

Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro

Ana María Ochoa Gautier. Profesora Departamento de Música, Universidad de Columbia y Carolina Botero. Abogada e investigadora, Organización Karisma

Mayo de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 13

Introducción

Este documento se basa en una investigación en curso sobre las prácticas musicales de la circulación y la producción en varias ciudades de Colombia. Esta investigación ha también la colaboración de nuestros asistentes de investigación - Andrea Restrepo, Federico Ochoa y Omar Romero.'; onmouseout='tooltip.hide();>1 En la actualidad nos creación de los objetos artísticos, las formas de intercambio de los mismos, y su situación jurídica. La música ha estado a la vanguardia de la disyuntiva provocada por esta l pusieron en evidencia, pasando posteriormente al cine y a otras formas artísticas. En la década de 1990, los debates sobre la circulación global de músicas locales, marcados caracterizados por una dialéctica que oscilaba entre la ansiedad y la celebración (Feld, 2000). Por un lado se celebra la diversificación del mercado musical y el acceso a mú producción, y, en particular, la apropiación de músicas consideradas patrimonio por aquellos que las utilizan para venderlas como propiedad privada. Generalmente esta disy tercer mundo o músicos con poder económico y otros sin este poder. Ver Feld 2000, Ochoa 2003, entre otros.'; onmouseout='tooltip.hide();>2 Recordemos que la noción d acompañada de la ausencia de reconocimiento de autoría a sus creadores y por tanto, éste siempre fue considerado un producto 'libre', parte del dominio público y, perteneci

En el plano económico, la tensión entre la celebración de la diversidad y las ansiedades de la desigualdad en el intercambio musical global es a menudo presentada como un de los negocios abiertos, aquellas que dependen de una economía de intercambio y, por otra, las prácticas de los negocios que dependen de la remuneración monetaria en la ejerciendo el control sobre su 'propiedad', es capaz de obtener un beneficio que remunera el esfuerzo individual. Esto es lo que Lawrence Lessig (Lessig, 2006 y 2008:117), intercambio y comercial Notemos cómo en las descripciones de la economía de intercambio está ausente la consideración de un segmento de lo que históricamente se ha asc onmouseout='tooltip.hide();>3; incluso el autor propone el tercer modelo, el de la economía híbrida, donde se combinan los dos anteriores. En este modelo de opuestos la n el acceso a la obra o su adquisición; es decir, enfatizan la idea de consumo como la de lograr acceso a un objeto artístico Ver George Yúdice, 2007 para la forma como esta c capacidad transformativa de otros procesos que se dan alrededor de la creación musical.

Incluso cuando se valora la necesidad de usar los dos modelos, éstos se definen en su relación con el consumo. Los desarrollos que se vienen dando sobre 'negocios abiertos máximo que las empresas están haciendo del control que permite la propiedad intelectual, debe ceder en ocasiones. Esta necesidad la explica Chesbrough indicando que 'el r agregado para los consumidores y colaboradores' (Chesbrough, 2006: 81). Estos análisis siguen sin considerar procesos de creación y circulación de una obra como proceso: consume sin mirar integralmente los procesos cíclicos de producción y circulación. Ni siquiera cuando Lessig desarrolla en su último libro la idea de economía 'híbrida' (Les deshacerse del énfasis en las prácticas de adquisición de la obra. Aunque en este punto Lessig parece considerar diferentes procesos en la producción y circulación de la obra posibilidades de una economía híbrida, indica que la sostenibilidad en este ambiente existe solo si se preservan las distinciones entre las dos economías en el modelo a imple que ponen énfasis en ese momento de la adquisición.

Sin embargo, la adquisición del objeto musical es apenas uno de los momentos de intercambio del mismo. Si entendemos la escucha como 'una relación histórica de intercamb fundamental que interviene en el proceso de creación, producción y transferencia de la obra musical. En otras palabras, no existe proceso acústico creativo, sin una escucha proceso creativo en la música entendemos por tanto no sólo las prácticas de composición musical, sino también las de producción y puesta en circulación de objetos sonoros cuando la frontera entre estos tres aspectos se vuelve cada vez más difusa. En este sentido, los modelos económicos, incluso el modelo híbrido propuesto por Lessig (2008), envuelven la producción y la distribución como momentos incidentes en la creación.

Por tanto en este artículo queremos explorar la idea de que cuando se presta atención a las prácticas de grabación y producción musical, el modelo económico dual expuesto trabajo del músico, las prácticas de circulación y su estatus jurídico, que permean el ambiente público en la actualidad, no son únicamente discusiones sobre la música como en las prácticas productivas y creativas de lo sonoro. Así, el debate no corresponde únicamente al terreno económico, sino principalmente, al jurídico. Para elaborar el recorri fines del 2006 y comienzos del 2007 con músicos que realizan sus propias prácticas de producción y circulación musical. Buscamos contrastar dos modos de escucha, creaci punk en Medellín, y el de algunos de los músicos que componen y realizan lo que se conoce como 'música de fusión' o 'nuevas músicas colombianas' en Bogotá y en Medellín que emergen a través de estas prácticas.

La escucha como práctica de intercambio

En la actualidad encontramos una bibliografía cada vez más numerosa sobre el sonido, la escucha y las prácticas de producción sonora en la cual se concibe lo acústico como generalmente se denomina como lo 'aural' En este artículo se privilegia el uso del término aural como traducción del término en inglés aurality, en vez de utilizar su traducci aural como término puede incorporar varios sentidos de lo acústico que no necesariamente están incluidos poéticamente de la misma forma en la noción de sonoro.'; onmou ser considerado un aspecto fundamental de la constitución de modos de sociabilidad, la creación de redes de relación social y, en general, de las esferas privada y pública.

En su libro *La Ciudad Letrada*, Angel Rama escribió sobre el papel de la palabra escrita en la constitución del poder en América Latina. Para él, fueron los letrados (escriban constitución de la esfera pública, dejando por fuera a mayorías cuyas prácticas comunicativas estaban mediadas primordialmente por lo acústico (Rama, 1984). Pero podemos sentido de ser. En América Latina, los diferentes momentos y procesos de percepción auditiva y de transformación y recontextualización musical siempre han ido acompañados mediante las cuales nos integrados dichos sonidos la esfera pública. Hoy en día, los avances tecnológicos producidos por la digitalización de los medios de comunicación ju esfera pública (Winocur, 2002; Vianna, 2006). Así, la posibilidad de intermediación de lo sonoro y su capacidad para traspasar las fronteras (Kahn, 1994) cada vez se posici sociabilidad y participación que constituyen la esfera pública Ver por ejemplo, Drobnick 2004, Novak 2008, Ochoa 2006, Smith 2004, Sterne 2003, Stobart 2006, Vianna 20

David Novak afirma que escuchar 'es una forma de circulación claramente virtuosa y es una práctica creativa... escuchar no es el último eslabón de una cadena de transmisión en el corazón de la producción creativa, tanto del sonido musical como de significado social' (2008: 15-16). Como lo observa el mismo Novak, una conceptualización de est músicas 'locales' o por las por categorías como 'música del mundo' dadas por la industria. Al mismo tiempo, como lo afirma Jairo Moreno, la escucha es un lugar fundament menos en Occidente, presupone un escucha hipotético (Moreno, 2004). La escucha entonces hace parte fundamental no sólo de las maneras como intercambiamos música si de la palabra. Al hacer hincapié en el concepto de escucha como forma de circulación y campo necesario para la teorización del sonido, queremos trasladar el problema de p constitución en una obra musical, desde su composición a su eventual distribución.

En América Latina durante las últimas décadas, se ha escrito extensamente acerca de los debates sobre las prácticas de hibridación y la reconfiguración de la relación de la tr esencialización del folklore y de lo masivo. En vez de verlas separadas, se comenzaron a entender como mutuamente constitutivas. El término hibridación aparecía así como campos puros y cerrados de definición. Así encontramos una serie de descripciones de géneros musicales, que intentan mostrarnos cómo se mezclaron elementos de diferent hibridación siempre invoca los orígenes puros porque el término mismo, al hablar de la idea de mezcla, reafirma la diferencia original. La hibridación aparece así como una

Sin embargo, la transformación de la producción musical en tecnología hogareña ha incrementado las posibilidades combinatorias de los sonidos a un punto extremo y podrí combinar sonidos si así lo desea. Por lo tanto, hay que hacerse la pregunta, si ya la hibridación no aparece como una excepción, sino como rutina cotidiana, ¿las actuales prá

Omar Romero: Es que el formato de ustedes es muy duro para grabarlo en bloque, o sea, percusiones contra voces...

Jacobo Vélez: Claro, pero más que eso yo diría que es un problema de... Una de las cosas que se hace en el folclor es que no hay una forma. Eso va derecho.

Federico Ochoa: La forma es como improvisada, también.

Jacobo Vélez: Exacto, entonces esa era una de las características de Mojarra. Claro, eso era un peligro, eso era tirarse a un abismo sin paracaídas a ver a dónde, de qué rama organizar esto; eran muy largas las canciones, por ejemplo. Entonces organizamos la vaina y grabamos en Audiovisión.

Es decir, la escucha posibilitada por el proceso de grabación genera una transformación en la conceptualización de las obras mismas del grupo. El proceso de grabación se c instancia, ellos tratan de grabar una versión del disco en vivo en donde se percatan precisamente de la dicotomía entre tocar en vivo según ciertos criterios estilísticos y de f no sirve para ser producida sino para consolidar el sonido del grupo desde otro lugar que permita realizar la producción. Finalmente, se graba una versión en los estudios de Bogotá. Se producen un poco más de dos mil discos ("dos mil y pico") y se distribuyen a través de la empresa Millenium Representaciones de Colombia (<http://www.millenium.com>) también hay parte que ellos mismos venden y que se regala entre círculos de familiares y amigos.

Para hacer el segundo CD, LA RAZA (2006) pidieron prestados diez millones de pesos. Cinco millones los consiguen con una beca del Instituto Distrital de Cultura y Turis disquera con que finalmente presnan el disco, MTM, hace un adelanto de dineros para poder terminar la grabación. Grabaron en Cúantica Estudio "porque ese man es amigc estudios" (Entrevista realizada a Jacobo Vélez). MTM adelanta la producción final del CD, rehace la mezcla, y lo distribuye. La Revista Semana incluyó esta producción co moderno en el año 2006:

Toda generación produce documentos musicales que registran su alegría. En los años 50 fueron las grabaciones de Lucho Bermúdez, y en los 80, las de Joe Arroyo. El sonid Pacífica y agregando pertinentes toques de modernidad, Raza es, de comienzo a fin, una rumba de la mejor calidad (Revista Semana, 2006).

Este augurio de gran éxito, su comparación con grandes músicos de la historia de la música popular en Colombia, contrasta enormemente con la realidad de producción disc de piano, de saxofón y de tambores en las casas de los alumnos o en su propia casa. También a veces tocando en otros grupos con los que se complementa el salario, grupos dar clase y de "estar en la chisga" (tocar con otros grupos en ocasiones en que les pagan). La producción discográfica no da para vivir y lo poco que queda después de repart "Es una cosa tenaz, esto no... no da pa' vivir y lo único es... pues da satisfacciones personales, con el corazón de prnto."

Jacobo Vélez habla de tres tipos de economía que marcan el trabajo del grupo y la producción fonográfica:

Creo que no hay otra opción. Es la economía de trueque, de vení yo te ayudo y vos me ayudás después. Esa es una forma, y la otra es que algunos se sacrifiquen. O sea, que de esto existe una tercera: la economía del regalo.

Omar Romero: ¿Y ustedes más o menos pudieron hacer seguimiento de esa distribución por medio de Millenium [en el caso del primer CD]? ¿Les pagaban por adelantac Jacobo Vélez: Consignación.

Federico Ochoa: Y ustedes de los que ustedes tenían, no tenían registro de cuántos vendían ustedes?

Jacobo Vélez: No, un despelote.

Federico Ochoa: Cada uno iba cogiendo e iba vendiendo lo que podía?

Jacobo Vélez: Pues no, ahí se llevaba un registro. Pero en realidad, nada. Uno a veces va a regalarle... va a vender un disco y es un amigo y "tené el disco". Pues también es trabajo es bacano, me entendés? Entonces ahí la abuelita, la tía, la mamá, la prima, la hermana...

Una economía del trueque, una economía del sacrificio y una economía del regalo. Esta, en buena medida, es gran parte de la clave sobre cómo funciona la economía de la r grabaciones plasmadas en un CD para vender e intercambiar, hay que hacer algún tipo de trueque: sacar dinero de otros lugares para producir el disco, endeudarse, trabajar e una economía del intercambio y del regalo nos lleva a pensar primordialmente en el espíritu de colaboración que se da para lograr esto, lo que se perfila como un enorme ice prefacio al clásico de Marcel Muass, Ensayo sobre Los Dones, nos advierte: "toda la idea de un regalo gratis, está basada en un malentendido" (vii), es decir, todo regalo im colaboración al del sacrificio. En últimas, por algún lado se endeudan para pagar la producción.

Si durante la década del noventa, las productoras independientes que apoyaban estos grupos eran las que hacían el gasto para la producción del CD, ya para comienzos del s exigen que los músicos entreguen grabación y mezcla o simplemente no se interesan sino como distribuidoras. Es decir, en algunos casos, hay que entregar el producto comj sus servicios profesionales externos para satisfacer las necesidades empresariales puntuales. El vacío económico de las empresas independientes en la crisis actual de la indu afectación no sólo de las majors sino también de las indies a raíz de la crisis de industria musical, ver Yúdice 2007, y Ochoa y Yúdice 2002.'): onmouseout="tooltip.hide()";> obligados a inventar las formas de producción también queda claro que no hay nada gratuito en esta economía del trueque y del regalo. Al contrario, existe una transacción e Momposina o Sidestepper, que entran claramente dentro de posibles nichos de mercado como world music, músicas Afro-beat o músicas electrónicas bailables, los músicos producto. El CD existe en un lugar intermedio entre el regalo y el objeto de consumo propiamente dicho. Así, el Cd como objeto de intercambio permite diferentes tipos de l distribuidoras, intercambios entre amigos, repartición del disco en conciertos en vivo, etc. Más que un valor fijo, se da un rango de mutaciones del valor del mismo CD (The funciona como un medio de presentación del grupo.

A un determinado nivel esto se traduce en la existencia de solidaridad entre músicos y productores desde diferentes sitios ('Yo te ayudo, y tu me ayudas'), pero a otro lo que músico: de estas grabaciones no se venden grandes cantidades, los sitios para presentaciones son pocos y no pagan bien (un circuito cerrado de bares en la ciudad de Bogotá propios grupos financian sus presentaciones, eventos especiales patrocinados por el gobierno tales como fiestas urbanas y celebraciones, y de vez en cuando conciertos en gr arreglos musicales, dando clases de música, etc.). Si los lugares para hacer presentaciones son limitados, también la distribución de la música o las posibilidades económicas trabajo es reconocida.

En los dos casos descritos aquí, el de Puerto Candelaria y el de Mojarra Eléctrica, podemos ver que los momentos definitivos de intercambio de una pieza musical no están í intercambio económico ocurren en los diferentes momentos de la planificación, la producción y distribución de una grabación. Las formas cambiantes del trabajo del músic un músico urbano. El conocimiento de la grabación y la facilidad de acceso a un estudio se han convertido en un aspecto fundamental para las necesidades económicas y cac producciones. Las grabaciones se financian a través de redes de interacción entre los festivales de música popular, las subvenciones oficiales, la negativa de los músicos par inevitable relación con empresas independientes para finalizar y distribuir la producción y otros. El punto crucial aquí no es si la economía está abierta o cerrada, o incluso s de las relaciones entre las múltiples formas de redes económicas. Esas formas de interacción y la relación económica con las prácticas de intercambio comienzan en el mom de relación en la que el trabajo del músico se sumerge y a través de los cuales la música toma forma. Pasamos ahora a analizar las redes de trabajo y sociales que se generan

Anarco-punk en Medellín y Bogotá

A pesar de que una historia de punk en Colombia, aún no se ha publicado, se hace indispensable que elaboremos una muy breve historia para poder contextualizar la discusi información está basada en la tesis de grado de Restrepo, Andrea. 2003. Punk: Expresión Marginal. Tesis de grado, Departamento de Historia, Universidad Javeriana. Es un entrevistas a varias personas clave del movimiento punk.'): onmouseout="tooltip.hide()";>9. El punk surgió en Colombia en las ciudades de Bogotá y Medellín a comienzos lugares – no sólo los clásicos anglo-sajones -- sino que se dieron intercambios de material por correo con sitios como Escandinavia y Europa del Este. En Bogotá, al menos ir personas que estuvo profundamente involucrado en establecer y agenciar este intercambio, alrededor de los años de 1985 y 1986 hubo una tienda en Medellín (J & B) y otra la música en Colombia" (Entrevista realizada a Juan en Medellín en Octubre de 2006). Pero éstas rápidamente desaparecieron o diversificaron su oferta musical. El intercan punk en Colombia. Dice Juan:

Entonces empezamos a coger como los puntos claves, las revistas, los pasquines que llegaban mucho de España, que llegaban de Brasil, de la USA. Vimos pues que no habí interesada, o sea, ya veían a Colombia muy exótico. Colombia? Uy, hay punk en Colombia? Y hasta el 88 se escribía. El contacto era más que todo en billete inicialmente p

pues como las primeras fuentes de intercambio porque realmente los contactos acá eran de intercambio.

Rápidamente se comienzan a producir discos autoagenciados – es decir, grabaciones hechas por los mismos grupos, bajo la ideología del “hazlo tu mismo” (DIY o do it you a razones económicas, sino estructurales.

De todas maneras, el dinero pues no era mucho porque no se manejaba, o sea, no era como muy fácil mandar, sino que eso era demos, cassettes. Había otros que pedían libros. Muchas veces mandaban, pero no necesitaban que les mandáramos pues porque no había; entonces: 'Ah, mande cualquier cosa pues autóctona'. Ya se empezó a mover mucho empezara a mandar más y a pedir. A medida que llegaban más bandas más se abría el campo.

Con ello, consolidan el proceso de trueque a nivel internacional con bandas de diferentes partes del mundo. Ese trueque se da por correo oficial y ocurre completamente por Juan:

Igual, el correo [postal] no manejaba mucho el movimiento. Al principio ellos ni sabían mucho... le preguntaban a uno '¿Qué es?' Y uno les decía: 'impresos, cartas familiares pues muy grande la cosa, que empezaron los grandes del metal a mover cantidades, ellos vieron que la música se estaba volviendo como un negocio pues, y ellos empezaron cambiando mucho, pero al principio todo era muy básico.

El intercambio por correo genera una cadena de distribución a nivel mundial que circulaba no sólo desde el lugar de origen sino que circulaba desde diferentes lugares en caso a vos te escribían la carta y el resto del paquete eran volantes pues de todo el mundo, de todas partes, y le mandaban 10 pa que usted volviera y repartiera al que le iba y eso Chile, te mandaban de Perú, entonces uno ya... listo, hagamos el contacto acá.

En el 97, 98 comienzan a bajar música por Internet y la relación de acceso a repertorios cambia radicalmente, especialmente porque frecuentemente los paquetes por correo

A nosotros nos robaban. Uno era de esperar un paquete cada 15 días y eso nada, pasaban 2, 3 meses y nada y no había cuentas de nada. Entonces se optó por decir que no me eso súper registrado pues que tenía que firmar solamente él, pero ya eso también se fue acabando porque uno no puede arriesgar. Eso siempre eran 300 mil pesos. Muchas veces pedido y todo, entonces eso era un problema a la hora de que llegaba porque entonces: no llegó esto, cómo hacemos? Entonces empezamos fue como ya a descartar el correo nunca iba a llegar, porque igual esa música que consigue uno ahora en Internet nunca la va a conseguir uno [como objeto físico]. Aquí en el medio no va a llegar y nunca lle que no se imaginaron que iba a salir de Finlandia o que iba a salir de Suecia, del pueblo. Y cómo así que en Colombia nos conocen? Sí, desde hace tiempo, y esa gente asust 10 años reeditaban y ya el Internet sí rompió todo.

Una de las sub-categorías de este género que se estableció desde el principio en Colombia fue la de anarco-punk. Según Stacey Thompson, “este género surgió en Inglaterra la mercantilización de la música” (Thompson, 2004: 83). En contraste con los músicos de fusión, los músicos de anarco-punk no están interesados en ganarse la vida con su usted mismo, en inglés “Do It Yourself”), que no es sólo una política de auto-producción, sino una estética de la artesanía que impregna todo, desde camisetas, fanzines, pas cuál es la diferencia entre una economía del rebusque y el hazlo tu mismo? ¿No es la economía informal en última instancia una forma de sociabilidad económica primordi contraste entre la economía del rebusque y la economía del hazlo tu mismo, conversamos con la banda Polikarpa y sus Viciosas. Dice Andrea, integrante de dicha banda,

En esta economía tan quebrada, tan desequilibrada y tan alternativa, porque aquí hay 80.000 circuitos económicos legales e ilegales, yo sí creo que el *hazlo tú mismo* se puede construyendo su propia batería se puede entender como una propuesta de autogestión política o como un rebusque simplemente por las necesidades de una economía del ter *tú mismo* tiene una propuesta política comunitaria, mientras que el rebusque es una necesidad inmediata que te toca a ti solucionar de alguna manera porque ese es el sistema suma un concepto de autonomía, donde se suma a unas apuestas anarquistas o libertarias de sociedad. Se vuelve más parte de un proceso político complejo. El hazlo tú mismo desdibujar un poco el estado, se proyecta frente a eso. Pero es igual un lenguaje paralelo. La diferencia es que uno es una necesidad cotidiana y el otro está reaccionando así mundo le toca hacer lo mismo! Es como se lo apropie uno. Cuando ya es una cosa con unas estructuras políticas uno lo escoge así tenga la posibilidad de no hacerlo (Entrev

Polikarpa y sus Viciosas está integrado por Andrea, Paola y Sandra y es una de las bandas míticas del anarco-punk colombiano y una de las pocas integrada por mujeres. En

Conciertos: Desde 1995 hasta hoy, la banda ha tocado en varias ciudades colombianas como: Bogotá, Medellín, Pereira y Cali. En noviembre del 2000 salieron a tocar fuera ciudades Quito y Guayaquil. Compartieron escenario junto a bandas ecuatorianas como: Ruido De Odio, Rebelión Disidente, Retaque, Amnesia y Antipáticos... entre otras.

Integrantes actuales: Paola Loaiza: batería, coros. Sandra Rojas: bajo, voz líder. Andrea Restrepo: guitarra. Integrantes antiguas: Lorna Vásquez: guitarra. Paola Rico: guitar

Grabaciones realizadas: P.Y.S.V./ Libra (CD/1997-98) P.Y.S.V. “Animales muertos” (sencillo'99).P.Y.S.V. / Defuse “What’s right?” (sencillo'2000)P.Y.S.V. “Demo 1995-2

Como bien lo dice la página, la banda ha producido cuatro grabaciones: 1 cd split con Libra (Libertad y Desorden), producido por Libra en 1997; 1 acetato 7" sencillo (Anir (What’s Right?) producido en Japón por la distribuidora Answer; 1 acetato 7" (Polikarpa Y sus Viciosas) producido en Francia, Alemania y Bélgica por diversas distribuidor “salimos en muchas recopilaciones y muy pocas veces las banda se entera de esto, se sabe por casualidad. Dentro del punk a veces se pide la autorización, pero generalment grabaciones y los contactos para las mismas?

El primer disco, que fue el CD, fue un éxito ese primer CD porque sacamos 1000 copias, nosotras nos quedamos con 500 y Cipriano, que era el pelado de la otra banda [que en Estados Unidos. Eso fue en el 97. Se prensaron las carátulas y el CD se mandó a prensar allá y llegó y lo distribuimos nosotras. Bueno, la mitad lo regalamos, realmente i cerveza y regalábamos un CD. Y él qué hizo con esas 500? Las mandó todas al Japón y a Europa, él distribuyó todo, todo por fuera.

AO: Y él recibió de intercambio...

PL: Música, lo que le quedó a él. Para nosotras fue super-provechoso eso porque nos empezaron a conocer distribuidoras de afuera, nos empezaron a escribir como:

Ey, graben, nosotros les pensamos y les mandamos copias gratis.

Todo fue por carta y era un camello porque era recibir la carta, esperar a que llegara el paquetico... pero era super-emocionante! Ay, me escribió no se quien. Y no era solar empieza a llegar. A mí me llegó una vez una carta de Yugoslavia, contándonos que el espacio era super-machista, que ella estaba empezando una banda de punk, imagínate, de puño y letra. El Internet ya lo vuelve todo menos personal.

El segundo, Animales Muertos, es prensado en acetato

El segundo disco es Animales Muertos, ese lo grabamos en el garaje de la casa de Paola con los equipos del compañero de Paola que también hace música y tenía una consola funcionaba mucho el acetato. Es que el punk se mueve mucho en acetato. Se prensó en Discos Victoria en acetato. Sacamos 1000 copias. La plata la pusimos nosotras y la d en un Rock al Parque y de ahí sacamos gran parte de la plata para prensar. Y con sellos de amigos, por ejemplo Esteban tenía un sellito en esa época y Federico tenía otro en que les interesaba para ellos y lo distribuían por ahí y lo intercambiaban con otra gente para traer más música.

Y la tercera grabación ya fue producida en Japón y varios países de Europa respectivamente:

Y con esos contactos con los que contaba una amiga, en esa segunda distribución del CD, nos llega una invitación del Japón, una distribuidora... la distribuidora de Kengi. I contacto, y quería sacar una acetato en donde la mitad sea una banda de mujeres que se llamaban Defuse y mitad nosotras. Nosotras grabamos, grabamos en el garaje de la c 200.

AO: Y él los vende allá?

PL: Si él prensa, de lo que saca a las bandas se les da el 10%. Él se queda con el resto y lo distribuye. Si tú como banda quieres más discos tú pones tu plata y sacas los discos

AO: Pero si a ti te da la gana de prensar acá puedes hacerlos también.

PL: Ah, claro. Lo que pasa es que como acá ya no había mas acetatos.

Y el cuarto, también gracias a toda esa difusión, fueron también varias distribuidoras: Era una de Francia, 2 de Bélgica y 1 de Alemania que se reunieron y dijeron: saquemo

Y por último:

Como sacamos tantos acetatos y sabemos que no hay mucha gente que tenga acceso a tener tornamesa, hicimos una recopilación de todos los trabajos en acetato y CD y sacamos en CD esa misma recopilación. Nosotras hicimos todo, hicimos las cajitas... Es una cosa super-artesanal totalmente.

Queremos señalar que el alcance internacional de la banda se basa en la distribución gratuita de su música. Es un elemento de intercambio que se puede copiar y reutilizar por nostalgia, ya que es recordado como la encarnación de relaciones transnacionales que se forjaron a través de una red de comercio de objetos que fue altamente significativa (de Internet y, por tanto, ha alterado la manera en que los grupos se presentan a sí mismos a pesar de que muchos de los grupos anarco-punk siguen existiendo a través de difracción por la cual estos músicos siguen defendiendo que la música es libre está en buena medida relacionada con el hecho de que no viven de la música. Este no es el caso de profesionalización tanto como músicos como por el éxito comercial, es importante.

A Manera de cierre: Producción musical, Leyes del entretenimiento, y género musical

Dentro del trabajo realizado con las bandas, y dado el interés de explorar la relación cotidiana de éstas con las normatividad legal, se abrió el espacio para un conversatorio con un conglomerado de leyes de difícil comprensión. Los resultados de tal encuentro, aunados a la información de las entrevistas, dejan ver de forma clara que la gran mayoría de éstas se entronca con las leyes de comunicación y entretenimiento. Esto corresponde más a un problema de la incapacidad de la ley de informar a los ciudadanos, que de los artistas en general, excepto por algunos pocos músicos que han logrado recibir pagos de la sociedad de gestión colombiana, la mayoría los músicos entrevistados se declaran altamente desconfiados de su experiencia práctica y pueden desglosarse en:

A. El sistema de gestión colectiva, que implica la asociación de los músicos para un recaudo más eficiente de dineros por derecho de autor y derechos conexos -por interpretar construido en Colombia un monopolio para SAYCO- ACINPRO que es percibido por los artistas como poco transparente. La situación frecuentemente se genera porque por el derecho de autor relacionados con esa comunicación pública (sea en establecimientos comerciales, con ocasión de radiodifusión o por motivo de espectáculos en vivo) y la sociedad de gestión colectiva. Por ejemplo en el caso de establecimientos comerciales en la forma como lo prevé el literal c del artículo 2 de la Ley 232 de 1995: “*es obligatoria la reunión de los siguientes requisitos: (...) c) Para aquellos establecimientos donde se ejecuten públicamente obras musicales causante de pago por derechos de autor, se les exige como autoridad legalmente reconocida se entienda la sociedad gestora. Esto generaba que quien estuviera obligado a efectuar el pago entendiera que pagando a la gestora es su gestión de mandato expreso.*”); onmouseout="tooltip.hide();">10- La situación es similar en el caso de radiodifusión. De acuerdo con el artículo 69 de la Ley 44 de 1993 para establecimientos comerciales: “*Cuando un fonograma publicado con fines comerciales o una reproducción de ese fonograma, se utilicen directamente para la radiodifusión o cualquier otra actividad única destinada a la vez a los artistas intérpretes o ejecutantes y al productor del fonograma, suma que será pagada por el utilizador a los artistas intérpretes o ejecutantes constituidos conforme a la ley, distribuida por partes iguales.*”); onmouseout="tooltip.hide();">10a. La posibilidad de que pagando a la gestora se entienda cubierta la obligación de investigación de una importante universidad como se lamentaba de que no existiera gestión colectiva para fotos e imágenes, pues para quienes requieren del uso de material de la ley.”); onmouseout="tooltip.hide();">11 implica que quienes no están vinculados en un mandato con ella quedan en desventaja cuando cobran. Efectivamente, el establecimiento (de hecho puede mostrar que tiene un paz y salvo) y así se lo informa al artista que se autogestiona cuando él acude a cobrar. Por su parte la gestora recibe el pago asociado a los usos respecto de las obras que ella gestiona. De modo que si el artista que se autogestiona le cobra a la gestora por una presentación X que fue pagada por el comerciante no incluye. De esta forma, a pesar de que tiene tal facultad legalmente De hecho ha sido un tema discutido en los estrados judiciales y la Corte Constitucional ha reiterado que (Sentencias C-424 de 2005 y C833 de 2007.”); onmouseout="tooltip.hide();">12, queda en el limbo lo que le corresponde al artista que no se gestiona colectivamente Esta situación consagrada (Sentencias C-509/04, C-424/05 y C833/07) se evidenció esta distancia y se hizo manifiesta la necesidad de entender las normas en el contexto de la existencia de gestión colectiva según corresponda, sin embargo, aunque se intenta cerrar judicialmente la brecha legal los artistas no tienen clara esta situación.”); onmouseout="tooltip.hide();">13. Una consecuencia en la gestión colectiva.

B. Muy pocos de los músicos, por lo menos antes de entrar en un circuito formal de producción como independientes, registra sus músicas formalmente con la oficina de derechos de autor. Se mueven en la conciencia de la legalidad suplen muchas veces la función del registro estatal de derecho de autor con el trámite notarial de autenticar el texto o partitura de la obra que permite configurar una prueba de autoría.

La función del registro ante la autoridad estatal competente, que para Colombia es la Dirección General de Derechos de Autor que forma parte del Ministerio de Interior y Justicia formalidad para que la protección se aplique a una obra por lo que el registro no se asocia con el nacimiento del derecho) Artículo 53.- El registro es declarativo y no constituye hechos y actos que en ella consten, salvo prueba en contrario. Toda inscripción deja a salvo los derechos de terceros.”); onmouseout="tooltip.hide();">14. El efecto de registrar y sirven como prueba. Es decir, la presentación de un documento de registro, por ejemplo en un pleito judicial, hace presumir como cierta la información allí contenida, y ha tanto se constituye en una prueba de autoría para hacer valer en el caso de que haya conflicto. El beneficio de la “presunción” es realmente la única ventaja que este registro algunos usan, los testimonios, y demás, que también pueden demostrar los elementos del derecho de autor.

Es interesante ver cómo los grupos anarco-punk suelen identificar este registro con una forma de institucionalización no permitida por sus ideas políticas, es decir, se asocia aplicación ‘por defecto’ de la legislación de derecho de autor, no importa el que no se haga el registro. Aún así la ley se aplica, porque una obra queda protegida por el derecho que se han desarrollado esquemas jurídicos que se denominan alternativos, pues aunque surgen desde la propia norma hacen uso de sus principios para modificar esa lógica.

C. Entre los artistas hay una enorme queja, no sólo en el sentido de que nunca les llegan las regalías a los músicos sino en la forma como se prevé el cobro de la remuneración vinculada con la gestión colectiva, que sienten bloquea espacios de entretenimiento y autoagenciamiento. Los artistas alegan que el cobro que se deriva de este sistema es alto y los inhibe de gestionar y realizar presentaciones en vivo. Sorprende cómo entre los músicos no hay claridad sobre lo que sucede. El problema esencial es que existe la mayoría de los casos se trata de espectáculos que se mueven más en esa economía informal en la que la finalidad esencial es la difusión y el aspecto de negocio es marginal lucro, es posible que debido a que el género musical concreto no es muy conocido o está dirigido a un público muy específico (estudiantes, jóvenes, anarco-punks) que no tiene empresa con boletería segura y otras opciones culturales. Por ello, los músicos sienten que hay un grado de injusticia en el cobro que se hace por ‘derechos de autor’ en esto presentación sino que aplica una tarifa a un hecho objetivo sin ningún tipo de análisis.

D. Comienza a surgir interés en el uso de una legislación alternativa sobre derechos de autor como Creative Commons “Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro que trabaja de otros, de forma consistente con las reglas de derecho de autor. Proveemos licencias gratis y otras herramientas legales para marcar trabajos creativos con la libertad de uso comercial, o cualquier combinación de las anteriores” (Creative Commons, 2008.”); onmouseout="tooltip.hide();">15, sobretodo para aquellos grupos de fusión que como alternativa viable para quienes quieren producir comercialmente. Y la discusión acerca de cambiar los términos de una licencia donde todos los derechos son reservados obras diversas del software que también están protegidas por la el Derecho de Autor, circulan diversos mecanismos de licenciamiento. Algunos ejemplos son: ArteLibre (http://creativecommons.org/), GFDL (http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html) o Creative Commons (http://creativecommons.org/) Para ver las actividades de Creative Commons onmouseout="tooltip.hide();">16. En estos casos la idea central es que el autor cede el control sobre la obra, deja de protegerla tanto como la ley lo ofrece. ¿Por qué? Porque la opción legal de privatizar y controlar, conciencia no solo para favorecer una economía del regalo sino para ser instrumento en la búsqueda de la transición hacia una economía

El afán de mantener espacios en los que la economía del regalo, de compartir, de dar sea esencial en las licencias se ha explorado con figuras como el *copyleft* y el reconocimiento obliga a pensar en una autorización expresa del autor para crear obras derivadas a partir de la original, autorización que está mediada por la condición de que la obra resultante innovadora del Software Libre que garantiza la creación y el sostenimiento de una verdadera *comuna* de obras que sirven de base jurídica a la labor creativa y evitan su apropiación rechazado por muchos, responde a ese interés de algunos autores de favorecer una economía del regalo e incluso del trueque, pero mantener su intención de lucrarse en relación la óptica jurídica estas opciones parecen ayudar a encontrar salidas a situaciones sociales y económicas concretas, sin que, por otro lado estén exentas de críticas y vacíos.

Como vimos, los regímenes económicos o los regímenes de prácticas de intercambio que se acumulan entre la composición de una pieza y su distribución son muchos. Como

grupos tienen, no es necesariamente un 'error' sino, precisamente, una parte integral de un sistema que está lleno de contradicciones, más ahora que la relación entre compos parece cada vez más difícil de mediar o incluso incongruente es la tensión entre 'el procesalismo de la razón pública' (Povinelli, 2004) que asume que los ciudadanos tienen gente que habitar en su vida cotidiana y para las cuales muchas veces la ley no es funcional. En el fondo, en la complicada superficie de lo cotidiano, las contradicciones entre las minorías y subalternos, y son en realidad un 'hecho social total', a menudo se hacen a partir de intereses que no pueden conciliarse. En última instancia, el aumento un discurso de la comercialización a un discurso de la acción judicial, sino que nos muestra cómo las prácticas musicales incorporan estos impases del espacio público de un económico sino que también tiene implicaciones para pensar el análisis estético.

El trabajo realizado con los músicos sobre la relación entre sus formas de escucha, y sus prácticas de creación, producción y distribución nos puede acercar un poco a la mar procesos de creación entre estos músicos, es la red de relaciones sociales que articulan las diferentes dimensiones del trabajo musical generando un nuevo objeto. Cada paso anteriormente compuestas, la relación con otros músicos de distintos lugares, la apropiación de tecnologías sonoras, las prácticas de grabación que a su vez modifican los m relaciones sociales, haciendo que lo que importe no sea tanto cuál es el género musical de origen de la obra musical (si mezclan tales o cuáles géneros musicales) sino las re intercambio musical puedan darse. La dimensión acústica de la musicalidad y su posibilidad de manipulación en varios sitios (los de escucharlo, grabarlo, transferirlo como articulada como una serie de relaciones. Queremos proponer que la idea de posibilidades de combinación de sonido que implica todo género musical está mejor explicada cc como producto de una mezcla de elementos discretos, así en última instancia esto continúe siendo verdad. Lo que queremos resaltar es que los músicos se mueven a través d temporales y que lo crucial es precisamente las prácticas de articulación que llevan a cabo y consolidan. Con ello estamos enfatizando la necesidad de pensar el género musi límites fijos (así los tenga y esto sigue siendo cierto porque los géneros no desaparecen), y más como un nucleador de redes. Es decir, si en el siglo XVII, lo crucial fue pens relación de redes que nuclean. Actúan así como articuladores de conjuntos.

En estos conjuntos las potencialidades para el establecimiento de varios tipos y modos de relación entre y a través de las redes y los objetos musicales son más importantes c relaciones entre personas que se generan, que si un género musical se ajusta o no a un tipo ideal de su definición. En otras palabras, y parafraseando a De Landa, los objetos de relación que establecen que a causa de la unidad intrínseca que los componen puedan tener. A ello lo llamamos conjuntos. Por conjunto nos referi Como Manuel de Landa afirma, 'estas relaciones implican, en primer lugar, que un componente de un ensamble puede ser separado de él y conectado a otro conjunto de inter de la relación entre la creatividad musical como un sitio de intercambio mediado por las prácticas de escucha y por las prácticas económicas de la circulación, puede ser ente en las que las relaciones de exterioridad se articulan a través de prácticas tales como la escucha, la composición, la producción y el intercambio. Estas, para nosotros, son mé del concepto de género musical. Lo que proponemos es pensar menos desde la unidad de la obra musical (el problema fundamental del género musical como ha sido definid sonidos como conjuntos constituidos a través de las redes no es sólo un elemento estético, sino la clave para la comprensión de las ideologías económicas y sociales arraigac músicos en el marco del actual cambio en los regímenes de intercambio. De esta manera, el problema no es tanto solucionar si lo que tenemos es una economía abierta o cer composición y circulación musical. El trabajo mutuo entre abogados, artistas y antropólogos, se vuelve crucial en esta etapa histórica coyuntural de transformación de la rel de reconocimiento legal a estas transformaciones.

Bibliografía

- Bauman, R. & Briggs, C.** (1992). Genre, intertextuality and social power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2, (2), 131-172.
- Benkler, Y.** (2006). *The wealth of Networks: How Social Production Transforms markets and Freedom*. New Haven: Yale University Press.
- Colombian Punk** (2008). *Polikarpa y sus Viciosas*. En: http://www.colombianpunk.com/bandas/polikarpa_y_sus_viciosas
- Creative Commons** (2008). *About creative commons*. En: <http://creativecommons.org/about/>
- Chesbrough, H.** (2006). *Open Business Models: How to thrive in the New Innovation Landscape*. Boston, Mass: Harvard Business School Press.
- De Landa, M.** (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London and New York: Continuum.
- Douglas, M.** (1990 [1925]). Foreword. In M. Mauss, *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic societies*. N.Y. and London: Routledge.
- Drobnick, J.** (2004). Listening awry. In J. Drobnick (Ed.), *Aural cultures*. Toronto: YYZ Books.
- Feld, S.** (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 1, (12), 145-172.
- Goldstein, P.** (2003). *Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox (Paperback)*. Stanford, California: Stanford Law and Politics.
- Kahn, D.** (1994). Introduction: Histories of Sound Once Removed. In D. Kahn & G. Whitehead (Eds.), *Wireless Imagination, Sound, Radio, and the Avant-Garde*, pp. 1-30.
- Lessig, L.** (2006). *On the economies of culture*, consultado 23, Enero, 2009, en http://www.lessig.org/blog/2006/09/on_the_economies_of_culture.html
- Lessig, L.** (2008). *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: The Penguin Press.
- Lipszyc, D.** (1999). *Copyright and Neighbouring Rights*. Paris: UNESCO.
- Myspace.com** (2008). *Mojarra Eléctrica*, consultada 30, Noviembre, 2008, en <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=129220085>.
- Moreno, J.** (2004). Bauza-Gillespie-Latin Jazz: Difference, Modernity, and the Black Caribbean. *The South Atlantic Quarterly*, 1, (103).
- Novak, D.** (2008). 2.5 X 6 meters of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening. *Popular Music*, 1, (27), 15-34.
- Ochoa, A. M.** (2003). *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Bogotá: Editorial Norma.
- (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, 6, (12), 803-25.
- Ochoa, A. M. & Yúdice, G.** (2002). *Latin American Music Industry in an Era of Crisis*, en http://portal.unesco.org/culture/en/files/28004/11226404503/THE_LATIN_AMERICAN_MUSIC_INDUSTRY_IN_AN_ERA_OF_CRISIS.pdf/THE%2BLATIN%2BAMEI
- Povinelli, E.** (2002). *The Cunning of Recognition*. Durham & London: Duke University Press.
- Rama, A.** (2002 [1984]). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Restrepo, A.** (2003). *Punk: Expresión Marginal*. Tesis de grado. Universidad Javeriana.

Revista Semana (2006). *Los 10 Mejores Discos Colombianos de 2006*, Diciembre 10, en http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=100147

Smith, M. (2004). Introduction. Onward to Audible Pasts. In M. Smith (Ed.), *Hearing History, A Reader*, pp. ix-xxii. Athens and London: The University of Georgia Press.

Sterne, J. (2003). *Machines to Hear for Them. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Stobart, H. (2006). *Music and the Politics of Production in the Bolivian Andes*. England: Ashgate.

Thompson, S. (2004). *Punk Productions, Unfinished Business*. Albany: State University of New York Press.

Vianna, H. (2006). Diario de viaje. In A. M. Ochoa (Ed.), *Separata Músicas Brasileñas Contemporáneas. Revista Número*, 49.

Winocur, R. (2002). *Ciudadanos mediáticos, la construcción de lo público en la radio*. Barcelona: Gedisa.

Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. México: Gedisa.

Entrevistas citadas

Merlín Studios. Entrevista realizada por Ana María Ochoa. Medellín. Agosto 2006.

Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista realizada por Ana María Ochoa y Omar Romero, Bogotá, septiembre 2006.

Vélez, Jacobo. Entrevista realizada por Omar Romero y Federico Ochoa. Agosto 2006.

1. Este documento se basa en una investigación en curso sobre las prácticas musicales de la circulación y la producción en varias ciudades de Colombia. Esta investigación también la colaboración de nuestros asistentes de investigación - Andrea Restrepo, Federico Ochoa y Omar Romero.

2. Ver Feld 2000, Ochoa 2003, entre otros.

3. Notemos cómo en las descripciones de la economía de intercambio está ausente la consideración de un segmento de lo que históricamente se ha asociado con “libre”, es d

4. Ver George Yúdice, 2007 para la forma como esta oposición juega en la música.

5. En este artículo se privilegia el uso del término aural como traducción del término en inglés aurality, en vez de utilizar su traducción corriente como sonoro, porque potencia sentidos de lo acústico que no necesariamente están incluidos poéticamente de la misma forma en la noción de sonoro.

6. Ver por ejemplo, Drobnick 2004, Novak 2008, Ochoa 2006, Smith 2004, Sterne 2003, Stobart 2006, Vianna 2006, Weidman 2006, entre otros.

7. Esta descripción es la misma que encontramos en su antigua página <http://www.mojarraelectrica.com> en enero de 2007 que ya no puede accederse.

8. Para profundizar en la afectación no sólo de las majors sino también de las indies a raíz de la crisis de industria musical, ver Yúdice 2007, y Ochoa y Yúdice 2002.

9. Gran parte de esta información está basada en la tesis de grado de Restrepo, Andrea. 2003. *Punk: Expresión Marginal*. Tesis de grado, Departamento de Historia, Universidad de la Sabana. Información desde entrevistas a varias personas clave del movimiento punk.

10. Por ejemplo en el caso de establecimientos comerciales en la forma como lo prevé el literal c del artículo 2 de la Ley 232 de 1995: “es obligatorio para el ejercicio del copyright para aquellos establecimientos donde se ejecuten públicamente obras musicales causante de pago por derechos de autor, se les exigirá los comprobantes de pago expedidos por la sociedad gestora. Esto generaba que quien estuviera obligado a efectuar el pago entendiera que pagando a la gestora cubría su obligación, mientras que la gestora en esta situación es similar en el caso de radiodifusión. De acuerdo con el artículo 69 de la Ley 44 de 1993 para la radiodifusión o cualquier otra forma de comunicación pública de reproducción de ese fonograma, se utilicen directamente para la radiodifusión o cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración equivalente al fonograma, suma que será pagada por el utilizador a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, a través de las sociedades de gestión colectiva.

11. Incluso en una oportunidad hablando con la directora del departamento de investigaciones de una importante universidad como se lamentaba de que no existiera gestión del derecho de autor es muy cómodo efectuar ese pago único y con ello cumplir la ley.

12. De hecho ha sido un tema discutido en los estrados judiciales y la Corte Constitucional ha reiterado que es un derecho del individuo el autogestionarse en sentencias con

13. Esta situación consiguió pasar a ser una preocupación judicial y en jurisprudencia constitucional reciente (Sentencias C-509/04, C-424/05 y C833/07) se evidenció esta existencia de gestión colectiva e individual y por lo tanto en cumplir la obligación en el marco de una u otra según corresponda, sin embargo, aunque se intenta cerrar judicialmente que.

14. Artículo 53.- El registro es declarativo y no constitutivo de derechos. Sin perjuicio de ello, la inscripción en el registro presume ciertos los hechos y actos que en ella constan.

15. “Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro dedicada a hacer que para las personas sea más fácil compartir y construir con el trabajo de otros, de forma que se creen herramientas legales para marcar trabajos creativos con la libertad que el creador quiera darle, para que otros puedan compartir, remezclar, usar de manera comercial, o cualquier otra forma de explotación que deseen.”

16. Para ver las actividades de Creative Commons en Colombia, consultar <http://co.creativecommons.org>.

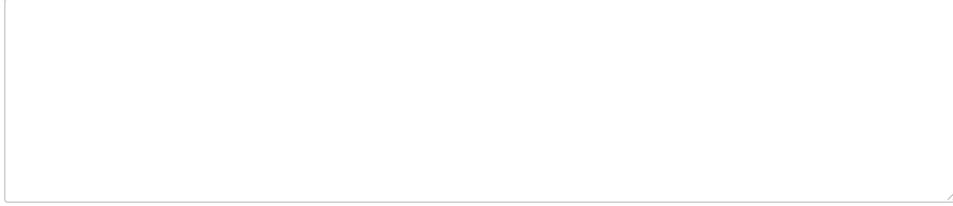
0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image



Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958