

VERTIENTES DE LA GLOBALIZACION: EL BOLERO Y LA INDUSTRIA MUSICAL EN MEXICO.

Ma. del Carmen de la Peza C.*

Los cambios recientes en la economía mundial, redimensionan los distintos objetos culturales que configuran el imaginario colectivo de nuestras sociedades. La industria musical en México y particularmente el bolero como una de sus manifestaciones, dan cuenta de este fenómeno pero también nos introducen en procesos intersubjetivos e intrainstitucionales que repercuten en ciertas modalidades nacionales de lo cultural, y abarcan e inciden sobre los pretendidos movimientos uniformadores de la virtual era de la globalización.

La globalización es una designación cuyos elementos definitorios son fundamentalmente económico-políticos y se refiere a la creciente interdependencia de los estados nacionales. Este proceso describe una tendencia orientada a la conformación de bloques económicos, mercados comunes y normas de regulación económica afines; en donde existe evidentemente una política de integración y universalización de normas, reglas y políticas económicas a través de tratados y acuerdos entre estados nacionales implicando acciones que comprometen y trastocan la soberanía y autodetermina²TV los pueblos. Sin embargo, existen fuerzas sociales y culturales con tendencia contraria, en busca de la autonomía y de la diferenciación.

Son precisamente estas tensiones subyacentes al interior del proceso de globalización que actúan a favor de la fragmentación, de la desintegración, las que constituyen, a mi juicio, el motor de cambio para situar a las industrias culturales en un nuevo escenario, a la música y al bolero como el resultado de actos colectivos en los que las comunidades y los grupos condensan su identidad y su visión del mundo.

* Profesora-Investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco.

La globalización entendida como tendencia a la integración económica principalmente, conlleva un proceso de homogeneización de formas culturales, tecnologías, mecanismos de organización social y del trabajo que se perfilan como un intento para homologar naciones y así, permitir el libre flujo de dinero, de la información, de mercancías; así como la circulación de personas y objetos integrados en el espacio y en el tiempo. Como cualquier conceptualización, la integración económica a nivel mundial, es una mirada, un punto de vista, una forma de organizar lo real que da prioridad a las regularidades, y que en un gesto discursivo y político, borra o amenaza con eliminar las diferencias y con ellas a "los diferentes", grupos, comunidades, naciones o etnias no integrados, que se resisten o se niegan a ella, o que en el colmo de la distancia cultural y de la diferencia, resulta política y económicamente incosteable incorporar o en definitiva, no interesan.

Integrarse al mundo, sumarse a Occidente, mundializarse es el imperativo, ino se quede afuera! de la carrera tecnológica, de la carrera democrática, de la carrera económica, en fin, ino se quede afuera! de la carrera modernizadora. Porque detenerse en la carrera interminable e intercontinental de la producción y el consumo significa el derrumbamiento estruendoso del sistema capitalista y con él de los niveles de bienestar alcanzados por quienes han logrado integrarse -en mayor o menor medida- a costa de aquellos que se han quedado fuera, etnias, naciones, regiones enteras.

Hablar de globalización de la cultura, es también una decisión epistemológica y una elección política, que orienta la mirada hacia aquellos procesos que confirman la hipótesis de la aldea global de MacLuhan. No me interesa, por tanto, cuestionar las tendencias mundializantes, multi o bipolares, o rastrear el fenómeno de la globalización en sí, se trata de confrontar y comparar esta categoría con otros conceptos tales como intercambio cultural, dominación cultural, y transculturación dadas las profundas transformaciones que han cambiado el panorama geopolítico internacional en escasos cinco años, y formular algunas preguntas sobre los problemas de la cultura y del poder a través de la descripción del proceso de expansión de la industria cultural, de las nuevas tecnologías de la música, utilizando el bolero como una de sus aproximaciones.

Intentaré visualizar cómo las instituciones culturales encargadas de regular, controlar y difundir la música vuelcan incorporando y subsumiendo códigos y normas que rigen el comportamiento cotidiano en

el que se constituyen y renuevan las técnicas de producción, las creencias, los actos del lenguaje y las formas de organización colectivas; incursionar en el terreno de la industria musical para observar cómo se redefinen y recrean las representaciones de lo social y que esto ocurre al interior de los espacios no institucionalizados del saber musical de los pueblos.

INTERCAMBIO CULTURAL, DOMINACION CULTURAL, IMPERIALISMO CULTURAL Y TRANSCULTURACION

El intercambio entre culturas en general y entre culturas musicales en particular siempre ha existido, pero se ha intensificado con la industrialización y el crecimiento de las comunicaciones. El desarrollo de las comunicaciones de masas ha transformado la topografía de las culturas musicales, desde las formas de producción y apropiación de la música popular hasta la más excelsa, y ha generado distintas formas de interacción entre diferentes grupos o comunidades portadoras de sus respectivas culturas.

Los tipos de interacción entre culturas se han conceptualizado de diversas maneras, la forma más simple de interacción, es la noción de intercambio cultural que define, en forma bastante laxa, el contacto entre dos o más culturas, que interactúan e intercambian objetos de manera más o menos equitativa. (Wallis and Malm 1984: 160-183). Aquí, el énfasis está puesto en la libre circulación de los sujetos (actores e intérpretes) y de los objetos (discos, cassettes, etc..) Desde esta perspectiva la circulación y sucesivas transformaciones que ha sufrido la música tienen que ver con procesos de migración humana; tal sería el caso de la música africana, que viajó a América con el mercado de esclavos en los siglos XVI y XVII para formar una cultura musical afro-caribeña, y afro-norteamericana al entrar en contacto con las culturas locales; culturas musicales que muchos años después, con la aparición de la industria disquera se ha difundido alrededor del mundo. Trayectorias y migraciones de la cultura musical que es difícil describir sin considerar los poderes que circulan a través de sujetos y espacios, de instituciones, disciplinas y tecnologías diversas.

Otra forma de aproximación al fenómeno del desarrollo de la industria cultural parte de la noción de dominación cultural. En este caso, se considera que la cultura de un grupo o de una sociedad

generalmente más fuerte, se impone sobre otra de manera más o menos formal y organizada. (Wallis and Malm 1984: 160-183). Si bien, en este tipo de análisis se incorpora el problema del poder, el acento está puesto en el polo dominante e impide ver las formas de respuesta del polo subalterno. Por ejemplo, en los procesos de colonización, esta aproximación permite reflexionar acerca de los mecanismos de poder-dominación a través de los cuales los colonizadores pretendieron erradicar las formas locales de cultura musical, vía la imposición de su sistema de normas de apreciación y ejecución musical que consideraban acorde con los nuevos valores y cosmovisiones funcionales a su estrategia de dominación. No obstante, esta perspectiva no permite el esclarecimiento de las formas de sometimiento, resistencia, oposición y lucha que se producían al interior de los espacios y los tiempos de creación musical de los "dominados".

El concepto de imperialismo cultural, (Wallis and Malm 1984: 160-183) pretende describir una fase superior de la dominación cultural, perspectiva que muestra a la música como una mercancía, que se empaqueta, se vende y se cambia por dinero en el mercado, ya sea en la forma de una grabación o de un concierto. Esta óptica resalta el aspecto comercial de la música. La noción de imperialismo cultural ha contribuido a comprender y analizar las relaciones de poder conflictivas y desniveladas entre naciones con distinto grado de desarrollo, y los mecanismos de penetración cultural que ejercen los polos dominantes. Posibilita, a su vez, observar las formas de conciencia política y de oposición que han instrumentado algunos grupos y naciones, modalidades de organización para defender sus derechos y difundir sus productos a través de organizaciones independientes. Sin embargo en esta perspectiva permanecen ocultos los mecanismos concretos de circulación del poder a nivel micro social, al interior del país, de la comunidad como una mirada que explique las respuestas de subversión y/o aceptación cotidiana del poder, así como la proliferación de sentidos y las formas múltiples de la cultura que no se dejan universalizar, atrapar, normalizar.

La noción de transculturación pretende explicar las formas más recientes y complejas de intercambio cultural, a causa de la emergencia de corporaciones multinacionales en el campo de la producción de objetos culturales; con la correspondiente difusión de tecnologías y el desarrollo de redes y mercados a nivel mundial (Wallis and Malm 1984: 160-183).

Desde esta corriente de interpretación, la cultura transnacional musical es la resultante de la combinación de elementos de distintos tipos de música y culturas musicales. El proceso de producción altamente industrializado de la música transcultural, como el proceso de producción de cualquier otra mercancía, incluye pruebas piloto para evaluar su mercado posible, procesos de producción industrial, estrategias de mercado y diseminación a través de los medios de comunicación. La música disco, sería el prototipo de la música como mercancía para el consumo generalizado, se distribuye a través de campañas masivas a nivel mundial que incluyen películas, programas de televisión, discos y todo tipo de productos complementarios como camisetas, botones, posters, etc.

Esta música sintética, estandarizada, busca tener un mínimo común denominador que le permita alcanzar el máximo mercado posible. Sus vendedores no sólo realizan productos creados *ad hoc*, también recuperan piezas de música clásica o música popular para transformarlas en productos de consumo masivo, tal es el caso de la Novena Sinfonía de Bethoven convertida en "el himno a la alegría" e interpretada con sintetizador y órgano melódico por Waldo de los Ríos.

A diferencia de las nociones anteriores que consideran la interacción lineal entre dos culturas, la categoría de transculturación implica el entrecruzamiento multidireccional de la industria musical internacional con todas las culturas musicales en el mundo, en un proceso complejo de ida y vuelta. Las culturas locales y nacionales toman elementos de la música transcultural a la vez que, dicha música integra de manera creciente elementos de las diversas culturas musicales locales y nacionales. No obstante, esta línea de interpretación deja de lado, como la noción de intercambio cultural el problema del poder, e implica una concepción ideológica de progreso; la transcultura, sería un estado superior, más allá de las culturas para llegar a "La Cultura".

Los cuatro puntos de vista descritos hasta ahora coexisten e intentan explicar los procesos culturales estableciendo una analogía entre los procesos culturales y los procesos económicos y sus lógicas particulares. Conciben las relaciones de poder binarias entre dominantes y dominados o entre capital y trabajo, y pierden de vista la complejidad de las relaciones y la especificidad de los procesos culturales según las transformaciones tecnológicas que involucra, los espacios y los

tiempos de su desarrollo, así como los mecanismos y dispositivos institucionales que permiten/impiden la transformación de los distintos géneros musicales, las prácticas y las formas de apropiación que los diversos eventos musicales despliegan según la compleja interacción entre los distintos niveles de especificidad mencionados. Me parece, entonces, que la aproximación al estudio de dichos dispositivos y mecanismos institucionales permitirían abordar mejor las relaciones de poder que se realizan entre grupos, colectividades, etnias y naciones en un sistema complejo de relaciones.

I LA ORGANIZACION DEL NEGOCIO DE LA MUSICA

La industria disquera y la tecnología de grabación.

La tecnología de la industria musical se ha expandido a gran velocidad y ha llegado a todos los rincones de cualquier sistema social o económico. Ninguna otra tecnología ha permeado la sociedad con tal rapidez, y su ritmo de penetración se ha acelerado tan vertiginosamente. Como dice Steiner: "El estrépito que me llega a través de las paredes en una noche invernal del noreste de los Estados Unidos está resonando muy probablemente en una sala de baile en Bogotá, por medio de un aparato de transistores en Narvik, en un fonógrafo tragamonedas en Kiev y mediante una guitarra electrónica en Bengazi. La composición del éxito del último mes o de la última semana de los pops; ya tiene como auditorio a toda la sociedad de masas" (Steiner 1991; 150)

La industria discográfica fue uno de los medios mas importantes de difusión de los nuevos ritmos que llegaban del extranjero a México desde principios de siglo. En México se instalaron plantas norteamericanas de grabación desde 1902 hasta 1910, las matrices grabadas se enviaban a Estados Unidos para su impresión y retorno posterior en forma de discos. Las principales marcas que se difundieron en México fueron "Víctor", "Columbia", "Edison", "Odeón" y "Zonófono", que se retiraron del país durante la Revolución. Dichas compañías retornaron a México durante 1921 a 1927. A mediados de 1927 se fundó la primera industria fonográfica nacional: la Compañía Nacional de Discos. A partir de entonces las principales firmas norteamericanas se instalaron en México y se grabaron las voces de todos los pioneros del bolero.

Con la ampliación del mercado del disco, las radiodifusoras ampliaron sus horarios de programación, los bares y restaurantes instalaron rocolas y sinfonolas, y la música se convirtió en parte integrante de la vida cotidiana como fondo y acompañamiento de las actividades diarias.

Con el boom del disco las grabaciones de la música de las principales películas y/o de los más importantes cantantes y compositores se expandieron por todo el mundo. El disco ofreció una alternativa mucho más económica a las presentaciones en vivo en el sector del entretenimiento. Muchos tríos, bandas y cantantes individuales que actuaban en bares, cantinas, hoteles y restaurantes, así como lugares para bailar perdieron sus trabajos y fueron sustituidos por equipos de música y diskjockeys.

En la década de los setentas, con la introducción del cassette de grabación el mercado de la música se amplió geométricamente. La cinta simplificó y aumentó las posibilidades de acceso y los espacios de uso. Ha brindado a miles de personas la oportunidad de escuchar más música y, hasta cierto punto, los usuarios pueden decidir la música que desean escuchar en sus grabadoras. El cassette puede ser utilizado por la gente común, para grabar libremente y por sí mismos. La facilidad para acceder a la tecnología de la industria musical ha producido la proliferación de grabaciones de grupos e intérpretes al margen del aparato comercial dominante.

El cassette ha proporcionado el prerequisite para una reacción en contra de la homogeneización de la música. Aunque también es cierto que ninguna cultura musical local ha permanecido totalmente intacta frente a los productos de la música internacional. La transformación del negocio de la música y el efecto de concentración en un número pequeño de gigantescas corporaciones, no ha obstaculizado el surgimiento de pequeñas empresas dirigidas por entusiastas y por redes alternativas de producción, circulación y consumo de productos de la música popular local como las radiodifusoras pirata.

Como podemos observar, los productores internacionales de medios audiovisuales han buscado nuevos mercados para vender sus productos en el mayor número posible de países. En la actualidad existe un proceso creciente de integración y concentración de los diferentes sectores de la industria de la música, la electrónica y las comunicaciones, industrias que se han ido amalgamando en grandes

conglomerados, muy complejos en su estructura organizacional, tal es el caso de TELEVISA en México. Pero además del efecto de concentración existen como contraparte tendencias de dispersión y diseminación que contradicen, evaden, atentan y/o subvierten dicha concentración del poder.

Gracias a la industria musical, se está desarrollando una forma transnacional de cultura, una metacultura, que no tiene que ver con los contenidos o los tipos de música, sino con el lugar que ésta ocupa en la vida cotidiana "El hecho enteramente nuevo consiste en que ahora cualquier música puede oírse en cualquier momento y como fondo doméstico. La cinta magnetofónica, la radio, el fonógrafo, la cassette, emiten una interminable corriente de música en cualquier momento o circunstancia del día." (Steiner 1991: 153).

Tal vez, tendríamos que preguntarnos cómo se está transformando la cultura occidental, logocéntrica, más que cómo la cultura occidental modifica o transforma las culturas locales, ya que "en todas partes una cultura sonora parece desalojar la antigua autoridad del orden verbal." (Steiner 1991: 152).

Asimismo, cabe la interrogante a propósito de ¿cómo el desarrollo de la industria y de la tecnología musical han ido modificando los rituales de la interacción humana en la vida cotidiana?, ¿cómo se han modificado los espacios íntimos y los espacios colectivos, los espacios urbanos y las prácticas que en ellos se realizan, los usos de la música, los tiempos y los espacios de la creación y de la reproducción? y ¿cómo los dispositivos y los mecanismos institucionales determinan las condiciones de posibilidad/imposibilidad de juego de los sujetos y sus placeres?.

El concurso como dispositivo de censura, legitimación y mecanismo de universalización de valores estético-musicales.

Algunos factores importantes en el desarrollo de la música tienen que ver con políticas y estrategias institucionales, comerciales y gubernamentales, así como con la relación que se establece entre diferentes tipos de música y diversas fuentes de financiamiento; el costo y requerimientos de servicio de la nueva tecnología, y el flujo de dinero en el área de la música, para nombrar sólo algunos mecanismos de circulación del poder en el ámbito de la industria musical.

A través de dispositivos y mecanismos diversos de selección como los concursos, las compañías teatrales en un inicio, y posteriormente las grandes corporaciones de la industria del entretenimiento -compañías disqueras, la radio, el cine, la televisión-, determinan los criterios de calidad de la música (canciones, autores e intérpretes) por mediación de los jueces, o en el caso de la reproducción comercial de la música, dichos criterios de calidad se establecen por el comportamiento de los productos en el mercado; el consumo de discos; la demanda de canciones en los programas de complacencias en la radio, y los ratings de estaciones y programas de radio y televisión.

En México, desde 1927 el concurso fue una forma de legitimación de canciones, autores e intérpretes. El primer "Concurso de la Canción Mexicana" se realizó el 19 de agosto de ese año, en el teatro Lírico en el que el bolero "Nunca" de Guty Cárdenas ganó el segundo lugar y de esa forma el cantante yucateco se dio a conocer en la Ciudad de México. "Dicho concurso al propiciar la idea de que el público fuese el propio jurado, creó los primeros ratings de popularidad" (Moreno Rivas 1989: 72) Asimismo, en 1930 una compañía filmica norteamericana, organizó el concurso promocional "Ann Harding" para compositores de canciones en el que Agustín Lara ganó el tercer lugar con la canción "Cortesana". En un juego de aceptación/subversión de las reglas del concurso, Lara, si bien aceptó rendir pleitesía a la actriz norteamericana fue a través de un juego paradójico de metáforas como "Cortesana", "Princesa de Miel", "Muñeca de Luz" y "Magnolia de Suave Matiz".

Desde entonces, el mecanismo del concurso para la promoción de nuevos valores de la canción, autores e intérpretes, se ha utilizado ampliamente por la radio y la televisión. Actualmente entre los concursos más importantes en México podemos mencionar el Festival de Valores Juveniles Bacardí y Compañía a nivel nacional; el ganador representa a México en el festival Internacional de la OTI, organizado por Raúl Velasco.⁽¹⁾

Los criterios de juicio, de selección y distribución de los sujetos en el espacio y en el tiempo, las disciplinas que se imponen sobre los cuerpos, configuran el tipo de música que se toca y constituyen a los sujetos-músicos que la componen e interpretan. Los diferentes estilos se modernizan, se depuran. En México, el estilo Televisa (de la cultura de masas) se convierte en la medida de la destreza o la habilidad individual. Cuando la competencia es a nivel internacional,

este proceso avanza un paso más produciendo un efecto de estandarización para atravesar las fronteras nacionales. Este efecto se acentúa por las necesidades de la industria de los medios de comunicación, requerimientos para homologar los productos culturales a un común denominador que permita su venta en el mayor número posible de países.

Existe un juego de negociación importante entre el sistema de valores (de evaluación) que se aplica para juzgar a los cantantes en los concursos y el tipo de selección que de dichos criterios hacen los que participan en ellos. El concurso abre las puertas al mercado a quienes participan en él, primordialmente a quien lo gana. Pero por otra parte el que gana, es por que aplicó adecuadamente los criterios de juicio que se imponen en el concurso, en la manera en que dichos criterios se traducen en la presentación en el estrado. Cuando un cantante introduce una innovación y se consagra, vía el concurso, o la venta de discos, presentaciones en público, etc. se somete implícitamente a las reglas y juegos del poder de las corporaciones, y su éxito incita y promueve a otros cantantes o grupos a hacer lo mismo. Los concursos, como procedimientos de selección, clasificación y consagración se constituyen en mecanismos importantes de circulación de poderes y saberes en el ámbito de la música popular.

Sin embargo, existen grupos y bandas locales que se desarrollan al margen de la cultura musical dominante, de sus mecanismos de legitimación y consagración, que actúan en fiestas, bares, cantinas, palenques; que coexisten y contradicen los criterios estéticos dominantes, aunque en ocasiones con el paso del tiempo sean recuperados por el poder, pero finalmente las culturas musicales locales como el bolero en su momento, el rock y la cultura punk actualmente, adquieren nuevas formas, se metamorfosean, afirman su irreductibilidad, su exterioridad al aparato de poder centralizador; en este sentido podríamos decir con Deleuze y Guatarí que esa cultura musical es un despliegue de exterioridad pura que el Estado Occidental no cesa de reducir. (p. 364)

Las trayectorias de las culturas locales no evolucionan unidireccionalmente, se despliegan y se repliegan, se concentran y se dispersan, por ejemplo el caso del bolero en México, desde el momento de su emergencia surge como un objeto polémico y contradictorio, muestra su irreductibilidad y exterioridad al aparato de poder.⁽²⁾ Pero por otra parte, si bien el bolero que nació en los márgenes de la sociedad, el

cabaret, la cantina y la carpa, fue recuperado por el aparato de poder y difundido por la radio hasta los rincones más remotos del país.

Un factor determinante en la adaptación, legitimación y transformación de los géneros musicales populares como el bolero, ha sido el desarrollo y expansión de la tecnología en la industria de la música, dicho crecimiento se puede subdividir en dos áreas: 1. Instrumentos musicales y tecnología de la amplificación y 2. Tecnología de grabación y de los medios de comunicación. Sin embargo, los efectos de la tecnología en la manera de hacer música y en la forma de recibirla, no operan en condiciones de aislamiento, también dependen de factores económicos y organizacionales.

IMPACTO DEL DESARROLLO Y EXPANSION DE LA TECNOLOGIA DEL DESARROLLO Y EXPANSION DE LA TECNOLOGIA MUSICAL EN LAS TRANSFORMACIONES DEL BOLERO.

Instrumentos musicales y tecnología de la amplificación.

El bolero se ha ido transformando a lo largo del tiempo según los espacios y los tiempos de su realización, así como por la introducción de nuevas tecnologías e instrumentos. En México, en los primeros años del siglo XX, las formas tradicionales de la música popular estaban sujetas a las demandas y las necesidades de la representación en el estrado. El entretenimiento más popular de la ciudadanía era el teatro de revista y su paralelo humilde, la carpa, tierra fértil para la creación de boleros como parte del espectáculo, así como su primordial medio de difusión.

Los principales autores e intérpretes como Agustín Lara, Joaquín Pardavé y Gonzalo Curiel, entre otros, estrenaron sus primeras composiciones en los teatros de revista de la época: Politeama, Lírico, Iris, Fábregas, Arbeu que pasaron a la inmortalidad por sus famosas tandas. Con la aparición de los medios de comunicación, la radio, el cine y la televisión, el género chico se fue adelgazando paulatinamente, actualmente el Teatro Blanquita es prácticamente el último teatro de revista que sobrevive. Sin embargo, sigue existiendo una estrecha relación entre la canción y el escenario, pero transformada por la expansión de los instrumentos de amplificación, electrificación y electrónica. La relación casi íntima, y el nivel de interacción y cercanía obligada y permitida en el teatro de revista, en donde el cantante y los

músicos contaban exclusivamente con la potencia de su voz y sus instrumentos tradicionales, se ha transformado. Los boleros de Agustín Lara interpretados con piano y violín y estrenados en el teatro Lírico, no son los mismos boleros (aunque sean las mismas letras) que interpreta Luis Miguel con pista de sonido en el Auditorio Nacional o Amparo Montes, Tania Libertad, y Guadalupe Pineda en concierto en el Teatro de la Ciudad. Ya que los instrumentos con micrófono presentan la ventaja inmediata de que, habiendo corriente eléctrica y amplificadores disponibles, los intérpretes (actores) pueden hacer sentir su presencia frente al público más fácilmente en términos de decibeles, que con instrumentos tradicionales. Es mucho más fácil tocar un acorde fuerte con una guitarra eléctrica y con amplificador que desarrollar una técnica apropiada para que un instrumento tradicional pueda ser escuchado a gran distancia. Muchos grupos o cantantes individuales, prefieren batallar en un mar de micrófonos, de tal suerte que el efecto tonal de su actuación es responsabilidad del ingeniero a cargo de mezclar el sonido, la tecnología inalámbrica, por ejemplo, encubre esta situación.

Antes de que existieran las formas de grabación, reproducción y transmisión, la música se producía en vivo, por bandas y trovadores, en cantinas, bares, serenatas y en las fiestas; los mismos participantes producían su propia música para cantar y bailar... Antes de la aparición de Los Panchos (en 1948) los tríos se dedicaban a dar serenatas y cantar en los bares... Después de ellos las disqueras se los disputaban, los más caros centros nocturnos les ofrecían trabajo (Moreno Rivas 1989: 132, 162, 163). La década de los sesentas fue el inicio de la decadencia del bolero, con la saturación del mercado de los tríos y la emergencia del rock, y con la producción masiva de instrumentos eléctricos se expandió su uso entre las nuevas generaciones, y tuvo un profundo efecto sobre la música que se estaba tocando.⁽³⁾ La forma más sencilla de adaptar un instrumento a la tecnología electrónica es conectarlo a un amplificador. El siguiente nivel es la producción de instrumentos eléctricos cuyas notas se producen en la forma convencional, pero el instrumento sólo puede ser utilizado junto con el amplificador. Estos instrumentos se vuelven inútiles si no hay corriente eléctrica disponible. El desarrollo de esta tecnología determina entonces los espacios y los tiempos de la producción musical, cantar boleros en una serenata al pie de una ventana (con guitarras eléctricas

y sintetizadores) se vuelve un acontecimiento difícil, si no imposible de realizar.

Con la introducción de órganos melódicos y sintetizadores, los sonidos se crean vía circuitos electrónicos. El objetivo en el diseño y uso de estos instrumentos es tanto reproducir sonidos sintéticamente buscando su similitud a los sonidos producidos por los instrumentos tradicionales, como la producción de sonidos nuevos que no pueden obtenerse con los instrumentos comunes. Estas tecnologías cambian las relaciones de los sujetos con la música, la relación del cuerpo con el instrumento. Las destrezas corporales para llevar y producir un ritmo ya no se requieren cuando el ritmo se produce sintéticamente. Los saberes musicales se han transformado o han desaparecido. Con el uso del teclado o de los botones de un sintetizador, el trabajo colectivo de una orquesta ya no se requiere para producir el acontecimiento musical, competencias y saberes que se pierden por falta de uso.

TRANSFORMACIONES DEL BOLERO EN SU TRANSITO POR LOS MEDIOS DE COMUNICACION.

Las formas particulares de la música popular como el bolero, se han ido adecuando a los requerimientos de la tecnología de grabación y de los medios de comunicación. La música se transforma por la tecnología a través de la cual se disemina. El proceso de mediación consiste entonces en la adaptación que sufren las formas musicales según las restricciones que le imponen las formas de entretenimiento de los medios de comunicación, la especificidad de sus lenguajes, la materialidad de sus formas significantes, los diversos géneros que privilegian, los espacios privados o públicos de su recepción.

En México, las industrias culturales como negocio del entretenimiento, desde el momento de su emergencia en la sociedad capitalista naciente, se constituyen y prefiguran la estructura corporativa y monopólica, y su vocación transnacional, que mantienen hasta el momento actual. De hecho los empresarios del teatro de revista y de la carpa fueron también empresarios de las industrias culturales nacientes, Joaquín Pardavé por ejemplo pasó como empresario de teatro al cine, Emilio Azcárraga pasó de empresario y representante de la industria disquera norteamericana RCA Víctor a la radio y finalmente a la televisión. De la misma forma, actores e intérpretes

migraron de un medio a otro. Algunos resistieron y remontaron las dificultades que les imponía el nuevo medio y los requerimientos de los nuevos lenguajes, y se consagraron en el gusto del público, como Agustín Lara que desde el estreno de su bolero "Imposible" en el Teatro Politeama en 1927, inició una carrera que duraría mas de 20 años de producción ininterrumpida de música. Géneros, programas y canciones también migraron transformándose de un medio a otro.

El cine, no sólo utilizó los temas y autores de la música y el teatro de revista, también incorporó elementos de su estructura, sketches y canciones intercalados en una historia muy simple. Muchos boleros se asocian a importantes películas como "Santa" y "Nosotros los Pobres". En gran parte el éxito del cine se fundó y potenció el prestigio alcanzado por la canción mexicana y sus intérpretes a nivel nacional e internacional. La canción mexicana y en particular el bolero y el cine mexicano de los cuarenta, debido a la contracción de la industria cinematográfica norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial, y las ventajas de un mercado de habla hispana ávido de productos culturales, se expandieron por toda América Latina.

Sin embargo la radio fue durante dos décadas el principal instrumento de promoción y difusión de canciones e intérpretes, y el bolero bautizó a la radio. La XEW, "La voz de América Latina desde México" inició sus transmisiones en 1930 con "La hora íntima de Agustín Lara", programa que emigrara 20 años después a la Televisión.

En los primeros años, los programas eran generalmente en vivo, sin embargo al aparecer la televisión en los años cincuentas, por algún tiempo la radio se vio desplazada, los artistas de radio fueron contratados por la televisión, los programas musicales de la radio pasaron casi intactos a la televisión tales como los programas de concurso, "Buscando Estrellas", o los programas de variedades como "El programa Nescafé", "Noches Tapatías", "Cómicos y Canciones", "Así es mi Tierra" y "La Hora Intima" de Agustín Lara. El 80 % de los boleros dados a conocer a partir de 1955 se estrenaron en televisión. Otros programas que fueron definitivos en la promoción y configuración de la nueva cara del bolero fueron "El Estudio de Pedro Vargas", "Max Factor", "El Club del Hogar", "Nueva Cita Musical" y "Esta es su Vida". (Dueñas 1991: 139-140). La radio por un buen tiempo pasó a un segundo plano y se apoyó fundamentalmente en la música grabada.

El bolero y sus formas de presentación tradicional resistieron poco la presencia de un público cautivo frente a la pantalla chica, como un medio que exige la narración e impide el diálogo al oído que permite la tecnología radiofónica. En la década de los setentas el bolero desapareció prácticamente de la televisión y el cine y regresó a la radio, ya que los nuevos medios audiovisuales restringen las posibilidades del bolero como diálogo amoroso, y lo remiten a su función de espectáculo o de narración melodramática, el bolero en estos medios pasa a ser un complemento de otras formas y otros géneros.

El bolero ha retornado a sus espacios tradicionales y coexiste transformado, y es parte de esa masa musical y discursiva que invade todos los espacios de la vida cotidiana en una nueva cultura sonora y de la imagen. El bolero ha sido objeto de nuevas interpretaciones con los cantantes de moda del momento, Luis Miguel y Juan Gabriel le han abierto las puertas entre el nuevo público juvenil. Actualmente el bolero puede escucharse a todo lo ancho de la banda radiofónica de AM y FM, desde sus más viejas versiones con Agustín Lara, Pedro Vargas, Juan Arvizu, y el Doctor Ortiz Tirado, Amparo Montes y las Hermanas Aguila, para nombrar sólo algunos, como las versiones de los múltiples tríos e intérpretes individuales de todos los tiempos, hasta las versiones más modernas del canto nuevo.

La televisión ha vuelto a recoger al bolero del cuarto de los trebejos en la forma de "nostalgia" de un México, de una ciudad, y parafraseando al poeta de "un camino que nunca se ha de volver a pisar". Televisa lanzó al aire recientemente un nuevo programa que recuerda al viejo "La Hora Azul", elaborado con fragmentos de los antiguos programas que ya hemos mencionado. También Canal 13 inauguró su propia versión de la nostalgia bolerística con el nombre de un conocido bolero "Un poco más".

La introducción de las tecnologías de los medios de comunicación ha transformado inevitablemente las formas en que la música se realiza y a los propios intérpretes mismos que tienen que actuar prescindiendo del conocimiento de la respuesta inmediata del público. Por otra parte, la música que se produce en el estudio, posteriormente puede ser complementada con efectos adicionales de sonido, correcciones, ediciones etc. Estos desarrollos tecnológicos han avanzado a tal punto que la música se ha convertido, en la mayoría de los casos, en un producto de estudio exclusivamente. Los músicos destacados, tanto a nivel internacional como a nivel nacional, se apoyan en los

medios más que en las actuaciones en público y en vivo, para comunicarse con su público.

La expansión de los medios ha cambiado también el papel de la audiencia en la producción musical, antiguamente la música era mucho más una cuestión de participación y ejecución o al menos de comunicación en ambos sentidos (de ida y vuelta) El actor se encontraba físicamente frente a su audiencia y gran parte de su éxito descansaba en la capacidad de interacción que establecía con el público. Si bien todavía existen presentaciones en público, en bares, teatros, ferias, palenques etc. éstas se han reducido a su mínima expresión. Comparativamente, el consumo mayor de música es a través de grabaciones ya sea de discos, cassettes o de transmisiones radiofónicas o televisivas.

Esta breve descripción de las sucesivas modificaciones del bolero, sus trayectorias, muestran la complejidad de los procesos de intercambio cultural que responden a mecanismos de circulación de poderes y saberes, tecnologías e instrumentos que no se explican por relaciones binarias entre dominantes y dominados. Existen muchos niveles de relaciones contradictorias y complejas que van tejiendo un campo de tensiones y fuerzas que conforman la fisonomía particular de una cultura, que aún bajo los signos de la globalización tiende hacia la dispersión.

NOTAS

1 Dicho festival a nivel nacional ha promovido la participación de más de 70,000 jóvenes de toda la república mexicana desde 1978 hasta la fecha y ha sido la plataforma de lanzamiento de cantantes como Mijares y Ana Gabriel, entre otros. El concurso es un complejo mecanismo publicitario que involucra un proceso mercadotécnico completo de producción de estrellas, para seleccionar al mejor en una primera fase, un jurado integrado por productores musicales y directivos eligen a 32 de los 100 participantes iniciales, a quienes se les somete a un curso de capacitación durante dos meses: clases de baile, vocalización, diseño de imagen, maquillaje, proyección escénica, rutinas de ejercicio, actuación, etc. Después se realizan cuatro eliminatorias que se transmiten por televisión y con los doce finalistas se hace un disco.

2. La Secretaría de Educación Pública prohibió que las canciones de Lara se cantaran en las escuelas, las voces de la moral y la mexicanidad a través de intelectuales como Manuel M. Ponce demandaban hablando del bolero, que "si había censura para las películas, debía haberla para las canciones, porque las canciones entran mucho más fácilmente en el corazón del pueblo" (En: Moreno Rivas, 1989: 144).

3 El bolero moderno fue el resultado de la evolución del bolero de trío y la canción romántica en general...A partir de su consolidación, todo lo que no fuera "bolero moderno" sería considerado como una expresión correspondiente al pasado. Formalmente, el bolero moderno es menos estricto que el tradicional, sobre todo en lo referente al ritmo que se asemeja más a lo que llamarían los trovadores yucatecos al estilo "capricho". Pero es justamente es nueva libertad lo que lo ha alejado de la monotonía en que había caído el bolero tradicional. No es un azar que Armando Manzanero domine la canción romántica de los años 60...(él) ha sido el último creador importante del bolero moderno. Como intuitivo conocedor de tres géneros: el rock, la canción yucateca y el bolero (Moreno Rivas, 1989: 132, 133).

BIBLIOGRAFIA

- Dueñas, Pablo. *Historia Documental del Bolero Mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., México, 1990.
- Deleuze, G., Guatari, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-textos, Madrid, 1988.
- Moreno Rivas, Y. *Historia de la Música Popular Mexicana*, Los Noventas, CONACULTA, México, 1989.
- Robertson R. *Mapping the Global Condition: Globalization as Central Concept.*, En Featherstone, M., "Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. Sage Publications, London, 1990.
- Steiner, G. *En el Castillo de Barba Azul. Aproximaciones a un Nuevo Concepto de Cultura*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Wallis y Malm. *Patterns of Change.*, 1984 En: Frith y Goodwin, "On Record: Rock, Pop, and the Written Word", Routledge, London, 1990.