

López-Cano, Rubén. 2018.
Música Dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital.

Barcelona: Musikeon. (326 páginas)

Música Dispersa,¹ de Rubén López-Cano, parte de una serie de premisas cardinales. Por un lado, nos presenta el mundo del desarrollo musical como un proceso continuo de apropiaciones y reutilizaciones de material sonoro, mientras que, por otro lado, declara que “esta práctica común parece contradecir algunos de los imaginarios que público y profesionales comparten en torno a la creación” (p. 24). Si bien la idea central no es nueva y, desde los modelos de repetición de la cultura popular hasta la aparición de la *cultura remix* en la era digital, estas prácticas nos han acompañado y han sido continuamente revisadas y discutidas en el ambiente académico, es también cierto que los imaginarios que López-Cano menciona pueblan tanto el discurso coloquial como la investigación académica sobre la música. Expresando la condición de bipolaridad natural de las opiniones humanas, saltamos, con naturalidad, de la aceptación del *copy and paste* como un elemento básico de la construcción musical, a la adoración de un genio artístico único, excepcional, innovador.

Podría decirse que esta obra de López-Cano es vasta y ambiciosa, especialmente por la cantidad de temas y disyuntivas que intenta englobar. Como en el caso de otros textos de carácter didáctico o panorámico previamente publicados por el autor (2007, 2012, 2014, López-Cano y San Cristóbal 2014), busca servir de guía introductoria o *abecedarium* que informa sobre principios generales, sintetiza los aportes o divergencias, y plantea las preguntas relevantes que nos obliguen a reflexionar sobre lo que el discurso popular da por sentado. Dicho esto, el texto va mucho más allá de la cultura del manual o *primer* y su fortaleza yace en un entramado de apropiaciones intertextuales, es decir: la obra es en sí misma una muestra eficiente del tema a disertar.

Tras un breve primer capítulo a modo de *introito*, el segundo capítulo se enfrenta a las disputas ontológicas sobre la naturaleza de aquel *objeto* llamado música. Tema que, como menciona Lisa Giombini, en *Musical Ontology: A Guide for the Perplexed*, “is so vast that starting to grapple with it means entering into a jungle” (2017, 13). Entre la variedad de voces y posiciones presentadas, por un momento López-Cano pareciera tomar postura por ciertas estructuras clasificatorias, entre ellas (1) una división tripartita de la ontología de la música entre el nominalismo, el aristotelismo y el platonismo; y (2) la dicotomía autográfico-alográfico de Goodman (1976),² a través de las reformulaciones y modelos organizativos de Gennete (1997). Esta aparente defensa de posicionamientos específicos o de posibles modelos ontológicos se va diluyendo a lo largo del segundo capítulo, llegando a declarar que “la mayor parte del tiempo la terminología y construcciones teóricas que emplean las ontologías de la música se

1. Música dispersa puede ser una apropiación del nombre de la banda catalana de 1970, y luego haber sido reapropiada por la revista digital, también catalana, *Música Dispersa*, que comienza a publicarse en el 2020.

2. El modelo de Goodman ha sido aplaudido, reformulado y criticado en otras múltiples oportunidades (Levinson 1980, Margolis 1998, Pillow 2003).

alejan demasiado de los modos en los que los melómanos, compositores e intérpretes nos relacionamos con las músicas que amamos” (p. 71), y que la intuición existencial por la que atribuimos a la pieza musical la condición de objeto real, genera inevitablemente “uno o varios desafíos a nuestro sentido común” (ídem). Siguiendo a Davies, López-Cano considera que, si de algo nos puede servir un modelo ontológico –buscador de realidades y objetos–, este debería estar ligado a una percepción *contextualista* que valore las instancias socio-históricas específicas en las que una obra musical se manifiesta (Davies 2005, 34). La intención futura del libro se devela con la frase final de este capítulo, que problematiza el deseo (o necesidad) de tratar el fenómeno de lo musical a través de la declaración de la existencia de objetos que nos permitan legitimar el carácter único y extraordinario de nuestras experiencias musicales, más allá de las emociones que estas nos producen: “el resto de este libro intentará mostrar que no es así” (p. 73).

Antes de empezar el tercer capítulo, la ruta está declarada: la música es un *objeto* difícil de atrapar y la propiedad sobre estos *objetos musicales* una percepción ilusoria. Si bien el trabajo de Christopher Small no es mencionado, el texto parece, inicialmente, seguir la línea del *musicking*, concepto con el que Small presentara a la música como un verbo (proceso, acción), y en contraposición al enfoque que ubica a la música como un objeto (Small 1977). López-Cano ve en la multiplicidad de posibles instancias de una pieza musical, la demostración de la imposibilidad de atrapar la evasiva experiencia musical bajo un marco que valore la existencia de verdades independientes de la subjetividad individual. No queda claro si López-Cano defiende una posición ficcionalista, pero sí que su posición toma distancia del eliminativismo anti-realista (Cameron 2008), ya que, aunque declara lo musical como un no-objeto, el texto se encuentra cargado de cuestionamientos y debates que muchas veces giran en torno a estos no-objetos puestos en duda. En todo caso, esta confrontación del *objeto musical* puede ser considerada por el mundo de la academia anglosajona como anticuada, y, a estas alturas, ya se juzga que “la noción de un objeto musical aparentemente encapsula los males de la sociedad occidental contemporánea” (Butterfield 2002).³ Dicho esto, es posible que el valor de las declaraciones de López-Cano, se encuentre en las *ocurrencias concretas* en el transcurso de una interacción comunicativa (Eco 1975) con un entorno específico: aquel de las disputas musicológicas del mundo hispanoamericano.

El capítulo tres enfrenta el tema de la apropiación, pertenencia o *préstamo* y la reconfiguración simbólica de piezas musicales por diversos grupos culturales. El objetivo es, nuevamente, declarar la ambigüedad de una música que “no tiene marcas de origen y, si las tiene, pueden ocultarse o cambiar con una facilidad asombrosa” (p. 78). En este espacio sí se deja extrañar la presencia de un análisis más profundo sobre los temas de nación e identidad, especialmente por la existencia de fuertes nacionalismos musicales en el mundo hispanohablante. Puede ser que uno de los subtextos implícitos al trabajo sea la declaración de la música como una experiencia imposible de nacionalizar, pero este posicionamiento parece ser solo sugerido.

Una buena parte del tercer capítulo está dedicada al uso del concepto de intertextualidad, entendiendo a la música como un mosaico de citas (Kristeva 1969).⁴ López-Cano presenta los conceptos de intertextualidad, influencia y préstamo, como “modos diferentes de comprender

3. “The very notion of a musical object seemingly encapsulates the ills of contemporary Western society”. Traducción del autor.

4. Sobre los orígenes del concepto de intertextualidad, nos sería útil revisar el trabajo de Bajtín.

y conceptualizar las dinámicas de un fenómeno amplio que podríamos denominar *reciclaje musical*" (p. 82). Considera, además, que el uso de la noción de intertextualidad nos ayuda a enfrentarnos a la música popular evitando la disyuntiva arte-artesanía y facilitando la validación de las llamadas prácticas musicales populares declarándolas parte de una "inconmensurable red intertextual" (p. 83).

A pesar de que el texto declara la intención de representar "una pequeña cartografía, limitada, incompleta y efímera" (p. 84) sobre el reciclaje musical, pronto se embarca en procesos clasificatorios, nomenclaturas y reducciones. Esto es natural en un trabajo que se enfrenta a la música como *una* y a la apropiación como una de sus características universales, y que tiene como eje general la reducción del fenómeno musical bajo la premisa de que toda música es apropiada. Siguiendo esta lógica clasificatoria, el tercer capítulo continúa con la declaración de "tres grandes rangos" para los procesos intertextuales estudiados: (1) la inclusión de elementos de una pieza preexistente en una nueva; (2) la yuxtaposición de elementos preexistentes por lógica de ensamblaje; y (3) la intervención de una pieza preexistente. Declara, también, la existencia de tres fenómenos importantes presentes en los procesos intertextuales: "lo que sucede con la identidad de los elementos puestos en relación intertextual, la importancia de su reconocimiento y las funciones que tienen en la entidad musical resultante" (p. 85). El eje organizativo del resto del tercer capítulo gira en torno a otros modelos de clasificación y nomenclatura, declarando, además, la variedad de posibles términos a utilizar para referirse al uso de material *reciclado* o *material previo* en una obra sonora: modelización, alusión, ensamblaje, popurrí, collage, revisión, versión, paráfrasis, cita, entre muchos otros. Siendo este capítulo el más extenso del libro, es importante notar la continua mención y/o uso práctico de ejemplos musicales de periodos anteriores al siglo XX y normalmente vinculados a la tradición musical occidental, incluyendo la música medieval y la llamada música clásica como referentes esenciales para el análisis del *reúso* musical. Esto se ve, también, reflejado en la selección de autores y textos de apoyo, como es el caso del trabajo de Losada, quien presentaría el tema del collage no necesariamente en función a su relevancia como exponente de discursos de la era digital, sino como una continuidad de discursos precedentes y que "apuntan a la existencia de muchos niveles de coherencia que, de alguna manera, permanecen estéticamente fieles a los principios de la modernidad" (p. 134). Esta carencia general de una mayor cantidad de referentes contemporáneos y cierta legitimización colonial de la tradición clásica europea como eje productor de la mayoría de los *reúso*s históricos, es evidente a lo largo del texto y devela un sesgo difícil de obviar. Una falta de conexión con discursos más contemporáneos sobre la cultura del *reúso*, la edición o el trabajo derivativo, podría explicar la declaración de que "no existen apenas estudios especializados y globales sobre este fenómeno" (p. 84).

El cuarto capítulo comienza recordándonos uno de los ejes centrales del libro, al declarar que: "[I]a aparición y desarrollo de los soportes fonográficos ha transformado radicalmente los modos en que concebimos e interactuamos con las diferentes músicas. Sin embargo, este impacto en las prácticas musicales no siempre se refleja en los discursos, valores estéticos e imaginarios de sus usuarios" (p. 161). Este contraste entre situación histórica y percepción, es reforzado a lo largo del trabajo en la defensa de la necesidad de acortar la brecha entre el impacto *real* de las transformaciones históricas y los discursos y ejes comunes de la discusión musical contemporánea. Una gran parte del capítulo se encarga de las disputas históricas producidas por el desarrollo de la cultura de la música grabada en torno a temas centrales como: el realismo, la fidelidad, y la objetividad. También discute las confrontaciones de

valoración entre la notación musical y la *grabación autorizada*, citando los casos de Ligeti y Xenakis, que, si bien son autores aún ligados al discurso de la música académica, representan discursos sonoros alternativos al modelo tradicional del compositor clásico. El acercamiento del capítulo es inicialmente de carácter histórico y, como otras partes del texto, nos acerca a un estado de la cuestión. No queda claro un posicionamiento definitivo, pero sí que, ante la perspectiva de la grabación como una hiperrealidad (Cook 2013), también está el sueño imaginado de la grabación como reproducción fidedigna del concierto ideal y el *pacto perceptual* de autenticidad con el mundo oyente (p. 178). López-Cano toma posición al presentar el dilema de la autenticidad como un producto de la misma revolución fonográfica (p. 181), y al tema de la *fidelidad* como una disputa histórica que requiere ser contextualizada, aduciendo con razón, y siguiendo a Sterne, que cada época tiene su propia fidelidad (p. 183). El texto explica las transformaciones en ejecución producidas por el desarrollo de la fonografía, incluyendo el mayor uso del vibrato, variaciones en los *tempi*, o un mayor interés por la claridad y literalidad. Es posible que este sea el caso si aplicamos nuestro análisis exclusivamente a la música clásica. Al describir investigaciones empíricas realizadas con tecnología digital para confirmar cambios en tendencias interpretativas (p. 184), sin embargo, López-Cano pierde de vista la misma tecnología digital y la revolución informática como ejes de desarrollo de nuevos modelos de ejecución e interpretación. En este sentido, muchos de los discursos producidos por las múltiples revoluciones tecnológicas desde la revolución industrial, pasando por la música concreta, la música electrónica, y llegando a la música digital y post-digital, quedan relegados a la condición de elemento intermediario sobre algo llamado musical que les sería ajeno y al que solo afectarían desde una posición exclusivamente mediadora. El capítulo presenta el mundo de la fonografía en contraste al musical, y no como un posible generador de productos musicales propios, como podríamos ver en el caso de la *tape music* de Halim El-Dabh o la música concreta con Pierre Schaeffer y el Groupe de Recherche de Musique Concrète. El capítulo reduce el fenómeno de la grabación a un tema de autenticidad, refiriéndose, principalmente, a su función de (re)producción y no a la más importante: la de creación de entornos y productos; es decir, producción.

El capítulo cinco del libro trata los temas del cover, la *versión* y el *crossover*, en relación a una idea de *encubrimiento*, siguiendo a Middleton, y en función, inicialmente, a temas como el mercado o la popularidad (p. 199). En relación al cover menciona la necesidad de comparar un cover con el original, un original que no siempre se mantiene en el tiempo y es, muchas veces, reemplazado por nuevos *originales* en relación a la primera versión que escuche una comunidad específica. El capítulo tiene por uno de sus propósitos complejizar nuestras percepciones en torno al término de *original* y las “valoraciones estéticas relacionadas con las nociones de autoría y autenticidad” (p. 205). Es en este capítulo que logramos ver algunos acercamientos más contemporáneos a los procesos musicales influenciados por la revolución digital, a través de ejemplos como N.W.A. o Coldplay. En referencia al tema del *original*, López-Cano utiliza una nueva división tripartita: el *original genético*, el *original cronológico* y el *original legal*. Sea cual fuere la conformación de modelos clasificatorios para determinar la ambigüedad original-versión, o la posibilidad de construir metatextos subordinado a canciones de base (p. 223), López-Cano considera que la *familia* de versiones no deja de ser una categoría parpadeante (p. 222) y la relación cognitiva con una pieza musical un fenómeno que va más allá de la escucha y se asienta en lo *sentido*: “[n]o escucho a Radiohead, lo siento, o mejor dicho, me siento a mí mismo flotando en la atmosfera que he construido con la canción todos estos años que nos hemos conectado auditiva y corporalmente” (p. 223). Este *contrapunto cognitivo* es un espacio en el que una serie de diálogos internos se realizan para configurar una noción personalizada de la obra musical.

En el último capítulo, López-Cano nos presenta la experiencia del fonograma "como si se tratara de una performance real de sus bandas favoritas. Cuando la escuchamos, nos imaginamos a los músicos actuando física y emotivamente para obtener ese sonido expresivo" (p. 228). Nuevamente, el autor se aleja de la revolución digital, percibiendo la representación en sonido fijo como una captura, si bien instanciada, de una realidad externa y no como un modelo que reformula todos los aspectos de la actividad musical. Difícil imaginarse a los músicos de Kraftwerk en semejante circunstancia, el recordar al músico de *laptop* frente a su máquina al escuchar una pieza de la disquera Raster Noton, o el imaginar el gesto musical detrás de un *glitch* de las *aesthetic of failure* de los noventa. Las máquinas hace tiempo han dejado de representar nuestros/estos modelos de musicalidad humanizada que el texto enfatiza. Basta preguntarle a Hatsune Miku.

Sobre el tema específico del reciclaje digital, López-Cano se decide por las denominaciones de la electrónica Dj, refiriéndose a los músicos como productores y derivando sus reflexiones sobre las culturas del muestreo sonoro o el remix de estilos o acciones específicas dentro de estas culturas como el mashup, el breakbeat o la cultura loop. Las culturas de la música electrónica académica, el desarrollo tecnológico musical y la música digital popular intelectualizada no son discutidos.

La presunción de incomodidad o rechazo que López-Cano pasa a discutir con respecto a *falsas performances, infidelidades y el pacto perceptual* (p. 237), es un tema importante de enfrentar. Sin embargo, considero que estas percepciones son menos comunes en las nuevas generaciones, que poco a poco se van alejando de la identificación del intérprete con el objeto musical y que pueden escuchar, por ejemplo, una radio temática de Spotify con diferentes niveles de interés por los autores, siendo la indiferencia cada vez más común. El uso del término simulación de Baudrillard resulta una adición efectiva, a pesar de que López-Cano la enfrenta con cierto recelo. Aquí nos enfrentamos a la condición de simulacro, ya no como una simple copia derivada, sino como una alteración radical de los procesos tradicionales. Como el texto plantea, "estamos en un proceso de adaptación a estas nuevas formas de manipular nuestra memoria y archivo afectivo musical. Es una invitación a relacionarnos de otra manera con el *archivo musical* de música grabada que circula socialmente". Creo, sin embargo, que esta afirmación es solo aplicable a quienes pertenecemos a momentos históricos anteriores, y que las nuevas generaciones son configuradas de acuerdo a los paradigmas del momento y no necesitan adaptarse a su entorno natural. El texto continúa con los procesos clasificatorios, declarando parámetros de análisis para la comprensión del reciclaje digital: *regresividad, reflexividad, discursividad y regeneratividad*. El tema final del libro nos enfrenta a un problema que considero debió desarrollarse en más detalle: el rol de la revolución digital. A pesar de la falta de desarrollo sobre el tema, el autor acierta en declarar, apropiándose a Jenkins, que es "indispensable que se reformule la educación básica y aún nuestra concepción de la alfabetización, para dotar a todo ciudadano de los conocimientos que le permitan usar esta tecnología del mismo modo que aspiramos a usar nuestra lengua materna: de manera consciente, crítica y creativa" (p. 263). Por otro lado, y aunque la música algorítmica tampoco es discutida en el texto, López-Cano también acierta al declarar, en la frase que cierra el capítulo, que: "[n]uestro futuro está en el algoritmo, está en el remix".

José Ignacio López Ramírez Gastón, Ph.D.

Director de Innovación y Transferencia Tecnológica
Universidad Nacional de Música – Perú
jlopezr@unm.edu.pe

Referencias

- Butterfield, Matthew. 2002. "The Musical Object Revisited". *Music Analysis* 21 (3): 327-380. Nueva Jersey: Wiley.
- Cameron, Ross. 2008. "There Are No Things That Are Musical Works". *British Journal of Aesthetics* 48 (3): 295-314.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- Giombini, Lisa. 2017. *Musical Ontology: A Guide for the Perplexed*. Milano / Údine: Mimesis International.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Hackett Publishing Company.
- Gramit, David. 1998. "Musicology, Commodity Structure, and Musical Practice". En *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70*, editado por P. F. Broman, N. A. Engebretsen and B. Alphonse, 22-34. Gotemburgo: University of Gothenburg, Department of Musicology.
- Levinson, Jerrold. 1980. "Autographic and Allographic Art Revisited". *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 38 (4): 367-383.
- López-Cano, Rubén. 2007. *Musicología: Manual de usuario*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- _____. 2012. *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento. Un manual de autoayuda académica*. Barcelona: SIBE-Sociedad de musicología.
- _____. 2014. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona / México: Escola Superior de Música de Catalunya - Conaculta.
- Margolis, Joseph. 1998. "Farewell to Danto and Goodman". *British Journal of Aesthetics* 38 (4): 353-374.
- McClary, Susan. 1993. "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony". En *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, editado por Ruth Solie, 326-344. Berkeley: University of California Press.
- Park, S. J. 2017. "Sound and Notation: Comparative Study on Musical Ontology". *Dao. A Journal of Comparative Philosophy* 16: 417-430.

Pillow, Kirk. 2003. "Did Goodman's Distinction Survive LeWitt?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (4): 365-380.

Small, Cristopher. 1996. *Music, Society, Education*. Connecticut: Wesleyan University Press.

R