

El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro

Ana M. Ochoa Gautier
Departamento de Música
Columbia University
ao2110@columbia.edu

Resumen

En este artículo se explora la idea de que el papel más importante de los archivos sonoros en la actualidad es hacer parte de la función central de las prácticas de circulación sonora participando de procesos de reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible. Esto se debe a que la función del archivo sonoro ha cambiado debido a la multiplicación de los procesos de autoproducción musical posibilitados por las nuevas tecnologías. Para explorar esta relación entre reordenamiento de los sentidos, procesos de auto-producción, y nuevos retos al archivo sonoro, la autora utiliza dos ejemplos de auto-producción musical en Colombia: el de la música champeta y el de una persona cuya labor es grabar independientemente para diferentes entidades públicas y privadas.

Palabras clave: archivo sonoro, reorganización de los sentidos, circulación musical, distribución de lo sensible

Abstract

In this article the author explores the idea that the most important role of sound archives today is to be a part of the practices of sound circulation that are enabling a reorganization of the senses and a redistribution of the sensible. This proposed function of the archive emerges due to the way new technologies have created forms of self production that have dispersed the archive away from formal institutions into the private sphere. In order to explore this relation between the archive and the new forms of self-production of music, the author uses two examples from Colombia: champeta music and the labor of a person who works on independent productions for a series of public and private institutions.

Key words: sound archive, reorganization of the senses, circulation of music, distribution of the sensible

Introducción

Los archivos sonoros oficiales fueron creados con el propósito de “preservar” sonidos, una especie de reservorio de lo acústico para diferentes fines epistemológicos. En América Latina, muchos de los archivos sonoros han funcionado como Centros de Documentación Musical adscritos a espacios institucionales del Estado (Ministerios de Cultura, Casas de Cultura, universidades públicas, etc.). Otro tipo de archivo se ha ido generando a través de la historia de la industria musical, casi como residuo de sus actividades de producción y con políticas de cuidado del mismo que generalmente difieren altamente del ideal de preservación creado por el archivo sonoro con fines científicos. Los cambios tecnológicos de fin de siglo XX, sin embargo, han desinstitucionalizado estos dos tipos de archivos ya que se ha aumentado exponencialmente el fenómeno del registro y la auto-producción musical, por fuera de vías institucionales formales, sean las del estado o de la industria musical. Esto ha dispersado notoriamente el proceso de colección y almacenamiento musical generando un proceso ad hoc de privatización del archivo sonoro. Pensar el archivo sonoro hoy en día implica asumir lo que esta dispersión del registro y la memoria acústica significa para un proceso que históricamente ha sido basado en la idea de preservación institucional del sonido. En este trabajo quiero explorar de qué manera esta dispersión de los registros sonoros, nos lleva a replantear el sentido mismo del archivo sonoro y los procesos de historia y memoria que se supone se almacenan en el mismo.

Para abordar este tema, utilizaré materiales empíricos a partir de una serie de investigaciones sobre formas de auto-producción musical en las ciudades de Bogotá y Cartagena en Colombia. Por auto-producción musical quiero decir prácticas de registro y producción sonora que no pasan por la industria musical formal en su proceso completo aunque en alguna de sus fases pueden estar relacionadas con instituciones formales (como por ejemplo cuando un grupo musical consigue dinero para producir un CD a través de un concurso musical del estado). También se da el caso, más y más, que si bien una compañía de discos puede distribuir o finalizar un proceso de producción sonora, casi siempre demanda que los músicos entreguen la grabación ya realizada para llevar a cabo su producción final y distribución. Además de ello tenemos, por supuesto, el registro de músicas que pasan por el crecimiento de formas de negocio musical que no siguen el modelo tradicional de protección del derecho de autor; músicas como la tecnobrega en Brasil y la champeta en Colombia que se producen y distribuyen con un modelo de negocios radicalmente diferente a los institucionales.

Todo esto ha hecho que el registro sonoro se disperse en un espectro amplio de grabaciones acústicas. Históricamente siempre ha existido una distinción entre la colección personal y el archivo oficial. Pero la dispersión de la que hablamos aquí no es solamente la multiplicación de coleccionistas privados de discos. El fenómeno implica un aumento grandísimo de la producción musical y la aparición de formas muy diferentes de manejo del registro sonoro. Nunca habían estado tan cerca la simultaneidad de la obsolescencia del registro sonoro, debido a sus múltiples y dispersos usos en el cual la memoria acústica o se privatiza o se vuelve rápidamente un deshecho digital, y la multiplicación de la capacidad de grabación, la fantasía de la posibilidad de preservar más y más sonidos facilitada por las nuevas tecnologías. Así, si la era digital ha aumentado la cantidad de grabaciones multiplicando el parque acústico que tenemos a nuestra disposición de manera radical, también lo ha dispersado y, en muchos casos, vuelto inaccesible y desechable. ¿Qué implicaciones tiene esto para

pensar una institución cuya función histórica ha estado ligada a la idea de la preservación acústica con fines científicos?

Lo que se plantea es la necesidad de un proceso de re teorización del sentido mismo de la memoria acústica y quiero proponer la idea de que hoy en día el archivo sonoro no es tanto para “preservar” y “documentar” como para agenciar un proceso de “reordenamiento de los sentidos” (Porcello et al 2010) y “distribución de lo sensible” (Rancière 2004) . El término “reordenamiento de los sentidos” surge de la consolidación de la antropología de los sentidos como campo de investigación. Si bien este campo no es nuevo, y hace parte integral de la historia de la antropología, se ha intensificado en los últimos tiempos, a través de diferentes impulsos investigativos:

“More recently, numerous anthropologists have made a concerted effort to address the senses as a central object of research (Classen 2005; Classen et al. 1994; Howes 1991, 2003, 2005; Jackson 1989, 1996; Seremetakis 1994; Stoller 1989, 1997; Taussig 1993, 2009). Their work grapples with the materiality and sociality of the senses as culturally constituted and constitutes the sensorium as a cultural entity. But a reorganization of modes of thinking about the senses does not come solely from this work. Scholarship on technology and mediation that has prompted a reconsideration of the senses in modernity and postmodernity; the anthropology of ritual that addresses its aesthetic, performative, and perceptual dimensions; attention to the ethnopoetic and performative aspects of expressive culture; the turn to the body as a site of knowledge; and the recasting of the nature- culture divide in recent anthropological work have all played a role in rethinking the place of the senses in anthropological scholarship” (Porcello, Meintjes, Ochoa y Samuels 2010, p. 52).

El término “redistribución de lo sensible” de Jaques Rancière se refiere a “...the system of self-evident facts of sense-perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it” (Rancière 2004, p. 12).

Estos dos conceptos son útiles para el presente artículo porque permiten repensar el archivo sonoro, no únicamente a través de su instrumentalización como recurso de almacenamiento y reconocimiento cultural (el énfasis que se le da, por ejemplo, desde la idea de patrimonio intangible promovida por la UNESCO), sino más bien desde las relaciones entre personas y sonidos, ambos pensados como fuerzas actuantes.

Un poco de historia

La etnomusicología nace de la mano de la posibilidad de registro acústico de las ondas sonoras a fines del siglo XIX y este nuevo modo de inscripción se convierte rápidamente en el fundamento metodológico y científico de la misma (Brady 1999). En el imaginario con que los inventores alimentaban los posibles usos del gramófono en ese momento, estaba el de preservar la voz, sobretodo ante los estragos de la muerte: «A pesar de lo efímeras de las grabaciones [de esa época] la muerte y las invocaciones “de las voces de los muertos” aparecen en todas partes en los escritos sobre grabación sonora a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX» (Sterne, 2003, 289). Así, el

gramófono preservaría para la posteridad las voces de los seres amados que partían — voces de ultratumba—. La noción de la necesidad de preservar un pasado que se desvanece en la muerte, surge entonces como imaginario de uso de la tecnología de grabación sonora, desde el mismo momento de su nacimiento. El registro sonoro se imaginaba entonces como un daguerrotipo acústico de los seres queridos.

El empleo que se le dio posteriormente (y muy poco tiempo después) como vehículo de lo que sería la industria musical fue más un producto de lo impredecible de los usos de la tecnología que de una conciencia instrumental de su utilización para ampliar la entonces importante industria de publicaciones musicales. Es paradójico que en ese momento, cuando las grabaciones hechas sobre cilindros de cera eran frágiles, efímeras y de difícil audibilidad, la grabación sonora se pensó sobre todo para la imaginación documental y de preservación de lo que desaparece. Así, desde sus orígenes, la grabación sonora aparece simultáneamente como ruina y como potencial documento para la posteridad, en el cual la efímera temporalidad de lo sonoro y la imperfecta materialidad de un soporte como los cilindros de cera, que se desmoronaban rápidamente, evocaban los deseos de manipulación del tiempo de un fin de siglo donde la velocidad principiaba a transformar las formas históricas que habían tenido los espacios cotidianos de la memoria. En otras palabras, el tema de la simultaneidad de la obsolescencia del material tecnológico con que se graba o del registro sonoro y de su duración en el tiempo, no aparece en la era digital sino que se origina con la invención misma de los aparatos del registro sonoro. Y además, como bien lo dice David L. Pike, “la compleja dialéctica entre novedad y obsolescencia es tan antigua como el capitalismo” (Pike 2006, 118). Lo nuevo entonces es la dinámica desinstitucionalizada del archivo, o por lo menos, una dinámica que nos exige repensar la relación entre medios y recursos institucionales acústicos.

Del deseo de preservar las voces de los seres queridos antes de que mueran, un asunto de la memoria, se pasó rápidamente a preservar los sonidos de las culturas cuyas músicas apenas se comenzaban a sistematizar pero que ya se veían en grave peligro de extinción, un asunto de la historia. Los dos primeros archivos sonoros que se fundaron para consolidar la escucha como proyecto científico fueron el Archivo de Fonogramas de la Academia Austriaca de Ciencias, fundado en 1899, que, como muchos archivos de la época, se centraba más en las voces de personalidades y grabaciones de lengua hablada que de música, y el aún famoso y activo Archivo de Fonogramas de Berlín, fundado por Carl Stumpf en 1900 y que comienza a dirigir Eric von Hornbostel en 1905, el cual se centra en documentar músicas de diversas partes del mundo. En 1908, el archivo de Berlín tenía ya mil cilindros de cera y para 1918 más de diez mil grabaciones de diferentes partes del mundo, procedentes a su vez de grabaciones realizadas por ellos a músicos que pasaban por la capital imperial alemana, de grabaciones hechas por viajeros, y de grabaciones efectuadas, desde el comienzo del siglo XX, por la naciente industria musical en diversas partes del mundo (Ames, 2003). El archivo de Berlín se convierte en el epicentro de una red global de búsqueda de registros sonoros de diferentes partes del planeta, y al cual contribuyeron numerosos investigadores de diferentes partes del mundo, la mayoría de ellos aún no reconocidos. Así, tanto el archivo sonoro como las instituciones de la industria musical a comienzos del siglo XX, como posteriormente la radio, van a constituir lo que Ames llama «instituciones de lo acústico», instituciones centradas en los nuevos tipos de escucha para las que se utiliza el fonógrafo.

Pero lo novedoso de los musicólogos comparados en Viena y Berlín a finales del siglo XIX no es que registren el hecho que otras culturas hacen música, puesto que eso ya lo venían registrando cronistas y viajeros desde, por lo menos, los tiempos de la conquista de América. Lo novedoso es que con el fonógrafo las grabaciones se convierten en información científica a través de la posibilidad tecnológica de detener el sonido en el tiempo, de escuchar exactamente la misma interpretación repetidas veces para poderla transcribir a la notación musical y así encontrar sus “rasgos” y de almacenarlo como documento científico. Como bien lo dice Ames, es una de las primeras ciencias basada en la escucha repetida como principio básico de investigación científica y que utiliza como herramienta fundamental el fonógrafo (2003). Es decir, la posibilidad de repetición de la escucha es el proceso básico de objetivación¹. El gramófono entonces convierte la escucha repetida de un mismo hecho sonoro en técnica de creación de un objeto científico como procedimiento de conocimiento.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX y de lo que va del siglo XXI, esta relación entre objeto acústico, epistemología sonora y almacenamiento del sonido ha ido cambiando. Ha cambiado en parte porque las tecnologías sonoras han ido transformando la relación entre las personas y los sonidos (Fouce y Lassen 2010). Si bien esta transformación se reconoce a nivel académico, esto no necesariamente se traduce en decisiones de cambio a nivel institucional con respecto a los modos de conceptualizar los archivos. Sin embargo, sí aparece frecuentemente a nivel de las prácticas – de los músicos, de las personas involucradas en movimientos sociales, o por parte de distintos investigadores y agentes del conocimiento y de la producción musical. Lo fundamental, a mi manera de ver, es que con la democratización de las tecnologías, para bien o para mal, el archivo sonoro se ha desinstitucionalizado. Por tanto, lo novedoso no es tanto una intensificación de la relación entre preservación y obsolescencia, algo que marca el archivo sonoro desde el comienzo, sino la desinstitucionalización de esta relación con la dispersión del proceso de registro. Es aquí donde aparecen las nuevas formas de auto-producción musical como una práctica que reordena el sentido del archivo al tiempo que el archivo disperso reordena los sentidos: “A distribution of the sensible (...) establishes at one and the same time something common that is shared and exclusive parts” (Rancière 2004: 12). La dispersión del archivo entonces nos obliga a replantear qué es lo que se comparte y lo que queda excluido en las nuevas formas de dispersión del registro sonoro y de qué manera esto nos cuestiona sobre la idea de memoria asociada al archivo. Voy a tomar dos ejemplos².

¹ No es la primera ciencia que utiliza la escucha. La medicina por largo tiempo se basó en la escucha como principio científico de consecución de información.

² Estos dos ejemplos son tomados de dos fases de una investigación sobre modos de producción musical en Colombia, ambas fases financiadas por la Fundación Getúlio Vargas y el IDRC (International Development Research Centre).

I. La Champeta en Cartagena de Indias

Para Elizabeth Cunin la champeta “es una música moderna y urbana inspirada en el soukous de la República Democrática del Congo” (Cunin 2003: 271)³, interpretada en los barrios del norte y del sur de Cartagena de Indias, asociada a una larga y compleja historia de identificación de “músicas negras” en Colombia provenientes primordialmente de las Costas Caribe y Pacífica del país, y marcada por una “perversión de las normas sociales” que busca “desordenar” el orden formal establecido a través de un baile altamente sexualizado y del desorden provocado por la fiesta (Cunin 2003: 281- 282).

Para ella “la champeta ciertamente es una contracultura, pero no tanto por el contenido de sus textos, sino mas bien por el hecho de cuestionar los modelos musicales establecidos. Aunque derivada de la tradición oral de la costa [Caribe colombiana], logra sin embargo desviar su forma de manera radical” (Cunin 2003: 282). Así, para esta autora, al contrario de otras músicas afrodescendientes que han sido folclorizadas y /o han entrado a un régimen de popularidad establecido y aceptado social y económicamente de la música popular comercial en Colombia, la champeta es una música que se establece en la ciudad y en la región Caribe de Colombia a contrapelo de las convenciones estéticas, de baile y sociales, de aceptabilidad asociadas a otras músicas colombianas afrodescendientes. En otras palabras, es una música que logra, a nivel público, un reordenamiento de los sentidos, una transformación entre sensibilidades estéticas, cuerpos, escucha y presencia urbana y regional.

Esto lo hace a través de una serie de elementos estéticos: un altísimo volumen que se logra a través de las tecnologías con que se amplifica esta música y que los participantes de dicha música llaman “el meke”; letras abiertamente sexualizadas y con un doble sentido que no buscan cultivar una poética literaria ni de la canción amorosa histórica de América Latina ni del cantautor, pasando así la letra a un lugar relativamente secundario en la importancia de la canción; un baile altamente sexualizado que se forjó históricamente mucho antes de las recientes modas de bailes similares como el regetón; el uso de anuncios comerciales o “placas” que aparecen grabadas como parte misma de la canción; y, finalmente, una sección de percusión más intensa que acompaña una intensificación del baile y que se llama “el espeluque”. Todos estos elementos estéticos hacen que la champeta se aleje del ideal afro-folclórico colombiano que se ha institucionalizado dando pie a una estética urbana que, rechazada por las élites culturales de la ciudad y la región, ha replanteado un “redistribución de los sentidos” y las prácticas musicales no sólo en Cartagena sino en la Costa Caribe colombiana. Al decir redistribución de los sentidos quiero decir que los músicos y productores de champeta han “desordenado” los límites de lo que se ha considerado históricamente como una música afro aceptable y folclorizada y han instaurado una relación diferente entre política, raza, producción musical y estética con sus músicas.

³ En nuestra investigación otras músicas Africanas y Caribeñas igualmente importantes en el surgimiento de la champeta son el hi-life nigeriano, el mbaqanga surafricano y la música jíbara de Puerto Rico.

La idea de que la champeta “desordena” el orden formal establecido no sucede, sin embargo, sólo a nivel de su estética de baile y sonido. Un elemento fundamental de la champeta ha sido su forma de producción y su relación al llamado “picó”. La palabra picó se refiere tanto a una fiesta en que se baila champeta como a los sound systems por medio de los cuales se hace la fiesta. Los sound systems varían mucho en tamaño y pueden ir desde un sistema de amplificación que se coloca a la puerta de una casa particular hasta un montaje de enorme tamaño que necesita un amplio espacio abierto para utilizarlo y varios camiones para transportarlo⁴. La experiencia de la champeta es inseparable del picó y de la fiesta de picó. En este sentido las canciones no deben ser pensadas como entes aislados, tal como nos acostumbró el sistema de éxitos de la industria musical, sino como obras cuya apreciación estética hace parte de un ensamblaje de escucha que incluye la canción misma, el sound system (sobretudo el volumen que hace posible) y la fiesta. Por ensamblaje de escucha quiero decir todos aquellos elementos que influyen en la escucha y recepción de la champeta como género musical. La fiesta picotera y el sound system entonces no son simplemente un evento y tecnología de transmisión de la misma, sino que hacen parte misma de la canción y son una parte fundamental de la infraestructura de la ciudad.

Además, la champeta es una música auto-producida y distribuida según mecanismos de distribución propios. Para resumir un largo proceso, esta música se produce formalmente en estudios de grabación, las canciones son registradas por sus autores y compositores en la sociedad de derechos de autores y compositores de Colombia, Sayco y Acinpro, pero los Cds son distribuidos por redes piratas de distribución en el mercado informal de Cartagena, cuyo epicentro es el mercado popular de Bazurto donde se vende desde CDs hasta comida, ropa, artículos de cocina, y tecnología musical. Si bien los cantantes y compositores ganan algo de dinero a través del sistema formal de derechos de autor, prácticamente no reciben dinero por las ventas, que son realizadas a través del mercado pirata, sino simplemente una suma fija durante el proceso de creación y grabación de la canción.

La champeta es una de las músicas masivas más importantes de la Costa Caribe colombiana. Esto no significa que la champeta necesariamente circule fuera de la región Caribe de Colombia y Venezuela o que los músicos asociados a ella hayan salido del estado de pobreza y de aislamiento que les caracteriza. Pero sí significa que la champeta existe precisamente por un sistema transnacional de conexiones entre tecnologías, sonidos y redes de intercambio.

Si en épocas anteriores se percibía que los medios y la tecnología de alguna manera transformaban o impactaban las sociedades a las cuales llegaban, lo que tenemos en la actualidad es, por el contrario, culturas transnacionales que emergen como tales debido a los intercambios que las producen y las constituyen, al mismo tiempo que se constituyen, en circulación, los materiales simbólicos y económicos que las articulan. La transformación reciente no es tanto que se integre lo local a una cultura de circulación de materiales tecnológicos y de recursos sonoros, hecho que siempre ha sucedido; la transformación consiste en que aspectos económicos, sociales, políticos e infraestructurales de la sociedad se constituyen precisamente a través de las prácticas de

⁴ El picó más grande de Cartagena en la actualidad es El Rey de Rocha. Aquí su página web <http://www.reyderocha.com.co/>

circulación misma. Entender estas nuevas maneras de circulación implica poner particular atención a lo que Brian Larkin ha llamado infraestructuras:

“...las formas materiales que permiten el intercambio a través del espacio, creando canales que conectan los espacios urbanos en redes regionales, nacionales y transnacionales más amplias... facilitan la circulación de bienes en un sentido físico y cultural amplio...Infraestructura se refiere a la totalidad tanto de los sistemas técnicos como culturales que crean estructuras institucionalizadas a través de las cuales los bienes circulan conectando y vinculando a las personas en colectivos” (Larkin 2008, p. 5-6).

Los medios de comunicación y producción musical como el picó entonces no son tanto “un medio más, el sound system” o simplemente un nuevo sistema de producción musical más, sino que hacen parte de la infraestructura de la ciudad junto con otros elementos urbanos como los edificios, los puertos, el sistema de transporte público, etc. Y como tales funcionan dentro de las condiciones sociales y políticas propias de dichas infraestructuras. Si los archivos de sonido fueron “instituciones acústicas”, tal como las llama Ames, fundamentales para re-pensar el sentido global de los sonidos en Viena a comienzos del siglo XX, entonces el sistema de producción y circulación de la champeta y la manera como reordena los sentidos funciona como una “infraestructura musical” que articula modos de conocimiento acústico que se enredan al entramado de saberes de la ciudad de manera radicalmente diferente pero paralela al de otras instituciones de lo sonoro (conservatorios, escuelas de música, centros formales de documentación musical).

Si pensamos esta infraestructura en un sentido de documentos acústicos, ¿dónde está el archivo musical que guarda la historia de la champeta? Disperso a través de los diferentes elementos de esta infraestructura de creación, producción y distribución musical. Desde los videos de “música africana” en YouTube a través de los cuales se samplean algunos elementos de composición y baile de las canciones en la actualidad, hasta las cajas de cartón en la casa de barrio en la que vive y produce El Namy, la persona que filma los videos de champeta semanalmente; desde la página web del picó más grande de Cartagena, El Rey de Rocha, hasta la colección personal de músicos cantantes de champeta; desde las paredes de Cartagena donde se anuncia la fiesta en grandes colores pintados hasta los puestos de venta de música original y pirata del mercado popular de Bazurto en Cartagena de Indias; desde lo que hace el DJ en la fiesta en vivo del picó hasta las docenas de CDs privados en manos particulares. Entender el archivo musical de la champeta implica entender la infraestructura musical que la ha hecho posible y además el tipo de “redistribución de lo sensible” y “organización de los sentidos” que se ha realizado al mismo tiempo que se realiza la infraestructura. Si la champeta no existe sin la fiesta de picó, la fiesta de pico no existe sin la champeta. “Documentar” y “archivar” la champeta significaría documentar la relación entre infraestructura y música y potenciar esta relación como un espacio político significativo para la ciudad. No significa crear un archivo paralelo que la reinstitucionalice en otras condiciones que no son propias a la misma sino desarrollar una política de reconocimiento a los modos como dicha infraestructura puede ser potenciada para generar sus propios mecanismos de transformación de colección dispersa en historia reconocida.

II. La grabación en estudio portátil como profesión

Flautista, investigador y productor musical radicado en Bogotá, Omar Romero tiene un estudio de grabación portátil con el cual ha viajado a regiones del país a encontrarse con músicos que nunca han sido grabados y nunca han entrado a un estudio de grabación. Ese tipo de contratos generalmente surgen a través del estado (por ejemplo la grabación de los premios nacionales de música en las regiones del país por parte del Ministerio de Cultura) o de entidades como los festivales de música de las regiones. Omar estudió música en la ASAB, Academia Superior de Artes de Bogotá⁵, una academia que busca formar músicos desde las músicas populares y es flautista de la agrupación Banda de Flautas Chicha y Guarapo cuya actividad principal como grupo musical es participar cada dos años en el Carnaval del Diablo en Riosucio, un pueblo del departamento de Caldas. Por tanto, hace parte de una red de músicos que a su vez lo buscan para que les produzca sus grabaciones en el mismo Bogotá.

El interés de Omar por la grabación y la producción musical, surgió a raíz de su trabajo como asistente de investigación del etnomusicólogo colombo-español Carlos Miñana cuando estaba profundamente involucrado en investigar la música de bandas de flautas indígenas y campesinas en el departamento del Cauca. Se conoció con Carlos cuando era profesor de música en su colegio de bachillerato, quien lo inició no sólo en las correrías de trabajo de campo, intentando grabar música a lo largo de las montañas del Cauca, sino también en la interpretación de flautas indígenas formando el germen de lo que luego sería la Banda de Flautas Chicha y Guarapo:

Yo estaba recién salido del colegio cuando empezamos a viajar al Cauca. La línea de grabaciones se empezó muy en la práctica acompañando el trabajo de campo de Miñana en el Cauca, y ahí empezó a surgir una situación muy complicada porque nosotros grabábamos en una grabadora estéreo de esas pequeñas a formato cassette, normal y cuando volvíamos a preguntar por los músicos después de un tiempo ya muchos de los músicos se habían muerto, pues porque esos eran músicos mayores y uno se empezaba a lamentar de que esas grabaciones lástima no hubieran quedado mejor, un poco como por toda la memoria y porque pues porque es un material muy limitado técnicamente (entr. Romero 2008).

En el caso de Omar, como en el caso de varios de otros músicos que hemos entrevistado, la profesionalización en la actividad de grabación comenzó por la amplificación sonora de su propio grupo y de otros:

Yo empecé a ir al Cauca en el año 85, íbamos una vez al año más o menos, ese era como el ritmo normal o una vez cada dos años. Después en el año 93 con el grupo donde toco nos ganamos una beca para hacer un ensamble de música y danza teatro, con la “Banda de Flautas Chicha y Guarapo” y con esa plata nos compramos un equipo de amplificación porque el lío siempre era, el lío de todos los grupos es dar con un técnico que medio sepa de lo que está haciendo y garantizar el sonido. Entonces yo empecé ya a trabajar con consolas, con el

⁵ Hoy parte de la Universidad Distrital.

tema de micrófonos, me metí más con esa línea, trabajando con eso. Esa fue como la escuela más guerrera. En eso trabajé como durante cinco años, con eso viví mientras hice la carrera. ...En esa época teníamos un equipo, una consola de 12 canales con multi-efectos y un sistema de monitoreo pequeñito y un sistema de amplificación mediano, era para pequeños conciertos.... Ya al final de la carrera cuando ya empecé a hacer la tesis salió la posibilidad de trabajar en el Centro de Documentación Musical y ahí ya me acabé de meter más en el problema de la grabación como tal. Ese fue el recorrido, la historia con la línea de grabación. Después me junté con Ricardo Gómez del Estudio 501 que se llama ahora y con él empecé a hacer escuela de grabación de estudio (entr. Romero 2008).

La consolidación de su trabajo se da en el 2001 cuando lo contrata el Ministerio de Cultura para viajar a las regiones del país y grabar los premios nacionales de cultura que resultaron en la producción de la colección discográfica “Esto se Compone, Maestro!”, distribuido oficialmente por la compañía independiente MTM.

Como dijimos anteriormente, con estos equipos y otros que ha ido consiguiendo a lo largo de la consolidación de su trabajo como técnico, Omar ha hecho registros portátiles de músicas por diversas partes del país encargados por el gobierno nacional o local a través de sus políticas culturales particulares, y grabaciones privadas independientes, hechas en casas o auditorios encargadas por instituciones privadas (por ejemplo la Alianza Francesa) o por amigos músicos. Aquí tenemos un listado de sus producciones hasta el 2005:

	DISCO	Contratado por	Género Musical	Carácter / capital	Copiado y Distribución	Cantidad
1	Colono de Oro 2001, 2002, 2003, 2004, 2005	Instituto Departamental de Cultura del Caquetá	Andina colombiana (académica y campesina)	INSTITUCIONAL Oficial	Industrial. Distribución institucional. No venta	1000 de cada uno
2	Ciclo de Jóvenes Talentos de la Música 2004, 2005	Alianza Colombo-Francesa Bogotá, Sede Centro	Académica	Institucional Privada	Industrial. Distribución institucional. No venta.	1000 cada uno
3	Banda Sinfónica de Tocancipá 2005	Alcaldía de Tocancipá, Casa de la Cultura	Popular colombiana	Institucional Oficial	Industrial. Distribución institucional y venta mano a mano.	1000
4	Banda Sinfónica de Vientos Colegio-Seminario Redentorista 2005	Colegio-Seminario Redentorista	Popular colombiana - Académica	Institucional Privado	Industrial. Distribución institucional y venta mano a mano.	1000
5	Banda de Vientos del	Instituto Educativo	Popular colombiana -	Institucional	Industrial. Distribución	1000

	Instituto Neira 2005	Neira	Académica	Oficial	institucional y venta mano a mano.	
6	Guaxaro 2005	Agrupación Musical Guaxaro	Tradicional – urbana	Independiente financiado con recursos del grupo	Industrial. Venta mano a mano.	1000
7	Músicos de los municipios de la zona de distensión 2004	Ministerio de Cultura – Área de Música	Campesina andina – popular	Institucional Oficial	NO PUBLICADO	
8	Programa de Artes Musicales de la ASAB 2004	ASAB – Música	Académica	Institucional Oficial	Industrial. Distribución institucional	3000
9	Un canto a la patria 2003	NESTLÉ – MTM	Himno Nacional de Colombia. Versión instrumental y coral con todas sus 11 estrofas.	Privado	Industrial. Distribución gratuita por parte de la empresa privada (se le regalaron 4000 ejemplares al Despacho de la Primera Dama Presidencia de la República)	5000
10	Campo sonoro 2002	Eduardo Villareal. Campo Sonoro (agrupación musical campesina)	Campesina andina	Independiente. Financiado con rifas y colectas. Recursos del grupo	Industrial. Venta y distribución mano a mano. Venta en algunas tiendas – por consignación-	1000
11	Yo quiero que un día. Pedro López. 2002	Pedro López, cantautor	Popular-urbana y tradicional para niños	Producción y distribución Independiente casera-	Quemado casero. Impresos caseros. Venta mano a mano.	900
12	Premio Nacional de Excelencia Coral – Sociedad Coral Santa Cecilia. 2002	Ministerio de Cultura. Oficina de Estímulos	Académica Coral. Repertorio nacional e internacional	Institucional Oficial	Industrial. Distribución institucional. Venta mínima en algunas tiendas.	1000
13	Esto se compone, maestro! Ganadores de Premios Nacionales de Cultura 2001-2002	Ministerio de Cultura. Oficina de estímulos	Tradicional, campesina, urbana, popular.	Institucional Oficial	Industrial. Distribución institucional. Venta mínima en algunas tiendas.	Colección de 4 CDs 3000

Este tipo de grabación portátil genera una serie de preguntas que tienen que ver con la relación entre documentación musical, modos de grabación, festivales regionales, concursos nacionales y realidad de los músicos campesinos en el país. Está, por un lado, como bien lo dice Omar, *“que yo calculo que como un 90% de los músicos en el país nunca se han escuchado. No existe grabación y los músicos no tienen posibilidad de retroalimentación de lo que hacen. Es muy impactante, es muy impactante para los músicos mayores oírse después de... imagínate esos músicos mayores que han tocado toda su vida y que apenas se escuchan, eso crea un impacto muy, muy interesante”* (entr. Romero 2008).

La implicación es que, en buena medida, la realidad musical del país está por conocerse. Al mismo tiempo, se ha ido constituyendo un archivo disperso de grabaciones, ya sea en los festivales de música o en otro tipo de proyectos que se encuentran sin circular en muchas partes del país. En buena medida esto es posible por las nuevas tecnologías de grabaciones portátiles que permiten realizar este tipo de grabaciones. Pero contrasta abiertamente la posibilidad de lo que genera la grabación portátil con la existencia de estudios:

“En estos momentos tú sabes que por el acceso más fácil a los equipos, la gente que tiene un capital para comprar equipo no le interesa arriesgarlo afuera y no les interesa la música que está afuera tampoco. Aquí hay cientos de estudios en Bogotá, Medellín, Cali, en las ciudades más grandes y en las intermedias hay una cantidad de estudios, pero la gente está esperando que los músicos vayan a ellos. Sobre todo porque a la gente le interesa es insertarse en el mercado, en el mercado del disco, tienen su ilusión puesta ahí, es también un ejercicio de estética que tienen, muy cuestionable desde mi punto de vista. Pero esa posibilidad de ir a grabar a la casa de los músicos, por ejemplo, quiebra en mucho todo ese imaginario que hay sobre el estudio, ese templo insonorizado donde además se establece una relación muy distinta del músico con lo que toca. Es una relación distinta la que se funda en el estudio a la tranquilidad y a lo fluido de la relación en la casa o en el municipio donde viven. Eso es impactante” (entr. Romero 2008).

Esta experiencia genera entonces una serie de preguntas. En primer lugar, Omar parece servir de puente entre la vieja necesidad de documentar músicas de las instituciones culturales (Ministerio de Cultura, festivales musicales) y la creación de un registro sonoro. Pero dicho registro sonoro ya no está aunado a un “centro de documentación musical” como aquello que lo agencia sino a las políticas públicas culturales del estado, más interesadas en la circulación del registro de un evento que en una política de relacionar documentación e investigación como parte del mismo proceso⁶. Las políticas públicas, sean de instituciones del estado como Ministerios de Cultura, de una entidad privada como la Alianza Francesa, o de instituciones regionales de los departamentos como los festivales musicales, están más guiadas por la relación entre evento y política que en juntar sus Centros de Documentación Musical (pensados más como bibliotecas

⁶ Este no es el lugar para debatir el modo de estructurar las políticas públicas del Ministerio de Cultura con respecto a su Centro de Documentación Musical. Pero en Colombia el Centro de Documentación Musical, al contrario de otros países de América Latina, no alberga investigadores sino que está adscrito a la Biblioteca Nacional conceptualizado, formalmente, como un sitio para “guardar” documentos.

en el caso de Colombia) a las políticas de circulación del sonido. En última instancia entonces, lo que tenemos es que el registro del estado se plasma en un objeto que refleja un evento, mientras el registro más amplio del país, que Omar ha ido logrando a través de los años de viajes y grabaciones, muchas de ellas financiadas por él mismo o por comunidades, ha ido quedando en manos privadas. Aquí hay menos un reordenamiento de los sentidos que un vacío político que muestra la escisión entre las prácticas musicales, el archivo como institución estatal que “cuida documentos” y los medios de registro contemporáneos.

A manera de cierre

Pensar el archivo sonoro en la actualidad implica entonces repensar la relación entre medios, tecnologías e investigación que ha estado a la base de la etnomusicología como disciplina y que fue uno de los motores fundamentales de la creación de los archivos sonoros con fines investigativos. Si la relación infraestructural entre medios, centros urbanos y formas de circulación ha cambiado tan radicalmente, entonces unas políticas públicas de archivo implicarían involucrar precisamente dichas transformaciones. Si el archivo no participa de los procesos de reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible que implica lo político en su uso, entonces estamos aunados a una noción de archivo cuyas políticas de “preservación” y documentación están cada vez más desactualizadas del parque acústico que atraviesa otros procesos infraestructurales urbanos. En años recientes el Ministerio de Cultura ha realizado una serie de eventos de promoción de artistas colombianos y de sus producciones musicales, incluso muchas auto-producidas. Pero esto está aunado más a un interés neo-liberal de ver la cultura como un ámbito de mercadeo como modo de justificación de la inversión cultural, que en pensar la relación entre medios, documentación e investigación musical. Sin duda alguna, esto ha servido para mercadear los grupos colombianos en festivales de músicas del mundo o de músicas electrónicas en el exterior. Pero no está aunado a un pensamiento sobre las propias prácticas de investigación que promueve el ministerio. El tema de la simultánea obsolescencia y ansia de preservar del archivo sonoro está ahí, como vimos, desde el principio. Pero nunca antes dicha tensión había estado tan atravesada por la disyuntiva entre los modos de producción y registro que han ido surgiendo en la última década y las formas oficiales de concebir la archivación sonora y su relación con las prácticas de circulación. El desorden provocado por las formas de auto-reproducción implicaría no tanto su censura (como se pretende hacer con las históricas leyes de derechos de autor) sino precisamente su reconocimiento como espacio infraestructural urbano y de producción de conocimiento.

Bibliografía

AMES, Eric. 2003. "The sound of evolution." In *modernism/ modernity*, 10:2, pp. 297-325.

BRADY, Erika. 1999. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.

CUNIN, Elizabeth. 2003. Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de los Andes, Instituto Francés de Estudios Andinos, Observatorio del Caribe Colombiano.

LASÉN, Amapro y Héctor Fouce. 2010. Introducción al Dossier Música, tecnología y Creatividad. TRANS, Revista Transcultural de Música. Revisada Marzo 14, 2011.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans14/indice14.htm>

GITELMAN, Lisa. 2003. Introduction. In Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree, eds. *New Media, 1740-1915*.

GITELMAN, Lisa. 1999. *Scripts, grooves and writing machines: representing technology in the Edison Era*. Stanford: Stanford University Press.

LARKIN, Brian. 2008. *Signal and noise [electronic resource] : media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. E-Duke books scholarly collection. Durham : Duke University Press.

PIKE, David L. 2006. *The Passing of Celluloid, The Endurance of the Image*, Egoyan, Steenbeckett and Krapp’s Last Tape. En, Eds. Monique Tschoffen and Jennifer Burwell, *Image + Territory, Essays on Atom Egoyan*. Ontario: Wilfird Laurier University Press. Pp. 101-124.

PORCELLO, Thomas, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa and David. W. Samuels. 2010. “The Reorganization of the Senes”. In *Annual Review of Anthropology*, 39: 51-66.

RANCIÈRE, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. London, New York: Continuum.

Entrevistas

ROMERO, Omar. 2008. Entrevista de investigación realizada por la autora.