional del Trabajo Cultural. Según la misma, corresponde a las compañías independientes abrir el mercado a las nuevas músicas y a los nuevos músicos, los cuales, una vez que alcanzan el éxito, pasan a las grandes corporaciones puesto que la infraestructura económica de aquéllas les impide conservarlos en su ámbito.

Resultado de ese nuevo orden, que presenta tal diversificación de la producción discográfica de estas músicas -potenciada por la eclosión del paradigma de la divergencia- se ha visto incrementado el número de espacios para los artistas latinoamericanos como afirmación de lo nacional. Pero al mismo tiempo, señala la autora, esa mayor visibilidad global de lo local supone su adaptación a las pautas del sonido panlatino construido desde Miami por la industria para el mercado internacional, adaptación que generaría tensiones entre lo latino y lo latinoamericano. De modo más general, la multiplicación de las formas de circulación habría agudizado los conflictos en torno a la relación entre género musical local y lugar, cuya definición, se afirma, no es evidente ni directa, sino que se halla mediada por factores históricos, económicos y estéticos. Una vez planteado el conflicto, se suscitaría una de dos reacciones: una actitud creadora conservadora de apego al pasado y a una idea de autenticidad, o bien, la transformación radical del estilo, con frecuencia generado desde otros lugares o ámbitos de circulación. Asimismo, el desplazamiento geográfico de los mercados simbólicos implícito en las diversas formas de existencia de lo sonoro local permitiría comprobar que las nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia ya no se construyen exclusivamente desde el ámbito nacional sino, según la hipótesis de Néstor García Canclini citada por Ochoa, a partir de la interacción de lo nacional y lo transnacional. Por su parte, José de Carvahlo comparte esta línea de reflexión al afirmar que la definición de la relación entre música, territorio y memoria queda sujeta a la dinámica de los procesos de creación y transmisión musical, y de los discursos de las personas acerca de su propia música. Así, la transformación de la estética histórica de un grupo, ejemplifica la autora recurriendo a George Yudice, puede surgir como corolario de la posibilidad polémica de otorgar una mayor visibilidad y significación a su producción musical, y de construir un sentido de pertenencia en un mundo en proceso de cambio radical. También cita el caso de las denominadas comunidades estéticas (Veit Erlmann), formaciones sociales sin filiaciones rígidas, las cuales se movilizan con independencia y pueden vincularse entre sí a través de las músicas locales que se incorporan al mercado, contrarrestando así la separación del consumidor del resto de la sociedad

señalada por Yudice en una de las citas. Ello es posible, se explica, en la medida en que las compañías independientes fragmentan la relación músicas locales-ciudadanía en función de su propia cultura de producción y distribución, y de su compromiso con un estilo musical dado.

En otro orden, el fenómeno de la circulación transnacional de las músicas locales bajo la designación de *world music* ha dado lugar a críticas y debates en el ámbito etnomusicológico. Por un lado se encuentran los “apocalípticos”, quienes sostienen que esa circulación conlleva una mediación sumamente asimétrica entre músicos, músicas y compañías de los países centrales, por una parte, y los músicos y las músicas de los países periféricos, por la otra, arrebatando así a los estados nacionales la potestad de definir la circulación del patrimonio musical. A ello se suman las cuestiones vinculadas a la apropiación de la música y a las hibridaciones atravesada por las posibilidades desiguales de definición en lo estético, ideológico y económico. Por otro lado se hallan los “integrados”, quienes valoran la pluralidad del espectro sonoro alcanzada, los nuevos procesos de indigenización y las alternativas que se abren a las culturas desposeídas a través de desplazamiento mediático de su música, el cual serviría a su vez de fundamento simbólico y económico a aquellas organizaciones que, como la ONGs, pugnan por una globalización alternativa.

La autora propone, por su parte, situar el debate en torno a la transnacionalización de las músicas locales en tres ejes. Uno de ellos es la nueva división internacional del trabajo cultural, y que deberá ser considerada a partir del modo en que las *majors* intervienen en cada país. Un segundo eje está constituido por los discursos de la *world music* que llegan desde el mercado, los cuales hacen hincapié, según se infiere de sus documentos e informes, en las nociones de descubrimiento y autenticidad. Sería necesario establecer en este caso de qué modo esa categoría actúa en diversos países y regiones, ya que la denominación *world music*, se asegura, es una categoría intercultural, en la medida en que aquella realidad que pretende aprehender puede adquirir distintas significaciones para personas que viven en diferentes regiones del planeta. A pesar de ello, la comercialización de las músicas locales bajo esa designación no dejaría de hacer sentir sus efectos en los ámbitos nacionales, donde el ingreso al mercado de músicas silenciadas reaviva los conflictos entre lo urbano y lo local en el contexto de la emergencia de los paradigmas de la diversidad. El tercer eje es la repercusión de la industria discográfica global sobre la relación entre música y lugar, puesto que la tecnología digital ha hecho posible en una medida sin precedente la separación de los sonidos de su lugar de origen -lo que Steven Feld ha denominado esquizofonía- al registrarlos con fidelidad óptima según lo

parámetros actuales, y posibilitar su manipulación, transformación y combinación con otros.

La tecnología digital es justamente, como ya se ha señalado, uno de los factores que habrían promovido las transformaciones que actualmente afectan a las músicas locales en conjunción con su comercialización como *world music*. Agente decisivo en la aceleración de la globalización de esas músicas, la digitalización incide crucialmente, sostiene Ochoa, en los modos de transmisión de las mismas, en la definición de los límites intergenéricos y en el *sensorium* mismo de la percepción sonora. La adopción de esta técnica también habría redefinido la relación entre lo público y lo privado en el consumo musical, pues la circulación de la música por diversos medios electrónicos intensificaría el papel que puede corresponder a ésta en la definición del límite entre lo privado y lo público. Se instala de este modo el debate acerca de cuáles son los ámbitos apropiados para la producción y el consumo, puesto que ciertas músicas vinculadas a lo sagrado, o bien al cuerpo y la intimidad, pueden ser escuchadas indistintamente por Internet, en un videoclip, un aviso publicitario, un concierto masivo o un *walkman*. Otro tópico de debate, se observa, es la relación entre música, intimidad y sociabilidad ya que, una vez admitida la capacidad del sonido para afectar al cuerpo y a las emociones, la circulación intercultural jugaría un papel crucial en la redefinición de la sociabilidad de los cuerpos y de los afectos así como en la manera de percibir el propio cuerpo y las emociones. Mientras tanto, se sugiere, correspondería a cada sociedad la sanción o aprobación de cualquier modificación de los parámetros del goce del propio cuerpo a partir del contacto con las nuevas músicas.

Ya en la segunda parte del estudio, la atención se centra en la situación de los géneros musicales en relación con las diversas políticas culturales que responden a la ideología del patrimonio intangible, considerada aquí como heredera del nacionalismo folklorista de fines del siglo XIX. Asimismo Ochoa pone de relieve algunos de los *topoi* de este último, por ejemplo, su visión de lo popular como inmutable y su búsqueda obsesiva de lo auténtico. También subraya el carácter de *constructo* tanto de los géneros musicales como de las propias músicas locales y recuerda al lector los antecedentes biologicistas y homogeneizadores del proyecto clasificatorio del cual surgieron. En la visión de la autora la crisis que atraviesan los géneros en la actualidad obedece a dos factores. Por una parte, la aceleración de la dialéctica entre tradición y cambio en lo que concierne a la hibridación musical, la cual, ya antes del proceso de transnacionalización, había creado disputas internas respecto a cuáles características podían ser cambiadas. Por otra parte, el poder de la industria global influiría también sobre los para-

digmas clasificatorios, sus formas de circulación e incluso sobre las propias prácticas culturales vinculadas a los géneros y a los aspectos que los definen. De hecho, se asiste en la actualidad a una proliferación de conceptualizaciones, clasificaciones y modos de significación de las músicas locales que resultan de las prácticas y discursos de actores tan diversos como músicos, industrias, diferentes movimientos sociales y artísticos locales, la UNESCO u otras ONGs. Tal diversidad se explicaría por la multiplicidad de modos de narrar y construir significados propia de la música, aspecto que debería tomarse en cuenta al abordar el estudio de la resignificación que atraviesan actualmente estas músicas. Se trataría de contrastar entre sí los discursos sobre folclore, patrimonio intangible y *world music* en tanto distintas formas, cada vez más interrelacionadas, de valorar y resignificar las músicas ligadas a lo local. Pero no obstante los nuevos significados que estarían cobrando localmente los marcos genéricos y la puesta en evidencia de su carácter ideológico llevada a cabo por diferentes disciplinas -etnomusicología, sociología de la cultura, estudios culturales-, la autora detecta un retorno de la naturalización de los apegos afectivos a una música dada en tanto ligada a un lugar.

Las diversas conceptualizaciones de las músicas históricamente vinculadas a lo local que coexisten en la actualidad se han traducido en la proliferación y mutación de términos que las designan -folclore, cultura popular, patrimonio intangible, etc.- lo cual daría cuenta de la nueva relación que se ha planteado entre géneros, memoria y lugar en el contexto de la globalización. Se presta especial atención aquí a la noción de patrimonio intangible, subrayándose algunos de sus aspectos más problemáticos. En la definición de la UNESCO, la noción de patrimonio intangible no refiere a un conjunto de productos sino que define un núcleo de dimensiones cruciales para la vida de los individuos en la actualidad: géneros musicales, rituales, valores sociales y conocimientos científicos. A pesar de sus conflictos políticos internos, la propia UNESCO tendría un peso determinante en la formulación del discurso sobre el patrimonio intangible, en parte a través de sus programas internacionales. Estos ponen especial énfasis en la música y en los rituales, generando así ámbitos de reconocimiento y valoración de lo local que inciden en el modo en que los estados adoptan el discurso sobre la idea de patrimonio intangible y en sus políticas culturales. Sin embargo advierte Ochoa, en sus prácticas de recolección y de reconocimiento ese discurso recoge acríticamente los supuestos que subyacen a la folclorología y a las músicas locales, ignorando la reflexión teórica más reciente.

De ello resulta que la promoción de ciertas expresiones, al enfatizar el valor de lo cultural, terminan por disociarlas del ámbito socio-político de

origen -muchas veces atravesado por la opresión y la discriminación- y presentarlas desprovistas de conflictos y complejidades. Al declarar tesoro de la humanidad a una determinada expresión cultural, señala la autora, se cristaliza su sentido, negándosele así su condición dinámica. Además, tal designación podría estar sujeta a presiones políticas y al clientelismo político así como a las jerarquías de clase, etnia o región que incidieron históricamente en la construcción de los patrimonios nacionales. O bien podrían suscitarse nativismos reaccionarios. En otro orden, la autora descarta la incompatibilidad que podría esgrimirse *a priori* entre la idea de patrimonio intangible y el mercado, pues la decisión de convertir una expresión en patrimonio intangible puede hacer de ella una fuente de financiación internacional -por ejemplo, a través del turismo.

En último término se evalúa las consecuencias que las transformaciones de las músicas locales acarrearían para la etnomusicología en América Latina. Ante todo se señala que la disciplina deberá ser replanteada teniendo en cuenta la pluralidad de contextos desde los cuales se define hoy la conceptualización, la clasificación y el sentido de esas músicas, y adoptando además una perspectiva interdisciplinaria que permita interpretar los distintos procesos e implicancias de la movilización musical a instancias de la industria global. Asimismo sería necesario incorporar nuevas tecnologías sonoras y marcos que partan de los usos de la música, tomando como campo de investigación decisivo la producción de músicas locales. Para ello, se indica, habrá que considerar todos los tipos de textualidades que las tengan como objeto, abarcando tanto aquéllas producidas por la propia comunidad de origen, los movimientos políticos de reivindicación de lo local o las interpretaciones urbanas, como los productos de la industria discográfica transnacional. Ante esta diversidad de versiones de lo musical local, Ochoa propone que la etnomusicología problematice lo que se denomina la entextualización de los textos de lo popular y que contribuya a la historiografía de los discursos que acompañaron a los estudios de estas músicas.

Cabe consignar que *Músicas locales* no se contenta solamente con ofrecer una introducción concisa, y sustanciosa a la vez, al tema abordado, sino que propone algunas líneas de acción a seguir en resguardo de la autonomía relativa de las músicas locales como formaciones estéticas, políticas y económicas. Ante la crisis que afecta a los países latinoamericanos, la autora reclama de sus estados políticas culturales que consoliden un intercambio fructífero entre las esferas económica -representada por las compañías discográficas independientes- y política -movimientos artísticos o políticos que reivindican lo local- sin considerarlas antitéticas en lo concer-

niente a competencias y pautas éticas. De ese intercambio surgiría una reformulación del concepto de mercado, no ya dominado por la empresa, sostiene la autora en coincidencia con George Yudice, sino definido en cambio por aquélla, la sociedad civil y el estado. Dentro de ese nuevo entramado, las compañías independientes emergerían como una pieza clave en más de un sentido, pues no sólo constituirían un factor crucial en la producción de nuevos textos musicales, sino que por esa misma razón podrían también coadyuvar a políticas culturales dirigidas a subsidiar o a crear nuevos mercados. Al mismo tiempo, la autora entreve en el sector industrial independiente un campo potencial de generación de espacios laborales y de definición ética al margen de las prácticas oligopólicas en torno a las relaciones entre cultura y economía, y entre lo privado y lo público. Pero esta reestructuración del mercado implicaría, se aclara, la desarticulación del funcionamiento autónomo de los tres sectores mencionados y el abandono por parte de los estados de la antinomia patrimonial/comercial, considerándose en cambio a las compañías independientes como ámbitos decisivos de acción cultural.

Resulta quizás paradójico, si no directamente contradictorio, invocar la intervención de los estados nacionales a fin de promover las músicas locales, dada su índole homogeneizadora. ¿Acaso se ve en ellos un garante de la diversidad cuando aquí se les reclama la elaboración de políticas culturales en conjunción con las independientes y los movimientos reivindicatorios de lo local? Ante este verdadero retorno de lo reprimido que representa la eclosión de la diversidad, la propuesta parecería apuntar más bien a reconstituir la hegemonía estatal en el terreno cultural como árbitro integrador de las diferencias. Ello explica la ambigüedad que se percibe en el texto en torno a la idea de patrimonio cultural, cuya tergiversación de lo local denuncia primero Ochoa para luego cerrar filas con ella y ponerla en manos de los estados como herramienta de política cultural, transformada ya en ideología. Quizás, podría conjeturarse, subyace a la propuesta de la autora la convicción de que sólo la identidad nacional puede resistir el embate alienante de la globalización, debiéndose por ello ser preservada a pesar de sus inequidades de raíz, como si no se vislumbrara -o temiera- una alternativa política al estado nación en los próximos decenios. Aun así, tanto la debilidad -¿estructural?- de las democracias de América Latina, admitida en estas páginas, como la fragmentación de sus sociedades y la fuerte conflictividad que las atraviesa podrían crear no pocos obstáculos al reordenamiento de las fuerzas sociales propuesto.

Ante el *status quo* impuesto por la globalización, en apariencia irreversible, y a pesar de toda consideración ética, sería utópico pretender a esta

altura de los acontecimientos restituir a las comunidades periféricas, imaginadas o reales, la exclusividad en la creación de textos musicales basados en sus propias tradiciones históricas. O bien abogar por reintegrar a dichas comunidades el monopolio de la producción de sentido que conlleva toda manipulación de núcleos simbólicos. Aunque la problemática inserción de las músicas locales en el complejo entramado actual de la economía global -cuidadosa y lúcidamente trazado y analizado por Ochoa- puede ciertamente resentir en alguna medida la autonomía relativa de aquéllas, no necesariamente conducirá a su eliminación. En efecto, en virtud del ya señalado bajo costo de la tecnología digital, el propio devenir de la tecnología de los países centrales, dialécticamente, ha puesto al alcance de las culturas periféricas los mismos recursos empleados por las grandes corporaciones discográficas. De ese modo les posibilita la producción de fonogramas de su propio acervo en igualdad de condiciones técnicas. Pero si además se toma en cuenta las alianzas estratégicas sugeridas por la autora entre músicas locales y compañías discográficas independientes, tal vez pueda vislumbrarse un futuro en el cual las representaciones de las músicas vernáculas de las *majors* se traben en contrapunto con aquéllas provenientes de los ámbitos culturales de origen. Las músicas locales podrían entonces continuar viajando en el mundo globalizado pero ahora también a instancias de la iniciativa y la gestión de sus propios cultores.

Claudio G. Castro