



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Poné música : elogio de la distracción

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Pablo Antonio Demarco

Manuel Rebón, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires | Facultad de Ciencias Sociales | Ciencias de la Comunicación

Poné música. Elogio de la distracción

Tesina de grado

PABLO ANTONIO DEMARCO

DNI 30.436.253

pdemarco83@gmail.com

TUTOR: MANUEL REBÓN

Introducción

Resulta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal.

George Steiner, Presencias reales

El presente trabajo, elaborado en el marco de la última instancia de evaluación de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, se propone ofrecer una reflexión sobre ciertos fenómenos sociales que giran en torno a la audición no atenta de música a través dispositivos técnicos, es decir, a partir de aquella acción a la que coloquialmente nos referimos con la expresión *poner música*. Partiremos de la idea de que cuando ponemos música ejercemos un rol híbrido entre emisor y receptor: ocupamos el lugar de espectador de la obra y, al mismo tiempo, tomamos decisiones —sobre el repertorio, el volumen y la equalización, entre otras variables— y disponemos los medios necesarios para que la obra se propague por el ambiente y alcance a otros posibles espectadores. Nuestra hipótesis central será que en este procedimiento descansa una potencia poética¹ y política que podría funcionar como puente, al menos teóricamente, entre el consumo y la producción de sentido.

El marco teórico elegido como punto de partida para esta reflexión sobre la reproducción musical procura dar cuenta de la riqueza y heterogeneidad de nuestra carrera. En tal sentido, entendemos que Walter Benjamin, Guy Debord y George Steiner constituyen piezas fundamentales del espejo partido en el que podemos reconocernos quienes la hemos transitado.

En palabras de Alicia Entel, “el pensamiento benjaminiano y su método ‘micrológico’ —la realidad bajo la lupa— asombra por su capacidad anticipatoria, por ver donde

¹ Adjetivo relativo a la producción. Los griegos distinguían dos tipos de acción: la praxis, que se caracteriza por ser una acción que no produce un objeto como resultado y es el obrar propio de la ética y la política. Por otro lado, estaría la poiesis, acción sujeta a reglas que produce un objeto como resultado. Sería la acción productora, creadora. A este tipo de acción está asociada la palabra “techné”, de la cual derivan tanto la palabra “técnica” como “arte”, ya que en la concepción griega, el arte estaba sujeto a reglas, bastaba con seguir un procedimiento establecido para crear una obra de arte. Poiético significa entonces productivo, creador, pero siempre sujeto a reglas.

otros mantienen la ceguera, y por su irrenunciable actualidad². Abordar cualquier análisis vinculado a lo artístico desde la perspectiva de Benjamin implica recurrir a conceptos que, como afirma el autor en el prefacio a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, “resultan completamente inútiles a los propósitos del fascismo” y que, por el contrario, “sirven para la formulación de demandas revolucionarias en las políticas del arte”³. Escrito en Alemania durante los años del nazismo, este texto concentra una potencia sumamente valiosa para analizar la relación entre arte y política en general y las implicancias de la reproducción de obras de arte a través de la técnica en particular, razón por la cual constituye uno de los pilares teóricos del presente trabajo. Si bien su análisis se centra en las obras pictóricas y el cine, también llama la atención sobre los cambios que a partir de la reproductibilidad técnica operan sobre la percepción de lo musical, toda vez que, por ejemplo, “una producción coral, ejecutada en un auditorio o al aire libre, se reproduce en la sala de estar”⁴.

Benjamin recurre al concepto de *aura* para designar aquello de lo que carece “incluso la más perfecta reproducción de una obra de arte: su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en el que está, que refiere a la historia a la que estuvo sujeta a lo largo de su existencia”⁵. La contemplación tradicional de la obra de arte como objeto histórico remite a los objetos naturales, en los que el aura surge como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”⁶. La técnica de la reproducción reemplaza esta “existencia única” por una “pluralidad de copias”⁷. ¿Qué implica este atrofiamiento del aura? En principio y fundamentalmente, la liberación de la obra “de su dependencia parasitaria del ritual, para convertirse en obra diseñada para su reproductibilidad”⁸. Si el arte tiene su origen en las ceremonias religiosas y, a lo largo de la historia, su valor cultural fue cediendo protagonismo ante el surgimiento del valor exhibitivo, la técnica de la reproducción que sustrae el objeto reproducido del dominio de la tradición permite

² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Godot, 2015, p. 23.

³ Benjamin, *op. cit.*, p. 27.

⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 31.

⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 29.

⁶ Benjamin, *op. cit.*, p. 35.

⁷ Benjamin, *op. cit.*, p. 32.

⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 37.

pensar en nuevas funciones del arte que podrían acabar por desplazar la función esencialmente artística. Esta reflexión constituye uno de los puntos de partida de nuestro análisis, en la medida en que la práctica que procuramos abordar se caracteriza por la audición no atenta de la música grabada, donde el valor exhibitivo de la obra cede ante un tipo distinto de valor. Para Benjamin, “en el momento en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte se ve completamente alterada. En lugar de estar fundamentada en un ritual, comienza a estarlo en otra práctica: la política”⁹. La creciente masificación —fenómeno característico de la era de reproductibilidad técnica de la obra de arte— y la creciente proletarización son dos caras de un mismo proceso, por el cual el fascismo —el autor se refiere a su contexto histórico, pero las implicancias de su análisis y sus desafíos políticos llegan hasta nuestro días— “intenta organizar a las nuevas masas proletarias sin modificar la estructura de propiedad que aquellas se esfuerzan por abolir”¹⁰. Si el desarrollo técnico parece evidenciar cada vez con mayor fuerza la absurda estructura de propiedad que es condición del capitalismo y el fascismo expresa brutalmente —a través de la guerra— la defensa racional de lo irracional, el resultado lógico de éste es, entonces, “la introducción de lo estético en lo político”¹¹. En ese sentido, dice Benjamin, “la humanidad se ha convertido en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un nivel tal que le permite experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden”¹².

Benjamin anticipa conceptos teóricos que tres décadas más tarde Guy Debord desarrollará en *La sociedad del espectáculo*. No solo por esta idea de la humanidad como espectáculo de sí misma, sino también al advertir “el impacto que la transformación tecnológica para la reproducción de la imagen tendría sobre las percepciones del tiempo y del espacio, y sugerir la idea de que las percepciones humanas, nuestros modos de ver, son históricos”¹³. Sin referirse explícitamente a Benjamin, Debord desarrolla su teoría en torno a la noción de espectáculo, entendiéndolo como “una *Weltanschauung* efectivizada, expresada en el plano

⁹ Benjamin, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ Benjamin, *op. cit.*, p. 67.

¹¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 68.

¹² Benjamin, *op. cit.*, p. 70.

¹³ Benjamin, *op. cit.*, p. 11.

material, una visión del mundo que se ha objetivado”¹⁴. “El espectáculo constituye el modelo actual de la vida socialmente dominante. Es la afirmación de una elección ya hecha en la producción, y de su consumo que es su corolario. Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente”¹⁵. En palabras de Christian Ferrer, el espectáculo constituye “una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética. Prescribiendo lo permitido y conveniente así como desestimando en lo posible la experimentación vital no controlada, la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas”¹⁶. Resuena aquí la idea de Benjamin sobre estetización de la política, en tanto “la misión de la sociedad tecnoespectacular no consiste en permitir o retrasar el progreso, sino en conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación”¹⁷. Este estadio de dominación que describe Debord interesa particularmente a nuestra reflexión sobre la audición de música a través de dispositivos tecnológicos porque entendemos que la escucha desatenta solo puede darse en un contexto de desapego absoluto entre el momento de la escucha y el de la ejecución musical, lo cual ocurre en la medida en que el espectáculo es “la expresión de la separación y de la alienación entre el hombre y el hombre”¹⁸.

“La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente”¹⁹. Como “relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes”²⁰, el espectáculo constituye la forma en que en la sociedad moderna aparece representado lo que en otros períodos históricos “se vivía directamente”²¹. El espectáculo es la “producción principal de la sociedad actual”²² porque “la unidad irreal que proclama es el disfraz de la división de clases en que se basa la unidad real del modo de producción

¹⁴ Debord, Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. Fidel Alegre, Buenos Aires, La Marca, 2008, tesis 5.

¹⁵ Debord, *op. cit.*, tesis 6.

¹⁶ Debord, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Debord, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Debord, *op. cit.*, tesis 215.

¹⁹ Debord, *op. cit.*, tesis 8.

²⁰ Debord, *op. cit.*, tesis 4.

²¹ Debord, *op. cit.*, tesis 1.

²² Debord, *op. cit.*, tesis 15.

capitalista”. La separación entre producción y consumo —es decir, entre la condición de productor y consumidor en cada persona— propia del capitalismo, se da de un modo particular en la sociedad del espectáculo y configura un tipo específico de individuo, signado por la “pérdida de la facultad de encuentro y su reemplazo por la ilusión del encuentro. En una sociedad donde ya nadie puede ser reconocido por los demás, cada individuo queda incapacitado para reconocer su propia realidad”²³. La experiencia —lo verdadero— cede ante la apariencia —lo falso—, “el reconocimiento de mercancías y su consumo ocupan el centro de esta pseudorrespuesta a una comunicación sin respuesta”²⁴. En la sociedad del espectáculo, la única comunicación posible es “instantánea” y “unilateral”²⁵. El sujeto espectacular, sin posibilidades de encuentro ni de comunicación por fuera de lo espectacular, deviene “despreciable”, es decir, “espectador”²⁶.

A partir de esta visión propuesta por Debord respecto de la producción cultural en nuestra época —“cuando la cultura es convertida íntegramente en mercancía, ella también debe pasar a ser la mercancía-vedette de la sociedad espectacular”²⁷, sostiene—, recurriremos a George Steiner, quien en *Presencias reales* sostiene la hipótesis de que “cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios” y que, en este sentido, “la experiencia del significado estético —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de esta “presencia real”²⁸. Esta idea interesa porque nos permite pensar que, aun a través de la mediación espectacular que describe Debord, la creación artística nos permitiría restablecer un diálogo, una comunicación no-unilateral. “La apuesta en favor del significado del significado, en favor del potencial de percepción y respuesta cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando encontramos al otro en su condición de libertad, es un apuesta en favor de

²³ Debord, *op. cit.*, tesis 217.

²⁴ Debord, *op. cit.*, tesis 219.

²⁵ Debord, *op. cit.*, tesis 24.

²⁶ Debord, *op. cit.*, tesis 195.

²⁷ Debord, *op. cit.*, tesis 193.

²⁸ Steiner, George, *Presencias reales*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1991, p. 14.

la trascendencia²⁹, dice Steiner. Si en la apuesta de todo artista se afirma la presencia de una realidad, de una sustanciación en el lenguaje y la forma, esta idea de trascendencia nos permite pensar en la posibilidad de recuperar la *facultad de encuentro* a través del arte.

No resulta sencillo conciliar esta noción de trascendencia en la percepción con los sujetos espectadores descritos por Debord. ¿Qué tipo de abordaje de la obra se requiere para acceder a la experiencia de esa presencia real, de ese encuentro con el otro a través del arte? ¿Qué rasgos de nuestra forma actual de consumo atentan contra esa posibilidad? Steiner —su texto data de 1989, podemos animarnos a decir que mucho de lo que allí se describe no ha hecho sino agudizarse durante las últimas décadas— sostiene que existe en nuestra sociedad un “predominio de lo secundario y lo parasitario”³⁰, la producción supernumeraria de objetos culturales producidos únicamente para su consumo, que parecen no originarse en un acto de creación sino en la remisión infinita a otros objetos. Con Debord, podríamos decir que este fenómeno es propio de un mundo “realmente invertido”, donde “lo verdadero es un momento de lo falso”³¹ y que “en la industria espectacularista moderna, el fin no es nada, el desarrollo es todo y el espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo”³². Esta proliferación de lo secundario nos remite también a Benjamin, en la medida en que se trata de un proceso que parecería erigirse sobre cierta posibilidad, fundada por la reproductibilidad técnica, de producir objetos culturales libres de aura. En este sentido, podríamos asimilar lo parasitario que describe Steiner a reproducciones sin original, copias que no guardan ya relación alguna con un objeto artístico.

Frente a este predominio de lo secundario y lo parasitario, Steiner desarrolla las ideas de riesgo y responsabilidad: “a diferencia del reseñador, el crítico literario, el vivisector y juez académico, el ejecutante invierte su propio ser en el proceso de interpretación. Sus lecturas, sus puestas en acto de significados y valores elegidos, no son los de un examen externo. Son un compromiso con el riesgo, una respuesta

²⁹ Steiner, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Steiner, *op. cit.* p. 18.

³¹ Debord, *op. cit.*, tesis 9.

³² Debord, *op. cit.*, tesis 14.

que es, en su sentido radical, responsable. Llamaré responsabilidad a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde”³³. La responsabilidad que asumimos frente a un otro que se arriesga hacia nosotros a través de la creación artística, nos obliga a desplazarnos del lugar de espectadores. La responsabilidad —entendida como capacidad de respuesta— ante la obra, nos transforma de consumidores en potenciales productores sentido. A partir de estas nociones, el autor propone una comunidad imaginaria donde el comentario fuese prohibido. “La prohibición principal haría referencia a las reseñas, las críticas y las interpretaciones discursivas de las composiciones musicales”³⁴. Es que, si nos ceñimos al concepto de responsabilidad, “la crítica musical verdaderamente responsable ante su objeto se encuentra en el interior de la propia música”³⁵. A partir de esta parábola, el autor plantea una pregunta de suma importancia para el presente análisis: “la de la presencia o ausencia de poiesis, del acto y la experiencia del acto de creación en su sentido más cabal, en nuestras vidas individuales y en la política de nuestro ser social”³⁶.

Entendemos que esta capacidad creativa debe estar en la base de cualquier concepción teórica que apueste a la transformación social por el camino de la política. A partir de los tres autores mencionados —Benjamin para abordar la dimensión política del arte, Debord para entender la dimensión artística de la política y Steiner para acceder a aquello que es específico de creación artística y que no existe en ninguna otra esfera de la vida social— y recurriendo a algunos otros para abordar cuestiones más específicas, intentaremos recorrer el fenómeno de la audición distraída de música a través de dispositivos tecnológicos.

Cada uno de los tres capítulos que componen este trabajo intenta abordar la temática propuesta desde un eje particular. El primero propone un análisis del fenómeno de audición de música grabada desde lo individual, lo social y el lenguaje. El segundo ensaya una sintética historización de la reproductibilidad técnica de la

³³ Steiner, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ Steiner, *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁵ Steiner, *op. cit.*, p. 33.

³⁶ Steiner, *op. cit.*, p. 37.

música desde una perspectiva crítica. El tercero intenta realizar un aporte político al campo musical y un aporte musical a la esfera política. Algunas preguntas inspiran y guían este recorrido: ¿Qué producimos cuando reproducimos música? ¿Qué presencias invocamos cuando actualizamos una vieja melodía? ¿Qué es lo que se reproduce cuando ya no existe un original? ¿Cuál es el fenómeno que en la obra de arte actual compensa la pérdida del aura descrita por Benjamin? ¿Existe relación entre ejecutar música a través de un instrumento y reproducirla a partir de un dispositivo técnico? ¿Existe relación entre reproducción y creación musical?

Procuraremos, a la luz del corpus teórico propuesto y por medio de la reflexión crítica del fenómeno descrito y sus implicancias vinculadas a lo social, ensayar respuestas certeras a estos interrogantes. No nos anima el afán de clausurar ninguna cuestión, sino la posibilidad de aprender a formular preguntas más poderosas.

I. El sentido sin lenguaje

El único «sujeto» que hay (lo cual siempre quiere decir «sujeto de un sentido») es el que resuena, el que responde a un impulso, un llamado, una convocatoria de sentido”.

Jean-Luc Nancy, A la escucha

Escuchar música y poner música

En las inmediaciones del Río de la Plata hablamos de *tocar música* y *poner música*. Decimos tocar, cuando nos referimos a la interpretación de una pieza musical a través de un instrumento, como señala la Real Academia Española³⁷ (por ejemplo y paradójicamente, tocar el theremín³⁸). Decimos poner, cuando hablamos de accionar algún dispositivo técnico que haga sonar música grabada en el ambiente en el que nos encontramos. Este sentido del verbo tocar también está contemplado de alguna manera en el diccionario de la lengua española: hacer la operación necesaria para que algo funcione. *Poner la radio*³⁹, sentencia la RAE y —como ocurre habitualmente— la experiencia rebasa la definición, en la medida en que hablamos de poner música para referirnos al efecto maravilloso de colmar el espacio de materia sonora reconocible y oportuna, lo cual, lejos de reducirse al conocimiento general sobre qué botones apretar para que los parlantes se activen, implica la puesta en acción de un saber específico e informal que, como propondremos a continuación, no cede ante los intentos de reducir la experiencia de lo artístico a las nociones tradicionales de producción y consumo.

Diego Fischerman señala que, a partir de la posibilidad de reproducir técnicamente el sonido y de la aparición de medios de comunicación masivos, buena parte de la música y los músicos de tradición popular sufrieron grandes transformaciones. “La radio y el disco, principalmente, sumados al acceso de públicos cada vez más

³⁷ <http://dle.rae.es/?id=Zw9dWu5|Zw9vb5a>.

³⁸ El theremín es uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos que se controla sin necesidad de contacto físico del intérprete o thereminista con el instrumento. Su nombre deriva de la versión occidentalizada del nombre de su inventor ruso Léon Theremin, que lo desarrolló en 1920 y lo patentó en 1928. El instrumento está formado por dos antenas metálicas que detectan la posición relativa de las manos del thereminista y los osciladores para controlar la frecuencia con una mano y la amplitud (volumen) con la otra. Las señales eléctricas del theremin se amplifican y se envían a un altavoz (<https://es.wikipedia.org/wiki/Therem%C3%ADn>).

³⁹ <http://dle.rae.es/?id=TdpEAZG>.

amplios a bienes de consumo material (las radios y los tocadiscos, entre ellos) y al mercado del espectáculo (el cine también tuvo una importancia significativa en esta ampliación del universo de los consumidores de entretenimiento ligado, de maneras más o menos directas, a lo artístico) abrieron la posibilidad de que alguien estuviera en su casa sin hacer otra cosa que escuchar música. Lo que antes requería situarse en el lugar de los hechos, participar de ellos y muchas veces cantar o tocar un instrumento, cambió definitivamente su modo de circulación⁴⁰. Esta novedad permitió el surgimiento de usos no populares para músicas de tradición popular, que a su vez fueron tendiendo hacia la abstracción más característica de la tradición escrita y académica. Pero este uso social de la música no fue el único surgido a partir del desarrollo de las técnicas de grabación sonoras. Ni siquiera, podríamos arriesgar, el más extendido.

Para intentar definir el modo de percibir música que nos interesa abordar, recurramos a Benjamin, quien afirma que “a los edificios se los apropia de dos maneras: con el uso y con la percepción, o más bien, con el tacto y con la vista. Tal apropiación no puede entenderse en términos de la concentración atenta de un turista ante un edificio famoso. No existe un equivalente a la contemplación en lo táctil. La apropiación táctil no se alcanza tanto por la atención como por el hábito⁴¹. En este sentido, diríamos que nos ocupa un tipo de recepción orientada a lo táctil y, más específicamente, a aquello que Benjamin denomina como “recepción en estado de distracción, evidente en todos los campos del arte y síntoma de los cambios profundos en la apercepción”. Ante una forma de contemplación que no requiere atención —como ocurre en el cine—, “el público es un examinador distraído⁴². Orientemos, entonces, nuestra reflexión hacia la música oída, por oposición a la música escuchada y la música bailada. La música escuchada y la música bailada tienen en común el hecho de que el dispositivo opera como reemplazo directo de la ejecución en vivo. En ambos casos, la grabación ocupa el lugar del ejecutante y la percepción de la música es atenta, ya sea por contemplación o por el uso ritual que implica mover el cuerpo al compás de lo que suena. Si estas escuchas atentas de música —en especial la más vinculada a la apreciación musical— puede

⁴⁰ Fischerman Diego, *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós, 2013, pp. 40-41.

⁴¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 66.

⁴² Benjamin, *op. cit.*, p. 67.

equipararse con la instancia de recepción de casi cualquier otra forma de arte, las características propias del sonido hacen posible otro tipo de abordaje de la obra: la audición distraída o ambiental, tal vez comparable con el uso decorativo o escenográfico de las artes pictóricas, en un sentido aún más radical que el descrito por Benjamin con relación al cine. Frente a la escucha ritual o funcional y la escucha atenta o académica, con la reproductibilidad técnica de la música surge esta nueva forma de audición: la música como fondo de existencia. Ya no se trata únicamente de música para escuchar o bailar, sino de música para leer, cocinar, ordenar la casa o lavar el auto, cenar con amigos, salir a correr, música en forma continua, reproducción infinita, de música simplemente para estar con uno mismo y con otros. Entendemos que esta forma de audición exige cierto grado de compromiso por parte del sujeto que pone música, no en lo referido a la contemplación, sino en la medida en que dicha acción exige cierto grado de decisión permanente en lo que refiere a la selección de temas, discos o listas de reproducción, que lo obliga a estar pendiente y de alguna forma atento al funcionamiento del dispositivo técnico, más que a la percepción musical propiamente dicha.

Concierto: el encuentro con el otro

Jean-Luc Nancy se pregunta por qué y cómo algo del sentido sensato ha privilegiado un modelo, un soporte o una referencia en la presencia visual y no en la penetración acústica y por qué, del lado del oído, retirada y repliegue, *puesta en resonancia*, en tanto que, del lado del ojo, manifestación y ostentación, *puesta en evidencia*⁴³. Si la mirada es penetrante, la escucha es penetrada. Si la mirada va a buscar, la escucha es receptiva. Así va la música, en busca de la autosatisfacción, al encuentro con el otro. Si en la palabra *reproducción* resuena la funcionalidad biológica como parte de la fantasía intelectual de lo natural en el hombre, el verbo *poner* se concentra específicamente en la acción que no persigue otra cosa que el goce inmediato, amparado en la supuesta irracionalidad animal del deseo. Resulta llamativo que la búsqueda de la esencia natural del hombre conduzca a esa inmensa otredad que nos ve existir desde siempre: el reino de las bestias. La violencia que se expresa en la intención de penetrar en los otros también está presente en el sentido que aquí

⁴³ Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p.13.

queremos darle a la acción de poner música. Entendemos, del modo en que estamos intentando definirlo aquí, que poner música enfatiza la penetración por sobre el acto receptivo de escuchar. La acción de poner a sonar música en el ambiente busca lograr esa resonancia en nosotros mismos y en quienes nos rodean, más que disponernos a ser penetrados por la música. Si, siguiendo a Nancy, entendemos que “escuchar es ingresar a la espacialidad que me penetra”⁴⁴, quien pone música a todo volumen en pos de penetrar y aturdir a sus vecinos se encuentra mucho más cerca del ejecutante que sale en busca de una respuesta estética de su público, que de quien ofrece sus oídos al quehacer del músico.

Como afirma Amparo Rocha Alonso desde el punto de vista de la semiótica peirceana, “la música no es de nadie y es de todos: que haya música de autor, compuesta por un músico no obsta que esté en la música misma su carácter escurridizo y a la vez ubicuo. La música es del autor, del o los intérpretes y de aquellos que escuchan. En un acto único de comunión, que le debe todo al carácter indicial del sonido. Una pieza musical es traducida, interpretada tantas veces como es ejecutada y escuchada: en esta cadena se observa también el carácter participativo del fenómeno musical. Aún en las obras más intimistas o solitarias está presente la idea de comunidad, una comunidad que se funda en la naturaleza indicial del sonido, en el carácter convencional de toda intervención artística, de toda *tekhné*, y en la posibilidad de generar algún tipo de iconicidad en la escucha. Ante todo, volveremos sobre la idea de que el sonido, como materia del sistema música es indicial. En efecto: los sonidos son fuente de contacto y funcionan por deslizamiento, por contigüidad metonímica. Un sonido surge a partir de una fuente sonora: las cuerdas vocales, un instrumento o un sintetizador, por dar algunos ejemplos, y toca el oído, entra en él sin fuerza pero compulsivamente. El sonido es entonces un índice: señala una presencia, la suya, que implica su fuente sonora y establece contacto con el oído de alguien, llamando su atención. Creemos que en esta cualidad reposa la fuerza del lenguaje música, su capacidad de unir, de establecer comunidad”⁴⁵. En este aspecto, diremos que, cuando reproducimos música, de algún modo nos reproducimos. Nos proyectamos en los muchos de otros

⁴⁴ Nancy, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ Rocha Alonso, Amparo, *La música / las músicas / cuerpo y discurso musical. Un enfoque peirceano del fenómeno de la música*, <http://studyres.es/doc/607211/la-musica-las-musicas>, 2004, p. 4.

que en el mismo instante reproducen esta misma obra en similares condiciones. La pérdida de originalidad revierte su signo negativo, el espectador-reproductor pone música y con ello se funde en un mar de espectadores-reproductores inmersos en un proceso social de identificación y de pertenencia a un lenguaje común y a experiencias equiparables. Vibramos con la música ya conocida y con la música nueva que nos ofrece la posibilidad de poner el cuerpo a vibrar al ritmo de algo inesperado. El baile se presenta como hito fundacional de lo social, como utopía comunicacional, como promesa de la posibilidad de establecer un mundo común de sentido a partir de un instante de vibración que propende a un instante próximo donde esta vibración se extiende y nos hermana con los otros. La latencia del cambio, la preparación, la posibilidad de interrumpir el ritmo y cambiarlo profundamente se encuentran contenidos en el baile, así como la imposibilidad de dejar de seguir el ritmo que suena como limitación y dependencia de lo social.

Un emisor y múltiples receptores: ¿el orden natural?

Si observamos los primeros intentos tecnológicos por capturar el sonido, podemos afirmar que el desarrollo del actual esquema de producción musical, caracterizado por pocos grandes emisores y múltiples pequeños receptores, responde más a esfuerzos concretos por imponer una lógica de mercado a esta industria, que a unas limitaciones o predisposiciones propias de los dispositivos técnicos. Más allá del fonógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, que podía grabar, pero no reproducir —registraba las ondas sonoras en soporte visual—, los primeros fonógrafos permitían tanto escuchar como grabar, con la misma calidad. El gramófono de Emile Berliner permitía, incluso, realizar miles de copias a partir de un molde original. Con el surgimiento de la industria de la música grabada, la funcionalidad que permitía grabar fue desaparecida por los fabricantes, de modo que el desplazamiento de estos dispositivos implicó la pérdida de una de las características más interesantes para sus usuarios. David Byrne sugiere que los primeros fonógrafos generaron una situación similar a la que se dio recientemente con YouTube⁴⁶, en la que todo el mundo parecía estar produciendo su propio contenido. Un siglo después, la historia parece repetirse una vez más. Cada nuevo

⁴⁶ Byrne, David, *How music works*, San Francisco, McSweeney's, 2012, p. 90.

desarrollo tecnológico que surge tiene que vérselas con la cuestión de la propiedad privada. Tras la masificación de Internet, ¿cuánto tiempo le llevó a la industria de la música *aggiornarse* para volver a concentrar en unos pocos servicios pagos la oferta profesional de música grabada? Gracias a plataformas como la Spotify, la inmensa disponibilidad de música celosamente guardada y compartida por millones de usuarios alrededor del planeta durante los primeros años de web —interesante definición por extensión de *patrimonio de la humanidad*—, ha comenzado a mermar. Podríamos decir que, en este sentido, estamos asistiendo al ocaso de la edad dorada de Internet en pos del lucro individual. Como dijimos, el devenir de la técnica no parece tender hacia la concentración de la producción, pero la historia sin dudas avanza hacia la concentración del capital. Cada nuevo desarrollo tecnológico parece poner a la sociedad frente a la misma situación de indefinición, hasta que finalmente el mercado triunfa y establece las reglas de lo profesional versus lo amateur, favoreciendo la concentración. No obstante, cabe señalar que a pesar de la crisis de la industria discográfica, cada vez se produce más música a partir de la popularización y abaratamiento de dispositivos hogareños semi profesionales de grabación y el surgimiento de plataformas virtuales de distribución. Un momento interesante del desarrollo tecnológico de la captura del sonido ocurrió con la aparición del actualmente casi extinto casete que, tras largos años de reinado casi absoluto del vinilo, puso al alcance de gran parte de la población la posibilidad de grabar sus propios sonidos. Hasta entonces, existían las grabadoras de cinta abierta hogareñas, pero eran mucho menos accesibles. Como afirma David Byrne, a partir del casete el público en general volvió al negocio de las grabaciones. Con dos grabadoras o con una doble casetera, era posible realizar copias —de a una a la vez— para repartir entre los amigos⁴⁷. La reacción de la industria de la música ante esta incipiente amenaza fue generar campañas para intentar desalentar el uso hogareño de casetes⁴⁸. Como con los casetes, la popularización de Napster y otras plataformas *peer-to-peer* a partir de 2000, generó un entusiasmo por compartir música al que las principales discográficas y algunos artistas respondieron con agresivas estrategias legales. Todo parecería ocurrir como si, desde siempre,

⁴⁷ “The general public was now back in the recording business, just like it had been in the early days. (Home-style reel-to-reel recorders had been available previously, but they were bulky and expensive). [...] With two machines (or soon no-uncommon double-deck cassette machine), you could copy cassettes, one at a time, and give the duplicates to friends”, Byrne, *op. cit.*, p 116.

⁴⁸ “*Home Taping is Killing Music*”, Byrne, *op. cit.*, p 116.

existiera un impulso dormido que ante la aparición de una nueva tecnología nos lleva a producir y compartir nuestra producción. En este sentido, Benjamin dice que “durante siglos, un número pequeño de escritores se enfrentaban a varios miles de lectores. Esto cambió hacia fines del último siglo. Con la expansión de la prensa, que constantemente presenta nuevos organismos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales al lector, un número cada vez mayor de lectores se convirtieron en escritores, al principio, ocasionales. Esto comienza cuando la prensa diaria abre la sección ‘cartas al editor’. Y hoy apenas si existe un trabajador en Europa que no encuentre al menos una oportunidad para publicar en alguna parte comentarios acerca de su trabajo, sus pesares, un artículo, etc. Así, la distinción entre autor y público está por perder su característica básica. La diferenciación se vuelve meramente funcional y varía según los casos. El lector siempre está preparado para convertirse en escritor, y accede a ese rol en calidad de experto”⁴⁹. Hay una fascinación amateur que con cada avance tecnológico sentencia durante algún período confuso la muerte del mercado del arte y la cultura. ¿Qué ocurre con ese impulso y esa fascinación cuando las cosas vuelven a la *normalidad*? Es posible pensar que permanecen latentes en prácticas tales como poner música, que aún en su comportamiento más tradicional honran cierta tradición poética.

Música y lenguaje

Habitualmente, el tono y la musicalidad que utilizamos para hablar son tan importantes como las palabras que elegimos. El *fraseo* resulta determinante para hacernos entender. Jean-Luc Nancy dice que el sentido es primordialmente rebote del sonido. “La escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro [...], el sonido ataca, la presencia visual ya está disponible antes de que yo la vea [...], la emisión sonora es su propia recepción”⁵⁰. En la medida en que George Steiner sugiere que “el alcanzar la perceptibilidad y, en última instancia, las formas inteligibles de los rudimentos del yo, puede que haya sido musical, en un modo que no podemos reelaborar o parafrasear”⁵¹, decimos que el lenguaje aparece luego de la intención musical de la palabra. Nancy, por su parte, propone que “la música no

⁴⁹ Benjamin, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁵⁰ Nancy, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ Steiner, *op. cit.*, p. 222.

es el origen del lenguaje, como a menudo se quiso pensar, sino lo que se retira y abisma en él⁵² y recurre a la siguiente fórmula: “la música es el sentido menos el lenguaje”⁵³. Si bien es cierto que el lenguaje es capaz de sistematizar parte de su musicalidad, también ocurre que hay algo de ella que parece sustraerse a lo codificable y permanecer íntimamente ligado a lo más inaccesible de nuestra identidad. Por efecto de la resonancia en el cuerpo, al emitir sonidos, decimos y nos decimos quiénes somos en un sentido profundo y ligado a “una presentidad anterior a la consciencia y a la racionalidad tal como la conocemos”⁵⁴. Nos definimos como jamás podríamos hacerlo con palabras, a través de la musicalidad como vehículo de significaciones e identificaciones profundas. Análogamente, ponemos música y comunicamos —para los otros y para nosotros— relatos irreductibles a lo discursivo. La música aparece como un lenguaje potente, económico y esencialmente polisémico que atraviesa y funciona en diversos universos significativos. En palabras de Steiner, “más que cualquier otro acto de inteligibilidad y forma ejecutiva, la música entrafña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido —esto es, parafraseado— y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión”⁵⁵. Proponemos entender la música, entonces, como verdad primera o última de la materialidad del sentido, como si las frases de un solo de trompeta pudieran estar compuestas por palabras de una lengua que desconocemos, pero cuyo sentido somos capaces de recuperar a partir de su resonancia, en la medida en que siempre “escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible”⁵⁶.

¿Qué queda del sentido profundo de la musicalidad del lenguaje cuando ponemos música? ¿Podemos equiparar la forma en que resuenan en nosotros mismos los sonidos que emitimos con nuestro propio cuerpo, con la forma en que lo hacen los sonidos que emitimos a través de un dispositivo técnico?

⁵² Nancy, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ Nancy, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ Steiner, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁵ Steiner, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ Nancy, *op. cit.*, p. 19.

Colmar el ambiente

No nos interesa aquí abordar la escucha musical como una actividad en particular, sino a partir del modo en que ella se vincula con el resto de las actividades que realizamos en nuestra cotidianidad. Si escuchar música con la atención puesta en la obra puede equipararse a mirar una película, poner música es, en cambio, algo radicalmente distinto. Implica ejercer cierta violencia sobre el ambiente y establecer la posibilidad de reinterpretar nuestro contexto de modo similar al que opera la banda de audio en un film. El sonido parte desde el dispositivo necesario para su reproducción y se esparce por el medio. Mientras las pantallas conservan siempre algo de la forma original de la obra, el sonido se propaga por el espacio, transcurre tiempo y se vuelve incontrolable. “Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí”⁵⁷.

La habilidad de quien pone música no está en ejecutar un instrumento ni en saber qué botones presionar para activar el equipo de audio, sino en proyectar los efectos que causará cierta música en un determinado contexto. Ponemos música para crear y recrear climas. Para evocar y provocar situaciones. Ponemos música para generar un ambiente de fiesta, intimidad, seriedad o distensión, actualizando situaciones pasadas y proyectando sobre el presente resonancias lejanas. Ponemos música para identificarnos, para sentirnos cómodos, para apropiarnos de un ambiente. Poner música se asemeja, en este sentido, a pintar un cuarto. Ponemos música y colmamos el ambiente, afectamos el espacio y a partir de ello nos obligamos a reinterpretar lo que nos rodea. Al elegir música para una determinada circunstancia, de alguna manera estamos interpretando esa situación e interpelando a quienes formamos parte de la misma. La música puede servirnos para aislarnos del mundo, pero también para exteriorizar nuestra percepción del mismo. Ponemos música para avanzar sobre los ruidos ininteligibles del mundo. Ponemos música para autoafirmar nuestra presencia en el ambiente, para poder hacer resonar y percibir algo de nosotros mismos. Como el protagonista de *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto,

⁵⁷ Nancy, *op. cit.*, pp. 21-22.

quien, resignado a no lograr nunca el silencio total y absoluto que desea, se dedica a inundar el mundo de su propio ruido.

En nada se parecen la creación de una obra cinematográfica y la acción necesaria para su reproducción. No hay prácticamente ninguna situación en el proceso de producción de una película que pueda asemejarse al proceso necesario para su proyección. El escritor, por su parte, debe convertirse en su propio lector para poder conocer el texto que acaba de escribir, porque también en la literatura producción y recepción se encuentran fuertemente escindidas, situación a su vez análoga a la del artista plástico. En la reproducción técnica de la música, en cambio, se da una particularidad que consiste en que los efectos que produce quien pone música se asemejan en cierto punto a los que produce el músico cuando toca. Ponemos música y, a través de un dispositivo técnico, emitimos sonido que se propaga a través del ambiente. Elegimos qué sonidos producir dentro de un repertorio disponible de grabaciones. En esa selección ponemos algo de nosotros mismos, algo similar a lo que agrega el intérprete cuando ejecuta una obra musical. Al poner música ocurre algo similar a lo que describe David Byrne respecto de los *mixtapes*, muy habituales hasta hace algunas décadas, casetes en los que los melómanos grababan una selección de canciones de distintos discos. Para Byrne, estas selecciones funcionaban como una suerte de *potlatch*. El regalo de un *mixtape* era muy personal. Con frecuencia, eran elaborados exactamente para una persona en particular, como una forma de decir *este es quien yo soy y a través de este casete me vas a conocer mejor*. La música de otros, ordenada y compilada de maneras sumamente imaginativas, se volvió una nueva forma de expresión⁵⁸. Si el diseño del orden de temas que componen un álbum forma parte del proceso creativo de producción musical. Las mezclas personalizadas y listas de reproducción actuales, como los *mixtapes* que describe Byrne, forman parte de un proceso similar. Aquí, la acción de poner música se encuentra más cerca de la producción que del consumo.

Lo mencionado hasta aquí nos anima a decir que, cuando reproducimos música, nos reproducimos, crecemos, ganamos volumen. Nancy afirma que “lo sonoro [...]

⁵⁸ “Mixtapes were a form of potlatch [...] The gift of a mixtape was very personal. Often they were made for exactly one person, no one else [...] ‘This is who I am, and by this tape you will know me better’ [...] Other people’s music -ordered and collected in infinitely imaginative ways- became a new form of expression”, Byrne, *op. cit.*, p 117.

arrebata la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse⁵⁹. El sonido se proyecta y a través de él nos expandimos nuestro propio cuerpo. La música que emitimos y toda su carga de sentido inundan nuestro entorno con algo de lo que somos. Poner música *fuerte* es también una forma de llenar el espacio —poblarlo— con algo nuestro, con rasgos de nuestra identidad. Como una extensión de esta propiedad de lo sonoro, cuando ponemos música, nos reconocemos a nosotros mismos en —como diría Byrne— *espejos musicales*⁶⁰. Cuando elegimos música, ponemos en juego competencias muy específicas. Si tuviéramos que ubicar la escucha de música dentro del esquema emisor-receptor, en principio podríamos situarla del lado de la recepción, del consumo. De una parte, la industria de la música. De la otra, los escuchas. Pero en la práctica, quien pone *play* se constituye como emisor de un mensaje tan ajeno y propio como el lenguaje mismo. Y con esta emisión, va al encuentro de un posible otro: él mismo en primer lugar y luego quienes se encuentren con él en la situación de escucha. Este decir a través de la reproducción de música no puede reducirse a una instancia de *recepción*. Como afirma Nancy, “tocar música es hacerla sonar y su sentido está en su resonancia”⁶¹, por lo que en lo que a sus efectos refiere, tocar y poner música no parecen diferir demasiado. ¿No es asimilable el saber que pone en juego un melómano que pone la música adecuada en una reunión social con aquel que detentan los músicos de jazz que ajustan el repertorio a los humores de su audiencia? Es interesante en este sentido lo que refieren Robert Faulkner y Howard Becker en su investigación sobre la dinámica de los músicos de jazz sobre el escenario, quienes “a menudo se encuentran en la situación de tener que decidir qué tocar y hacerlo. Es hora de arrancar, el público está esperando, los músicos están listos. Pero todavía no han elegido el primer tema y por lo tanto no pueden empezar [...] A veces se impone una especie de indecisión colectiva [...] Momentos de elección similares ocurren a lo largo de cada noche, cada vez que los músicos terminan una canción y se hace un silencio antes de comenzar otra [...] Una banda que toca para bailar quiere que los bailarines que logró atraer a la pista sigan bailando [...] Los músicos quieren seguir tocando en el mismo ritmoailable que

⁵⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ “The mixtapes we made for ourselves were musical mirrors”, Byrne, *op. cit.*, p 117.

⁶¹ Nancy, *op. cit.*, p. 65.

agrada a la mayoría. Pero también quieren cambiar de tema, para no aburrirse ni aburrir a los que escuchan⁶². Sostendremos, entonces, que al menos en los aspectos que hemos descrito hasta aquí, existen grandes similitudes entre poner música y, por ejemplo, tocar la guitarra en un fogón. Proponemos, entonces, la idea de que reproducir música a través de un dispositivo técnico y ejecutarla a través de un instrumento musical son, en la medida en que ambas proyectan sonido en el ambiente y exigen la elección de un repertorio, prácticas equivalentes.

⁶² Faulkner, Robert y Becker, Howard, *El jazz en acción*, trad. Stella Mastrangelo, Siglo Veintiuno, 2015, pp. 231-232.

II. La música en la era de su reproductibilidad técnica

Ha llegado el momento de anunciar: esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones —físicas, morales— para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente —aunque mañana nos vayamos— repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos.

Adolfo Bioy Casares, La invención de Morel

La captura del instante presente

El récord, grabación o registro refiere a la instancia de captura del instante presente que luego podrá ser revisitado. Podemos decir que la intención de apropiarse de la experiencia para hacerla accesible en el futuro constituye uno de los sueños eternos de la sociedad burguesa. En términos casi contables, la experiencia pasada, acumulada, capitalizada opera como resultado del tiempo transcurrido, las penurias atravesadas, las decisiones mal tomadas. No hay dinero mejor invertido que el que se destina a viajar y adquirir nuevas experiencias, dicta el sentido común. El desarrollo de la técnica de captura de imágenes para el consumo masivo ha permitido incrementar en forma exponencial la proporción de lo capturado sobre lo vivido. De lo que se trata es de registrar la experiencia al detalle, sobrevivir al olvido, eternizarse, de volver a vivir, pero sin los riesgos que ello implica, de disfrutar de la música con la tranquilidad de que podremos escuchar la versión que más nos guste de nuestra canción favorita todas las veces que queramos y con la garantía de que no habrá pifíes.

Milán Kundera comienza su famosa novela *La insoportable levedad del ser* con la siguiente reflexión: “Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad”, y agrega: “Por el contrario, la ausencia

absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes”⁶³. El pasado ejerce violencia sobre el presente, pero ¿cómo opera esta violencia cuando además de recuerdos tenemos dispositivos tecnológicos que viajan hacia delante en el tiempo para reponer algo que ya ocurrió y que, por lo tanto, estaría en condiciones de ser olvidado?

Lo que puede recuperarse nunca es la experiencia en sí misma, sino apenas el registro de lo vivido. La experiencia es siempre distinta y en lo único en que parece repetirse es en su afán de repetición. David Byrne afirma que hasta la invención de la grabación, la experiencia de la música fue efímera y que, de allí en adelante, también⁶⁴. La fascinación por la captura del instante presente se expresa en los hitos tecnológicos que desde mediados del siglo XIX y pasando por el fonograbador, el fonógrafo, el gramófono, el tocadiscos, el magnetofón de alambre, el magnetofono de bobina de cinta abierta, el cartucho de ocho pistas, el casete, el disco láser el DAT, el disco compacto, los formatos de compresión digital como el MP3 y las plataformas para reproducir música vía *streaming*, persisten hasta nuestros días. La cuestión que aquí nos interesa abordar es de qué manera la experiencia de quienes escuchamos música se ve afectada por las posibilidades que ofrece la reproducción técnica del material sonoro. Ponemos un disco y colmamos el ambiente, invocamos presencias que provienen de distintos espacios y tiempos —evocan la situación en que escuchamos una melodía por primera vez o el momento preciso en que una ejecución en vivo fue registrada—, y aun así resulta cierta la afirmación de Kundera: “en un mundo basado esencialmente en la inexistencia del retorno, todo está perdonado y, por tanto, todo cínicamente permitido”⁶⁵, porque el regreso del pasado siempre ocurre durante un tiempo presente que nos permite reelaborar y actualizar el recuerdo. En *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares propone la fantasía de la recordación total —también abordada por Jorge Luis Borges, a su modo, en “Funes, el memorioso”, publicado cuatro años más tarde. La historia gira en torno a una máquina diseñada para

⁶³ Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, trad. Fernando Valenzuela, México, D.F., Tusquets, 1996, p.5.

⁶⁴ Byrne, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ Kundera, *op. cit.*, p. 5.

registrar datos de la realidad con tan alto grado de precisión, que solo puede ofrecer la inmortalidad de habitar sus proyecciones hiperrealistas a cambio de la propia muerte. Es preciso renunciar a la mortalidad —suprimir el tiempo presente— para vivir eternamente. En el afán de conservación, algo se pierde indefectiblemente.

Música grabada y música en vivo: alta fidelidad ¿a qué?

En 2015, la fábrica de pianos Steinway & Sons lanzó Spirio, un nuevo modelo que permite reproducir piezas interpretadas por grandes pianistas. A través de un iPad integrado al instrumento, el afortunado poseedor de un Spirio puede disponer de un catálogo de más de 12.000 obras para que se ejecuten automáticamente en cualquier momento. Steinway & Sons afirma que las reproducciones del Spirio son indistinguibles de ejecuciones en vivo. A diferencia de la grabación analógica tradicional —que captura sonidos a través de micrófonos—, y de estándares digitales como el MIDI —que trabaja sobre unos pocos parámetros abstractos—, este novedoso sistema registra cada uno de los movimientos que el intérprete realiza sobre teclas y pedales con un altísimo grado de precisión, para luego reproducirlos directamente sobre el instrumento. Spirio nos ofrece la fascinación de mirar las teclas moverse solas, animadas por la gracia de intérpretes eximios, la posibilidad inédita para los estudiantes de escuchar una y otra vez ejecuciones magistrales sobre un instrumento real, y al mismo tiempo nos enfrenta a la perturbadora experiencia de formar parte de una audiencia que, en absoluto silencio, asiste al concierto que brinda un pianista invisible. Frente a esto, cabe preguntarse si puede una grabación de extrema fidelidad a la ejecución original, como la que propone Spirio, aspirar seriamente a reemplazar definitivamente la ejecución de música en vivo.

George Yúdice explica que “la privatización de la experiencia musical empieza con la comercialización de discos fonográficos en la segunda década del siglo pasado, lo cual hizo posible la audición doméstica de música. Si antes se necesitaba ser parte de un público frente a músicos que ejecutaban una pieza, con el fonógrafo se podía prescindir de aquéllos y no se tenía que ir a una sala de conciertos”⁶⁶. Lo

⁶⁶ Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 37-38.

interesante es que, aún con el grado de desarrollo técnico actual, que permite grabar y reproducir música con altísima calidad y distribuirla rápidamente y a bajo costo, los conciertos en vivo siguen ocurriendo en forma masiva y constante. En términos económicos y de acceso, podríamos afirmar que en general resulta más barato adquirir un disco o escucharlo online a través de Internet, que pagar una entrada a un concierto, especialmente si esto último implica trasladarse a otra ciudad u otro país y teniendo en cuenta que, a diferencia del vivo, la grabación permite volver a escuchar la obra cuantas veces queramos por el mismo precio. En la medida en que ambas formas de audición gozan actualmente de gran popularidad, podemos sostener que la escucha en vivo y la escucha de música grabada tienen, respectivamente, un valor distintivo y diferencial para el público.

En su libro *Efecto Beethoven*, Diego Fischerman afirma que “el disco y la radio no solo propusieron formas y alcances nuevos para la difusión. No se limitaron a mediar propagando la obra de un artista popular o, incluso, fabricarlo a medida, sino que fueron, directamente, la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de trabajar la creación musical basada en tradiciones populares”.⁶⁷. La aparición del registro sonoro y la posibilidad de su distribución masiva tuvieron un fuerte impacto sobre la forma de producir y escuchar música. La composición y la ejecución cambian sustancialmente cuando son atravesadas por la posibilidad de que la música sea escuchada con atención fuera del ámbito del baile o la fiesta y, especialmente, por la expectativa de la trascendencia, tradicionalmente asociada a la literatura y, como dice Fischerman, a la música artística de tradición europea y escrita. Para ciertos estilos musicales nacidos y desarrollados al calor del vivo, la grabación constituye un verdadero desafío. Los músicos de jazz, a través de la improvisación, se valen de lo inesperado como elemento creativo por excelencia. Miles Davis decía que no había que temer a los errores porque no existían, y se esforzaba por crear en el estudio situaciones que de alguna manera permitieran evocar el vértigo de la ejecución en vivo, lo cual se ve reflejado en los comentarios de Bill Evans sobre la grabación de *Kind of Blue* en 1959: “Miles concibió estos arreglos solo unas horas antes de la sesión de grabación y llegó con bocetos que indicaban al grupo lo que había que tocar. Por lo tanto, oíréis algo cercano a la

⁶⁷ Fischerman, *op. cit.*, p. 46.

espontaneidad en estas interpretaciones. El grupo jamás había tocado estas piezas antes de la grabación⁶⁸. No obstante, sostendremos que hay un elemento distintivo de la ejecución en vivo que la grabación jamás podrá emular, relacionado con lo inédito y lo impredecible. Aún cuando se trate de la ejecución de obras escritas y cuidadosamente ensayadas, en el vivo se encuentra latente lo inesperado. Ya sea por una decisión artística, un pifio o una falla de los instrumentos o del sistema de amplificación, el vivo se distingue de la grabación porque lo que suena está ocurriendo en ese preciso instante y eso lo vuelve único e irrepetible.

En lo que podríamos describir como un intento de reponer esa originalidad del vivo a partir de recursos tecnológicos, Mubert se presenta como “el primer compositor de música electrónica en línea y como el futuro de la música”⁶⁹. De acuerdo a la descripción que se ofrece en el sitio, “Mubert compone música continuamente en tiempo real. El flujo único se crea mediante un algoritmo basado en las leyes de la teoría de la música, las matemáticas y la experiencia creativa”. A través de esta curiosa herramienta podemos ser los primeros en escuchar una música que nadie jamás grabó ni compuso, al menos en los sentidos tradicionales de estos términos, pero cabe preguntarnos, ¿constituye esto un valor para quienes actualmente escuchamos música grabada? Podemos afirmar que no existe, al menos por el momento, ningún desarrollo tecnológico capaz de emular la vulnerabilidad de la música en vivo. La apuesta romántica a que seremos capaces de permanecer aquí al menos un instante más, como para escuchar al menos el próximo acorde queda siempre fuera de la grabación, es una cualidad exclusiva de la ejecución en vivo. El artista sale al escenario con su fragilidad y nos embriaga darnos cuenta de que esa propensión a un futuro incierto nos permite verificar que aún estamos vivos y entregados a la experiencia trascendental de compartir la existencia, en la medida en que, como dice Fischerman, “en la escucha de música todo es recuerdo — pasado: los sonidos ya transcurridos, ese tema que se evoca, el ritmo que aún resuena en la mente— y expectativa —futuro: eso que, a partir de lo evocado, la mente se prepara a oír”⁷⁰. No hay aleatoriedad matemática que pueda aproximarse

⁶⁸ Carr, Ian, *Miles Davis la biografía definitiva*, trad. Eduardo Hojman Global Rhythm Press, 2009, p 157.

⁶⁹ <http://www.mubert.com>

⁷⁰ Fischerman, Diego, *Después de la música: El siglo xx y más allá*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p.15.

a todo lo que resuena en un compositor que insiste en volver a combinar los mismos elementos con que la humanidad viene jugando desde hace miles de años, y que se sorprende cuando consigue decirse a sí mismo algo que aún no sabía. Sostendremos, entonces, que lo irrecuperable de la música en vivo es precisamente esa vulnerabilidad, la posibilidad del pifíe o de la genialidad inédita, el terreno incierto de lo impredecible, aquello que sacrifica el protagonista de *La invención de Morel* cuando decide renunciar a su presente para inmortalizarse en un *loop* infinito.

Con el desarrollo industrial de las técnicas de grabación y difusión, el registro musical pronto abandonó el intento de replicar un espectáculo en vivo, para pasar a convertirse en la versión original de una obra. Como explica David Byrne, cuando recordamos una canción o pieza musical, pensamos en el disco, y cuando la escuchamos en vivo la consideramos como una interpretación de la versión original⁷¹. Los amantes de la música somos capaces de permanecer impasibles frente a la más novedosa experiencia en sonido de alta calidad para, luego arder de emoción al volver a escuchar el suave crepitar —producto del paso de la cinta al vinilo, del vinilo al CD y del CD a un mp3 de 128 kbps—, que recorre los *tracks* de alguno de nuestros discos favoritos, grabados hace décadas y con muchos menos recursos técnicos, lo cual sin dudas pone en cuestión la idea de alta fidelidad. Según Byrne, el sonido en vivo nunca es tan bueno como el de una grabación, pero mentalmente somos capaces de resolver las fallas acústicas para sentir que la versión en vivo es incluso mejor que la grabación⁷². Ya no tenemos, entonces, grabaciones intentando reproducir con fidelidad el sonido tal como suena en un espacio real, sino espectáculos de música en vivo intentando lograr un sonido tan perfecto como el de una grabación en estudio.

George Steiner, quien sostiene que “la apuesta en favor del significado del significado, de potencial de percepción y respuesta cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando encontramos al otro en su condición de libertad, es una apuesta a la trascendencia”⁷³, desarrolla el concepto de *responsabilidad* para referirse a la

⁷¹ Byrne, *op. cit.*, p. 92.

⁷² Byrne, *op. cit.*, p. 95.

⁷³ Steiner, *op. cit.*, p. 14.

“respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto”⁷⁴. Bajo esta perspectiva, las obras de arte forman parte de una conversación trascendental. El intérprete se encuentra profundamente comprometido con la obra que ejecuta y con otras obras con las que dialoga a través de su ejecución, por lo que “las mejores lecturas del arte son arte”⁷⁵ y “el acto de interpretación musical más «expuesto» y, por lo tanto, más comprometido y responsable, es la ejecución”⁷⁶. La técnica permite a la música pervivir al tiempo de su creación como lo hace una pintura o un texto literario, pero ya no en forma de partitura, sino como sonido mecánico o electrónicamente reproducible. ¿Qué queda de la interpretación a la que se refiere Steiner cuando la obra no puede ser leída en voz alta ni ejecutada en un instrumento, sino que para actualizarla basta con presionar algunos botones? ¿Es posible este encuentro trascendental con el otro a través de la escucha de música grabada? Si “hacer la audición resonante a la música por medio de una complementariedad interior, conceptual y corporal al mismo tiempo, es rehacer la creación, [...] oír las relaciones dinámicas en el argumento tonal es generar de nuevo, despertar del silencio, de la ausencia potencial, los procedimientos del artista”⁷⁷, podemos asumir entonces que la forma de escuchar música que, como describe Fischerman, surge con la posibilidad de su reproducción técnica, constituye en sí misma una instancia legítima y específica de recepción de la obra, con características particulares que hacen que no sea una mera sustitución de la situación de escucha en vivo.

Los dos nuevos desarrollos tecnológicos que mencionamos —Spirio y Mubert— parecen perseguir una mejora en la experiencia de escucha de música grabada, cada uno a partir de un criterio distinto: Spirio eliminando la mediación de sistemas de amplificación, para reproducir grabaciones a través del instrumento mismo, y Mubert rompiendo el vínculo entre la grabación y una instancia concreta de composición y ejecución, haciendo coincidir el momento de la escucha con el de la creación. Cabe preguntarse si estas dos carencias que aquí se intenta superar por medio de la tecnología no son, más que debilidades, características distintivas y

⁷⁴ Steiner, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁵ Steiner, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁶ Steiner, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁷ Steiner, *op. cit.*, pp. 254-255.

constitutivas de la escucha de música grabada. La distancia física con la fuente original de sonido —voces, instrumentos— a través del sistema de amplificación y la distancia temporal con el momento de la creación de la obra abren la puerta a un mundo de posibilidades de escucha que sería impensable sin el desarrollo técnico que permiten la grabación y reproducción sonoras. El vivo y el disco no pueden pensarse, entonces, como prácticas sustitutivas, sino como experiencias esencialmente distintas e incluso complementarias. Pero si consideramos que la escucha de música grabada constituye una práctica con valor propio, surge la inevitable pregunta: ¿cuál sería ese valor?

La situación es el aura que se pierde

En la producción de música para su reproducción técnica, se observa la idea de que la obra de arte se constituye como tal en el encuentro con el otro. Resulta fascinante la idea del artista recluso en su estudio de grabación hogareño, produciendo una música a cuyo encuentro íntimo con su público él mismo no podrá asistir. Sin embargo, lo que aquí nos interesa describir es aquello que ocurre en particular con la música cuando es reproducida por quien la escucha. En ese sentido, consideramos que la posibilidad de la reproducción técnica en la música conduce a experiencias radicalmente diferentes a las que se dan, por ejemplo, en la literatura, la fotografía y el cine. La radicalidad de esta diferencia no tiene que ver con los procedimientos que debemos realizar para poder escuchar la música, sino con la posibilidad de crear permanentemente situaciones nuevas a partir de la reproducción de música en diferentes ambientes, lo cual es posible porque actualmente podemos escuchar música prácticamente a en cualquier momento y lugar. Las listas de Spotify para diferentes momentos del día, actividades u ocasiones nos ofrecen la posibilidad de establecer un vínculo abstracto entre la música grabada y nuestro tiempo presente. Con la ayuda de dispositivos móviles y auriculares, elegimos música para reunirnos con amigos, concentrarnos, relajarnos o hacer deporte. Como ocurre en el cine, la banda sonora se desprende de las imágenes y las elabora. Desde la música, interpretamos lo que se nos muestra y través de ella somos capaces de alterar el ritmo de nuestras situaciones cotidianas y volver extraño lo habitual. *¿Dónde estamos cuando escuchamos música?*, se pregunta Peter Sloterdijk. “Durante la audiencia musical, no se puede estar nunca

del todo en el mundo. Porque, en sentido musical, escuchar siempre quiere decir, o bien adelantarse hacia el mundo, o bien, huir de él”⁷⁸.

Jean-Luc Nancy compara lo sonoro con lo visual. “Lo visual persiste en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia”⁷⁹. Las artes escénicas, por ejemplo, pueden referir a situaciones concretas, ya que su modo de representación permite situar la acción en espacio y tiempo. La música, en cambio, no parece remitir a nada del mundo de las cosas. “Lo visual estaría del lado de una captura imaginaria [...], mientras que lo sonoro se situaría del lado de una remisión simbólica [...] lo visual sería tendencialmente mimético y lo sonoro tendencialmente metéxico (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio)”⁸⁰. Ocurre en el tiempo, como toda experiencia, pero como ninguna otra pone en evidencia su carácter efímero. Si en el resto de las artes —exceptuando tal vez ciertas expresiones abstractas—, la obra se juega parte de su significado a través de la representación de lo real, la música solo puede referir a sí misma. El referente de la música parece ser, desde esta perspectiva, el tiempo en que transcurre, el instante presente. Como afirma Diego Fischerman, “la música, inevitablemente, es transcurso. Podría pensarse que es presente continuo, o que, por el contrario, no tiene presente”⁸¹. Este presente sonoro, dice Nancy, “tiene que ver desde el inicio con un espacio tiempo: se difunde en el espacio o, mejor, abre un espacio que es el suyo, el espaciamento mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación”⁸². La reproducción técnica de la música agrega una dimensión a los fenómenos descritos, en tanto podríamos decir que cuando escuchamos música grabada, ponemos en relación dos momentos distintos: el momento de la grabación y el momento de la reproducción. Si el tiempo en que transcurre la música es, como afirma Fischerman, el presente continuo y decimos, siguiendo a Nancy, que el sonido abre un espacio propio, podemos considerar que la música grabada —en tanto trae al presente un registro del pasado— remite al mismo tiempo al presente de la escucha y, por otra, al pasado en que se registró la obra. Si el referente de una

⁷⁸ Sloterdijk, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 238.

⁷⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰ Nancy, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁸¹ Fischerman, *op. cit.*, p.15.

⁸² Nancy, *op. cit.*, p. 31.

melodía es el tiempo en que transcurre, al escuchar música grabada reponemos hoy el tiempo pasado en fue efectivamente ejecutada.

Las primeras grabaciones simplemente capturaban el sonido directo en un ambiente determinado y luego permitían reproducir ese registro a través de un dispositivo. Esto permitía, como ya dijimos, traer al presente el tiempo en que se realizó la grabación. Con el desarrollo de la técnica y a partir del surgimiento de la cinta de grabación y, consecuentemente, de la edición, las grabaciones dejaron de representar necesariamente ejecuciones particulares, ya que los elementos que la componían no necesitaban ser contiguos en tiempo o espacio⁸³. Esto agrega cierta complejidad a la cuestión, ya que a partir de entonces comenzaron a generarse ensambles musicales a los que podríamos denominar hipotéticos. La edición y la sobregrabación permiten crear situaciones musicales que nunca ocurrieron, a las que incluso el artista solo puede acceder como oyente una vez producidas y mezcladas. Cuando la tecnología de grabación de sonido dejó de utilizarse únicamente para el registro de ejecuciones en vivo, surgió la música producida especialmente para su reproducción técnica, cuyo único referente posible, a falta de una situación concreta de ejecución, es el tiempo presente de la escucha. El ya descrito proyecto Mubert lleva al extremo esta cuestión, en la medida en que propone una experiencia de producción de música electrónica sin compositor, original ni permanencia, en la que ni siquiera existe un sujeto que produzca para otros. La obra musical grabada no existe sin escucha, se realiza cuando alguien la pone a sonar y no remite a ningún otro tiempo que al presente en que ello ocurre. Estas técnicas de producción son conocidas o intuitas por quienes escuchamos música grabada. La desaparición de la situación concreta de ejecución de la música que escuchamos y su reemplazo por una situación hipotética no es un artificio ni una verdad que se intente ocultar. Byrne sostiene que, así como todos sabemos que los diálogos que aparecen en televisión no expresan el modo en que hablamos, también sabemos que lo que escuchamos en las grabaciones tampoco es *real*⁸⁴. La pregunta que cabe aquí es sobre lo real en un contexto de producción musical para su reproducción técnica. Si la composición, la grabación, la mezcla, la masterización

⁸³ Byrne, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁴ “Everyone knows sitcom dialogue isn’t how people talk, don’t they? Don’t people know that recordings aren’t ‘real’ either?” Byrne, *op. cit.*, p. 102.

y la difusión forman parte de un proceso que se realiza únicamente en la escucha, ¿no es acaso la instancia de reproducción la única situación real posible para este tipo de obra? Y a partir de ello, cualquier música grabada que escuchemos cabe dentro de esa presunción. Ya no importa si en efecto estamos escuchando un disco grabado en vivo, la posibilidad de edición hace que la situación concreta de ejecución desaparezca y sea reemplazada por esta situación hipotética a la que nos referimos. Este efecto es paradójico, en la medida en que ahora que podemos escuchar música en cualquier momento y lugar, lo que la música pierde a partir de esta posibilidad es, justamente, su situación espacio-temporal. “La copia es virtual, deslocalizada, ahistórica; desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial. Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo”⁸⁵, sostiene Boris Groys. La música que escuchamos solo ocurre en el momento y el lugar en que la reproducimos. Este movimiento recuerda al que describe Slavoj Žižek cuando define el síntoma marxiano en *El sublime objeto de la ideología*: “el ‘síntoma’ es, hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género [...]. Este procedimiento implica, así pues, una cierta lógica de la excepción: cada Universal ideológico —por ejemplo, libertad, igualdad— es ‘falso’ en la medida en que incluye necesariamente un caso específico que rompe su unidad, deja al descubierto su falsedad. [...] esta libertad es lo opuesto mismo de la libertad efectiva: al vender su trabajo ‘libremente’, el obrero pierde su libertad, el contenido real de este acto libre de venta es la esclavitud del obrero al capital”⁸⁶. La tecnología que posibilita la ubicuidad de la música y la disponibilidad permanente para su escucha, atenta contra su referente: el tiempo en que transcurre. Como si el precio de estar en todas partes fuera, precisamente, no estar en ninguna.

Como afirma Walter Benjamin, “incluso a la más perfecta reproducción de una obra de arte le falta algo: su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en el que está, que refiere a la historia a la que estuvo sujeta a lo largo de su existencia”⁸⁷. A diferencia del vivo, cuando ejecución y escucha coinciden en tiempo

⁸⁵ Groys, Boris, *Arte en flujo*, trad. Paola Cortes Rocca, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016, p. 157.

⁸⁶ Žižek, Slavoj, *Sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat Núñez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p.47.

⁸⁷ Benjamin, *op. cit.*, p 29.

y espacio, la música grabada no puede remitir entonces a su instancia de producción, sino únicamente al tiempo presente en que es escuchada. ¿Qué queda entonces para el tiempo de su ejecución? En la primera tesis de *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord, fundador y principal teórico de la Internacional Situacionista, advierte que “toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”⁸⁸. Para Debord, el tiempo de la vida es suprimido por la instauración del tiempo espectacular. “El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia que se construye sobre la base del tiempo histórico, es la falsa conciencia del tiempo”⁸⁹. Frente a esto, Debord elabora el concepto de “situación construida: Momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”⁹⁰. ¿No constituye acaso la música creada para su reproductibilidad técnica exactamente lo opuesto a una *situación construida*? La ejecución se diluye en el proceso de grabación, mezcla y edición, para finalmente ocurrir en algún espacio-tiempo hipotético y espectacularizado.

La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica pierde su aura, ese Zentretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”⁹¹, en palabras de Benjamin. La técnica de reproducción, “al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido”⁹². El aura propia de la obra de arte original desaparece en la obra creada para su reproducción técnica. Como afirma Boris Groys, quien problematiza las particularidades de la reproducción digital en contraposición a la reproducción mecánica, “la copia carece de autenticidad [...] no porque difiera visualmente del original, sino debido a que no está localizada y, por lo tanto, no está inscrita en la historia”⁹³. Actualmente, “la digitalización parece

⁸⁸ Debord, *op. cit.*, tesis 1.

⁸⁹ Debord, *op. cit.*, tesis 158.

⁹⁰ Debord, *op. cit.*, p 159.

⁹¹ Benjamin, *op. cit.*, p 47.

⁹² Benjamin, *op. cit.*, pp 44-45.

⁹³ Groys, *op. cit.*, p 158.

garantizar la reproducción precisa y literal de un texto o una imagen y de su circulación en las redes de información de manera más efectiva que cualquier otra técnica conocida [...] Sin embargo, no es tanto la imagen digital o el texto mismo, sino el archivo de imagen o el archivo de texto —es decir, la información digital— lo que se mantiene idéntico durante el proceso de reproducción y distribución”. Para Groys, la reproducción digital “requiere siempre una puesta en escena o una performance [...] Cada acto de visualización de la información digital mantiene una relación incierta con el original [...] cada visualización se convierte en un original”⁹⁴.

Yúdice refiere que cierto estudio etnográfico sobre el uso del walkman reveló que “los usuarios organizan y administran parte de su experiencia cotidiana mediante la selección y reproducción de música para acompañar labores, deportes y ejercicio, alcanzar estados de ánimo, evocar y olvidar recuerdos, suprimir los ruidos ambiente de la ciudad, evitar el contacto con otros y controlar el juego de miradas con ellos, y desde luego para disfrutar de los sonidos que lo constituyen a uno como sujeto. Así, el walkman (y ahora los reproductores de MP3 como el iPod) es un dispositivo protético que proyecta y contorna el espacio personal del sujeto”⁹⁵. Yúdice habla de “un nuevo tipo de flaneur que no solo mira las mercancías en los escaparates de la ciudad, sino que lleva su propio repertorio sonoro consigo”⁹⁶. A partir de la posibilidad de reproducir música en cualquier circunstancia, se suscitan nuevas situaciones en las que la obra de arte deja de comportarse como objeto. Deja de ser figura para convertirse en fondo. Como afirma Byrne, la música grabada, arrancada de su contexto, se vuelve su propio contexto⁹⁷. ¿Y cuál pasa a ser el objeto en estos casos? Probable y precisamente, la situación de reproducción. En este sentido, proponemos la idea de que los sujetos *creadores* dejan de ser los músicos que ejecutaron los instrumentos o los ingenieros que intervinieron en su producción, sino quienes ponen la música a sonar en un espacio y en un tiempo determinados. La música grabada carece de aura hasta que quien la escucha le asigna un tiempo y un espacio concretos. Ésa es la principal reflexión de este ensayo: poner música constituye un acto poético.

⁹⁴ Groys, *op. cit.*, p. 162.

⁹⁵ Yúdice, *op. cit.*, p 45.

⁹⁶ Yúdice, *op. cit.*, p 46.

⁹⁷ “Recorded music can be ripped free from its context, for better and worse. It becomes its own context”. Byrne, p 102.

Capítulo III: Salir del *loop*

El espectáculo moderno expresa lo que la sociedad puede hacer, pero en esa expresión lo permitido se opone de manera absoluta a lo posible.

Debord, La sociedad del espectáculo

La potencia política de lo musical

Dice Benjamin que “la reproducción mecánica libera a la obra de arte de su dependencia parasitaria del ritual. En un sentido más amplio aun, la obra de arte se convierte en obra diseñada para su reproductibilidad”⁹⁸. Como consecuencia de esta pérdida del criterio de autenticidad, “la función del arte se ve completamente alterada. En lugar de estar fundamentada en un ritual, comienza a estarlo en otra práctica: la política”⁹⁹. George Steiner, por su parte, sostiene: “la pregunta sobre si algo significativo puede ser dicho (o escrito) sobre la naturaleza y el sentido de la música no sólo implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje, sino que nos lleva hasta las fronteras entre la conceptualización de tipo lógico-racional y otros modos de experiencia interna. Más que cualquier otro acto de inteligibilidad y forma ejecutiva, la música entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido —esto es, parafraseado— y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión. Más precisamente: ninguna epistemología o filosofía del arte puede pretender un alcance global si no tiene nada que enseñarnos acerca de la naturaleza y los significados de la música. La afirmación de Claude Lévi-Strauss de que «la invención de la melodía es el supremo misterio del hombre» me parece de una evidencia meridiana. Las verdades, las necesidades del sentimiento ordenado en la experiencia musical no son irracionales; aunque son irreductibles a la razón o a la apreciación pragmática. Esta irreductibilidad es la fuente de mi argumento. Bien pudiera ser que el hombre fuera hombre y que «linde con» limitaciones de una «otredad» peculiar y abierta, porque es capaz de producir música y ser poseído por ella”¹⁰⁰. Entendemos que en esta particular relación con el significado, en la

⁹⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁹ Benjamin, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁰ Steiner, *op. cit.*, p. 31.

posibilidad de acceder a algún tipo de sentido más allá del lenguaje o anterior al mismo, radica cierta potencia política de lo musical. Si nuestras posibilidades de expresión se encuentran condicionadas por lo ya dicho en términos de lenguaje, “la música aporta a nuestras vidas cotidianas un encuentro inmediato con una lógica de sentido diferente a la de la razón y coloca nuestro ser en tanto hombres y mujeres en contacto con aquellos que trasciende lo expresable, que deja atrás lo analizable”¹⁰¹.

Existe cierta recurrencia en la creación artística en contextos adversos. El músico y compositor Oliver Messiaen fue capturado por el ejército Alemán en junio de 1940 y enviado a Stalag VIII-A, un campamento para prisioneros de guerra en Görlitz, Alemania. Allí compuso el *Quatuor pour la fin du temps*. La obra se estrenó el 15 de enero de 1941 en el campamento, ante reclusos y guardias y bajo la lluvia. “Nunca fui escuchado con tan profunda atención y comprensión”, recordaría Messiaen años más tarde¹⁰². El blues, género que tuvo una influencia decisiva sobre gran parte de la música popular desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, nació a partir del canto de los esclavos que trabajaban en los campos de algodón a orillas del Misisipi. Podemos decir que hacer música en situaciones extremas nos separa, al menos conceptualmente, de la miseria y nos eleva a una altura que nos permite proyectar un futuro por encima del presente en el que estamos inmersos. La música permite trazar este plan de evasión en la medida en que instaura un tiempo alternativo al tiempo de la vida. Cuando entramos en el ritmo de la música, nos abstraemos. Recordemos la afirmación de Sloterdijk: “durante la audiencia musical, no se puede estar nunca del todo en el mundo. Porque, en sentido musical, escuchar siempre quiere decir, o bien adelantarse hacia el mundo, o bien, huir de él”¹⁰³.

Dice Benjamin que “una de las tareas más importantes del arte ha sido siempre la de crear una demanda que solo pudiera ser completamente satisfecha más adelante. La historia de todas las formas de arte pasa por épocas críticas en las que cierta forma aspira a producir efectos que solo podrán alcanzarse con el cambio de

¹⁰¹ Steiner, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰² https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_para_el_fin_de_los_tiempos

¹⁰³ Sloterdijk, *op. cit.*, p 238.

algún estándar técnico, es decir, con una nueva forma de arte y que toda creación de demandas fundamentalmente nuevas y vanguardistas alcanzará resultados más allá de sus propósitos”¹⁰⁴. Con la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la posibilidad individual de escapar de la contundencia de lo inmediato y proyectarse hacia otros mundos posibles se vuelve social y da cuenta de la potencia política de la creación artística. “La masa es una matriz desde la que todo comportamiento tradicional frente a las obras de arte surge hoy bajo una nueva forma. La cantidad se convirtió en calidad. El incremento de las masas de espectadores ha producido un cambio en el modo de participación”, dice Benjamin¹⁰⁵. Esta forma de comportamiento masiva frente a la obra de arte, a menudo asociada a la distracción por oposición al recogimiento asociado a la contemplación tradicional, lleva al autor a proponer la siguiente fórmula: “La distracción y la concentración forman polos opuestos que pueden ser descritos así: Un hombre que se concentra ante una obra de arte se ve absorbido por ésta. Entra en la obra del mismo modo en que lo hizo — según cuenta la leyenda— el pintor chino cuando vio su propia pintura terminada. Al revés, las masas distraídas absorben la obra de arte”. Como cristalización de lo imaginario, el arte desafía al público y propone nuevas visiones que eventualmente podrán constituirse en demandas u objetivos políticos y, a su vez, el público espectador se apropia de la obra y la desafía, proponiendo nuevas lecturas e interpretaciones e incorporando las mismas al repertorio de expectativas sociales. Si, como afirma Steiner, “al entrar en nosotros, la pintura, la sonata o el poema nos ponen al alcance de nuestro propio nacimiento de la conciencia. Y lo hacen a una profundidad de otro modo inaccesible”¹⁰⁶, entendemos que en el acceso colectivo a estas profundidades se encuentra la potencia política del arte en general y de la música en particular. ¿Por qué y cómo sería posible, entonces, sustraerse a la lógica imperante por medio de la música? ¿En qué medida dicha potencia se ve afectada por la reproducción de música a través de dispositivos técnicos?

¹⁰⁴ Benjamin, *op. cit.*, pp. 60-62.

¹⁰⁵ Benjamin, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁰⁶ Steiner, *op. cit.*, p. 222.

Esto lo estoy tocando mañana

Cuando la originalidad de la obra de arte deja de ser no solo un valor sino también una posibilidad, lo efímero eternizado puede contribuir a una suerte de proceso de recuperación del aura por otros medios. Como ya propusimos, la reproducción musical implica con frecuencia la evocación y actualización del instante sagrado de la grabación, de la mística del estudio o del concierto. Algunos discos famosos — Piano Bar, de Charly García, y Kind of Blue, de Miles Davis por ejemplo— ejercen sobre nosotros el poderoso efecto que produce lo inesperado cuando se inmortaliza en forma de obra. Allí podríamos rastrear una nueva pretensión áurica. Si tradicionalmente el aura se revelaba a través de la obra como punto de contacto entre el momento creador y el momento de la contemplación de la obra, a partir de la reproductibilidad técnica y su punto álgido, la obra de arte sin original, creada para ser reproducida, podemos suponer que la reproducción permite reponer en el tiempo presente la situación excepcional del registro, de la instancia de grabación. Esta forma de reproducción revela su espíritu conservador en el afán continuo de actualizar un momento pasado que no puede ser modificado, como quien recuerda una y otra vez un hecho traumático ensayando decisiones alternativas que pudieran haber evitado un desenlace determinado. En el cuento “El perseguidor”, Julio Cortázar muestra cómo la problemática relación entre música y tiempo afecta a Johnny, atormentado protagonista inspirado en Charlie Parker. “Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: ‘Esto lo estoy tocando mañana’”¹⁰⁷. El momento de la grabación se convierte en tiempo no transcurrido, en tiempo registrado para ser reproducido en múltiples futuros hipotéticos. Se invierte una cantidad determinada de tiempo para multiplicarlo en una cantidad indeterminada de situaciones de escucha futuras. Simétricamente, la instancia de escucha resigna su propio presente para dar lugar a la evocación del pasado registrado, un pasado que regresará una y otra vez ante cada nueva escucha de ese material sonoro. Lo que tienen en común ambas circunstancias —la grabación y la escucha— es la renuncia al presente, una apuesta por el futuro y el pasado en detrimento del tiempo vivido. Si la música opera afectando el tiempo a través del

¹⁰⁷ Cortázar, Julio, *Cuentos completos/1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p 227.

ritmo, la reproducción de música grabada ejerce este plus de violencia sobre el tiempo tal como lo percibimos habitualmente. Vamos a sostener que esta posibilidad de alterar la percepción temporal constituye otro de los elementos que otorgan cierta potencia política a la música en general y a la reproducción musical por medio de dispositivos técnicos en particular.

En el marco de su descripción del espectáculo como forma de organización social contemporánea, Debord desarrolla la idea de *tiempo pseudocíclico*. El tiempo pseudocíclico es “el disfraz consumible del tiempo-mercancía de la producción”¹⁰⁸ y puede definirse por contraposición al tiempo asociado a los procesos productivos de la naturaleza y la agricultura. “El tiempo pseudocíclico es el del consumo de la supervivencia económica moderna, la supervivencia aumentada, donde lo vivido cotidiano queda privado de decisión y sometido, ya no al orden natural, sino a la pseudonaturaleza desarrollada en el trabajo alienado, y entonces este tiempo reencuentra con toda naturalidad el antiguo ritmo cíclico que reglaba la supervivencia de las sociedades preindustriales. El tiempo pseudocíclico se apoya sobre los vestigios naturales del tiempo cíclico, y a la vez compone con ellos nuevas combinaciones homólogas: día y noche, trabajo y fin de semana, la recurrencia de las vacaciones”¹⁰⁹. “El tiempo pseudocíclico consumible es el tiempo espectacular, como tiempo del consumo de imágenes, en el sentido restringido, y a la vez como imagen del consumo del tiempo, en toda su extensión. El tiempo del consumo de imágenes, médium de todas las mercancías, es inseparablemente el campo donde se ejercen plenamente los instrumentos del espectáculo, y el objetivo que éstos presentan de modo global como lugar y figura central de todos los consumos particulares [...]. Por su parte, la imagen social del consumo del tiempo es dominada exclusivamente por los momentos de ocio y de vacaciones, momentos presentados a distancia y deseables por principio, como toda mercancía espectacular [...]. Lo que ha sido representado como la vida real se revela simplemente como la vida más genuinamente espectacular”¹¹⁰. En este esquema se inscribe la idea de vacaciones descritas por Greil Marcus como una suerte de loop de alienación y dominación, un

¹⁰⁸ Debord, *op. cit.*, tesis 148.

¹⁰⁹ Debord, *op. cit.*, tesis 150.

¹¹⁰ Debord, *op. cit.*, tesis 153.

símbolo de las falsas promesas de la vida moderna¹¹¹. Este modo específico de percibir el tiempo resulta de la separación entre la vida cotidiana y el devenir histórico en tanto explicación y posibilidad de acción sobre lo real. “El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia que se construye sobre la base del tiempo histórico, es la falsa conciencia del tiempo”¹¹².

Desde este punto de vista, la superación del orden social sustentado en la explotación y en la alienación —en la separación entre quienes trabajamos y el fruto de nuestro trabajo— deberá traer aparejada la supresión del tiempo pseudocíclico propio de lo espectacular, es decir, la separación entre el tiempo de la producción y el tiempo de la vida. En palabras de Debord, “la base natural del tiempo, el dato sensible del transcurso del tiempo, se vuelve humano y social al existir para el hombre [...]. El proyecto revolucionario de una sociedad sin clases, de una vida histórica generalizada, es el proyecto de un debilitamiento de la medición social del tiempo, en aras de un modelo lúdico de tiempo irreversible de individuos y de grupos, modelo en el cual están simultáneamente presentes tiempos independientes federados. Es el programa de una realización total, en el entorno temporal, del comunismo que suprime ‘todo lo que existe al margen de los individuos’”¹¹³. En este sentido, diremos que cualquier experiencia que contribuya a horadar la percepción pseudocíclica del tiempo, podría integrar un proyecto cultural revolucionario que cuestione y eventualmente subvierta la naturalización de la alienación. Si, como hemos dicho, la música guarda la potencia de imprimir sobre el presente un tiempo disruptivo, un tiempo otro, ¿por qué no considerarla entonces un vehículo privilegiado para el cuestionamiento del modo en que percibimos socialmente el tiempo? Debord propone que “la proliferación de ‘pseudoacontecimientos’ prefabricados [...] deriva simplemente de que los hombres, en la realidad masiva de la vida social actual, no experimentan los acontecimientos de manera directa. Porque la historia misma obsesiona a la sociedad moderna como un espectro, en todos los niveles del consumo de la vida aparece la pseudohistoria construida para

¹¹¹ “...the idea of ‘the vacation’ as a sort of loop of alienation and domination, a symbol of the false promises of modern life...”. Marcus, Greil, *Lipstick traces*, Harvard University Press, 2009, p. 19.

¹¹² Debord, *op. cit.*, tesis 158.

¹¹³ Debord, *op. cit.*, tesis 163.

preservar el equilibrio amenazado del actual tiempo congelado¹¹⁴. Diremos que la superación artística y política del tiempo debe darse indudablemente en el campo de la creación del momento presente y que la violencia que podemos ejercer a través de la reproducción musical por medio de dispositivos técnicos puede ofrecer, en este sentido, interesantes posibilidades. Poner música guarda esa fisura a través de la cual puede violentarse el tiempo espectacular, instaurando un tiempo propio o apropiado: el tiempo de la música.

Una puerta

“El espectáculo se origina en la pérdida de la unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general de la producción social se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción. En el espectáculo, una parte del mundo se representa delante del mundo y es superior a él. El espectáculo es simplemente el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que los mantiene aislados. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto y en cuanto está separado¹¹⁵. Producir arte en el mundo espectacular descrito por Debord es una forma de dibujar la puerta de acceso al mejor de los mundos posibles. En este sentido, podemos pensar la música como el lugar donde nos gustaría vivir. De alguna manera, los problemas del arte son comparables los problemas del juego: podemos tomarlos muy seriamente, pero sabemos que las consecuencias son inherentes al mismo. La experiencia de la creación artística nos prepara para la creación de un mundo justo y bello. En un sentido político, entendemos que la creación puede funcionar como entrenamiento para el compromiso con el mundo y la canalización de las perversiones. ¿Cómo se conjuga y qué posibilidades tiene esta preparación creativa en la era de la reproductibilidad técnica?

La obra de arte de nuestro tiempo no guarda pretensiones áuricas de originalidad. Gana valor y legitimidad en un proceso de reproducción y *viralización*. Ya no hay

¹¹⁴ Debord, *op. cit.*, tesis 200.

¹¹⁵ Debord, *op. cit.*, tesis 29.

obra reproducida, no existe soporte físico original del que parta su reproducción. La obra se realiza —se actualiza— únicamente cuando es reproducida. Al mismo tiempo, en su recorrido viaja infectada: lleva el hilo que permitirá desandar el camino hacia la entrada del laberinto, identificando espectador —destinatario de la obra— con consumidor —sujeto de mercado. En este sentido, la obra de arte de nuestro tiempo se vuelve publicitaria. Pierde valor de mercado para transformarse en señuelo. Se purifica para convertirse en el síntoma de un mercado cada vez más abarcador. A la pérdida de la pretensión de originalidad de la obra, corresponde la renuncia a la originalidad de la experiencia del espectador y, al mismo tiempo, la reproducción de la obra opera como acercamiento a una experiencia colectiva en constante evolución. En este punto se nos presenta una posibilidad sumamente alentadora.

Debord sostiene que “la alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos”¹¹⁶ y que “no puede haber libertad fuera de la actividad, y en el cuadro del espectáculo toda actividad está negada”¹¹⁷, lo cual en principio nos lleva a pensar que, en términos artísticos, cualquier superación de la posición de espectador en el esquema espectacular debería proceder del campo de lo productivo. Es decir, para una subjetividad elaborada en torno a la idea de consumo, el cambio de eje que implica pensarse del lado de la producción podría suponer cierta disrupción del orden espectacular. Este cambio de roles se vuelve sumamente difícil en la era de la reproductibilidad técnica y la sociedad espectacular. Productores y espectadores nunca estuvieron tan escindidos, y no nos referimos únicamente a la separación entre el artista y su público, sino también entre el artista en su rol de productor y el artista en su rol de espectador de su propia obra. En la era de la obra compuesta para ser reproducida, el músico que graba un disco solo puede acceder a la obra final como espectador y una vez finalizado el proceso de técnico de producción que habitualmente involucra a otras personas. Como describe Benjamin con relación al teatro y el cine, “en el teatro, el actor presenta su

¹¹⁶ Debord, *op. cit.*, tesis 30.

¹¹⁷ Debord, *op. cit.*, tesis 27.

interpretación al público en persona; en el cine, por el contrario, ésta se presenta a través de una cámara, lo que acarrea dos consecuencias. La cámara por medio de la cual se exhibe la interpretación del actor cinematográfico al público no necesariamente respeta esa interpretación en su totalidad. Manipulada por el operador, la cámara cambia continuamente su posición respecto de la interpretación. La secuencia de planos que el editor compone con el material filmado constituye el producto final: una sucesión de imágenes en movimiento que son, en realidad, los movimientos de la cámara, junto con una serie de ángulos especiales, primeros planos, etc. Así, la actuación del actor está sujeta a una serie de tests ópticos; y esta es la primera consecuencia de que la actuación del actor se presente a través de una cámara. Al mismo tiempo, el actor de cine no tiene, como sí el de teatro, la oportunidad de adaptarse a la audiencia durante la interpretación ya que no se presenta en persona ante esta. Esto le permite a la audiencia adoptar una postura crítica, al no experimentar ningún tipo de contacto personal con el actor. La identificación de la audiencia con el actor es en realidad una identificación con la cámara. En consecuencia, la audiencia adopta la posición de la cámara, y no se involucra con la obra para ponerla a prueba. Este no es el tipo de acercamiento al que se exponen los valores culturales¹¹⁸. En este punto se plantea una clara diferencia entre el espectador de cine y el melómano que pone música en una situación social. A diferencia del espectador tradicional, quien pone música se expone. Podría compararse esto a quien programa un ciclo de películas o cura una exposición de artes plásticas, por ejemplo, pero la diferencia está en que los efectos sobre el ambiente son muy distintos. Nada tiene que ver la selección de películas y los conocimientos técnicos necesarios para una correcta proyección, con las competencias del actor o del director. En cambio, poner música y tocar música se asemejan, en la medida en que ambas prácticas colman el ambiente de sonido, involucrando variables tales como volumen, ecualización y elección del repertorio. Poner música puede incluso transferir el pudor del ejecutante en vivo a quien elige la lista de temas a reproducir. En este aspecto, y para volver a la comparación de Benjamin entre cine y teatro, el rol de quien pone música se podría asimilar al del actor de teatro, en la medida en que su presencia física en la situación de ejecución de la obra le permite establecer un vínculo de vulnerabilidad mutua con el

¹¹⁸ Benjamin, *op. cit.*, pp. 44-45

espectador. Esta hipótesis nos permite pensar en la recuperación de la creación por el camino de la reproducción o, en términos de Steiner, en cómo proponer una salida desde el centro del laberinto de la cultura del comentario hacia prácticas productivas que promuevan la idea de responsabilidad. Pensemos en este *espectador creativo* como espejo del *creador espectador*, aquel que entiende por creación la reescritura infinita de la obra admirada, imposibilitado de involucrarse seriamente el juego de la creación, detenido para siempre en la admiración por la obra ajena. A partir de las escuchas inesperadas, novedosas, inauditas, inimaginadas, capaces de reinterpretar una obra a partir de su reproducción a través de un dispositivo técnico, poner música se presenta como un camino largo pero posible hacia una sociedad capaz de democratizar la creación. En este sentido, vamos a sostener que poner música constituye una actividad poética que implica crear sentido a través de una escucha responsable, equiparable en cierto punto a la que ejerce quien ha de responder a la obra de igual a igual, es decir: produciendo y no comentando, condensando en un gesto el ideal político moderno de libertad, igualdad y fraternidad como condiciones para la emancipación.

Violencia política

En la acción de poner música se abre una posibilidad inesperada, en la medida en que, si bien como actividad se inscribe indudablemente en el proceso de consumo masivo de objetos culturales, por sus características espaciales y temporales conserva algo de la ejecución musical, de la creación de una situación a través del arte. La música tiene la cualidad de distraernos sin sustraernos, de mostrarnos algo más que lo que se muestra a simple vista, tal como opera la banda sonora sobre un film. En esta percepción distraída —como la describe Benjamin—, descansa la posibilidad de correr del lugar de espectadores para intervenir la realidad y la historia, a través del mismo procedimiento por el cual somos capaces de operar cotidianamente sobre nuestro entorno poniendo música. Como ya dijimos, podríamos rastrear el origen de esta cualidad de lo musical en la particular relación entre sonido y tiempo: lo efímero de lo musical respecto de la aparente perpetuidad de lo pictórico, destaca la propensión al futuro de toda existencia. Si una pintura crea y transmite la tranquilidad de lo perenne, la música expresa siempre su transcurrir, su ocurrir en el tiempo. La música es pasado, presente y futuro. Si en la

obra pictórica la temporalidad se vuelve menos verificable, sobre todo cuando se trata de creaciones que nos preceden y probablemente nos sobrevivan, en la música hasta las composiciones que en parecen expresar lo inmóvil, la inmortalidad o la trascendencia se someten, en el momento de la escucha, al paso inexorable del tiempo. La pretensión de reducir las expresiones artísticas a productos de consumo masivo parece encontrar en la música un escollo permanente. La música escapa de cualquier soporte que procure contenerla. Si en lo pictórico parece imposible separar la obra del lienzo —por lo que el efecto artístico que se produce en el encuentro con el espectador parece encontrarse latente en la obra misma—, la música se sustrae a su fuente de emisión sonora y se confunde con nosotros en el tiempo y el espacio. Este comportamiento singular dificulta situar la obra con precisión, especialmente en los casos de música producida para su reproducción técnica. ¿La obra está contenida en la grabación o ésta es únicamente el registro del tiempo en que transcurrió la misma?

En *Lipstick traces*, Greil Marcus retoma la noción de espectáculo desarrollada por Debord y afirma que en el espectáculo la pasividad es al mismo tiempo el medio y el fin de un proyecto oculto de control social y que en términos de su particular forma de hegemonía, no produce actores, sino espectadores, hombres y mujeres capaces de emocionarse ante cualquier cosa que se les ofrezca para mirar¹¹⁹. En la sociedad del espectáculo, somos espectadores. Nuestra conducta orientada al consumo limita nuestra experiencia a la contemplación permanente —y actualmente omnipresente por acción de las redes sociales, que se ofrecen colaborativas y a menudo solo contribuyen a profundizar la relación tradicional entre medio y audiencia. Lo que ocurre no nos ocurre ni hacemos que ocurra, pero está allí para que lo veamos ocurrir. Frente a esto y en un sentido político, entendemos la reproducción musical como la violencia que ejerce el melómano sobre el ambiente y diremos que esta actividad guarda similitudes con la tarea que desarrollan los músicos tradicionales de jazz, los folcloristas en las peñas y los guitarristas de fogón. Más allá de la capacidad técnica de ejecutar un instrumento o de cantar, lo que se pone en juego en todas estas situaciones es la dialéctica entre un repertorio musical en

¹¹⁹ “In the spectacle, passivity was simultaneously the means and the end of a great hidden project of social control. On the terms of its particular form of hegemony the spectacle naturally produced not actors but spectators: modern men and women, the citizens of the most advanced societies on earth, who were thrilled to watch whatever it was they were given to watch”. Marcus, *op. cit.*, pp. 92-93.

disponibilidad y una situación social concreta. En todas interviene la decisión sobre qué música poner o ejecutar. Éste parece un buen punto de partida para el camino hacia una política que intervenga la realidad como el artista interviene la materia de su obra. Si la creación es una cualidad humana que se atrofia cuando nos definimos como meros consumidores, una verdadera emancipación política consistirá en abandonar la sociedad espectacular por el camino del diseño de situaciones, ese juego creativo que nos prepara para la política. El arte, como proyección y elaboración de mundos posibles y expresión sensible de los sueños, las miserias y las perversiones humanas, debería ser insumo esencial para una política que se proponga realizar lo que debe ser.

Poner música para construir situaciones

Debord afirma que “la conciencia del deseo y el deseo de conciencia son, de manera idéntica, este proyecto que, en su forma negativa, quiere abolir las clases, es decir, que los trabajadores posean directamente todos los momentos de su actividad. Su contrario es la sociedad del espectáculo, donde la mercancía se contempla a sí misma en un mundo que ella ha creado”¹²⁰. La lucha por la negación de la negación espectacular de la vida ha de tener lo cultural por escenario, en la medida en que “en la sociedad histórica dividida en clases, la cultura es la esfera general del conocimiento y de las representaciones de lo vivido”¹²¹. En este sentido, el rol superador del arte no es otro que su propia desaparición, ya que “en una sociedad histórica donde la historia todavía no es vivida, es a la vez un arte de cambio y la expresión pura del cambio imposible”¹²². La negación de la cultura de la negación no puede realizarse desde y hacia el interior de la esfera artística porque ésta pertenece a la sociedad que debe ser superada. En tal sentido, Debord afirma que “el dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; y el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo y que la posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte”¹²³. Esta posición propicia la

¹²⁰ Debord, *op. cit.*, tesis 53

¹²¹ Debord, *op. cit.*, tesis 180

¹²² Debord, *op. cit.*, tesis 190

¹²³ Debord, *op. cit.*, tesis 191

búsqueda de prácticas sociales vinculadas a lo cultural y lo artístico, que no sean en sí mismas culturales o artísticas, en la medida en que la negación real de la cultura no puede ser cultural¹²⁴. Allí se inserta nuestra descripción de las implicancias de poner música.

Christian Ferrer sostiene que Debord “pertenece a la estirpe de aquellos que suponen que lo que es experimentable no puede ser representado, y que la contemplación de simulacros o la estimulación sensorial por medios técnicos son sucedáneos vitales decididamente insuficientes”¹²⁵. Esta perspectiva nos enfrenta a una pregunta casi programática: ¿es posible encontrar un punto de partida para la superación de la sociedad del espectáculo en la sociedad del espectáculo? Si “la sociedad audiovisual es una lingua franca que debilita modos de sentir previos y descalifica, por principio, a la comunicabilidad humana misma”¹²⁶, ¿seremos capaces de buscar en la expresión sonora ese sentido anterior al lenguaje —y por lo tanto, a lo espectacular— que persiste en lo musical? Si “el espectáculo es una gran máquina disuasiva de la vista que procede a la manera de un jugador de ajedrez, disolviendo la estrategia del adversario por adelantado y su credo es la antigua veda política: ‘no intervendrás’”¹²⁷, ¿en qué prácticas actuales podemos hallar algún atisbo de esa voluntad de intervención, imprescindible para la creación de una sociedad post-espectacular? Pensemos en la Utopía de cultura vivida de Steiner, donde “la inteligencia crítica y valorativa se oiría claramente y se emplearía de modo responsable por parte de todo el que hiciera música y de todos, los que eligieran escuchar de manera activa y en la que a ningún reseñador instantáneo, se le permitiría, en nuestra ciudad, envasar las ofrendas y las demandas centrales de la experiencia musical”¹²⁸. Si, efectivamente, “ante el fácil recurso a los medios electrónicos de representación, gran parte de la música y la literatura sigue siendo puramente externaly el peligro que se corre es que el texto o la música pierdan lo que los físicos llaman su ‘masa crítica’, sus poderes implosivos en el interior de las cámaras de eco del yo”¹²⁹, quizá la respuesta a nuestras preguntas no se encuentre

¹²⁴ Debord, *op. cit.*, tesis 210

¹²⁵ Debord, *op. cit.*, p. 13

¹²⁶ Debord, *op. cit.*, p. 12

¹²⁷ Debord, *op. cit.*, p. 15

¹²⁸ Steiner, *op. cit.*, p. 34

¹²⁹ Steiner, *op. cit.*, p. 22

en el *consumo* individual, atento, dedicado y contemplativo de la música, sino en su *ingestión* distraída en situaciones sociales, sacando provecho del hecho de que, en la escucha a través de dispositivos técnicos, la distancia espacial y temporal con el ejecutante permite poner en el centro de la obra a quienes escuchan.

Podemos ensayar una respuesta posible a estas preguntas si sostenemos que cuando ponemos música somos capaces de afectar nuestro entorno y motivar una reinterpretación del mismo y que, en tal sentido, cabe establecer cierta relación entre el acto de poner música y la definición de *situación construida* desarrollada por Debord, ese “momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”¹³⁰. Podríamos arriesgar incluso que, en cierto punto, quien pone música en una reunión social, no hace otra cosa que intervenir en la construcción de una situación. Si consideramos que las competencias necesarias para ello —por más que constituyan apenas una pequeña excepción dentro de las prácticas de la sociedad espectacularizada— se encuentran ampliamente extendidas y al alcance de un importante número de individuos, cabe arriesgar que este pequeño rastro poiético bien podría permitirnos proponer, a través de la música, un largo sendero político de salida de la sociedad espectacular. Proponemos, entonces, entender la acción de poner música como la punta de un ovillo que conduce hacia lo creativo como actividad humana por excelencia, a través del laberinto de la repetición y la reproducción mecanizada. Si somos capaces de ver en la reproducción musical la latencia de la creación de situaciones políticas es porque en ella ocurre la creación y recreación de situaciones sociales. Podemos ver en esta actividad, por lo tanto, una posibilidad para comenzar a transformarnos de meros consumidores, en sujetos políticos sociales activos por la vía de la creación artística. Nuestra tarea frente al surgimiento de medios tecnológicos que de alguna manera ponen en crisis la idea tradicional de concierto, sería, como propone Benjamin en “El autor como productor”, la de “transformar la forma concierto de modo que cumpla con dos condiciones: debe reemplazar tanto la oposición entre músicos y oyentes, como la de técnica y contenido”¹³¹. El factor determinante para ello es “el carácter orientativo de una producción que le permite [al productor], primero, conducir a otros

¹³⁰ Debord, *op. cit.*, p. 159.

¹³¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 103

productores a esta producción, y segundo, presentarles un aparato mejorado para su uso. Y este aparato habrá mejorado al punto de poder convertir a los consumidores en productores; en pocas palabras, al punto de crear colaboradores de los lectores o espectadores¹³².

Como afirma Debord, “con la separación generalizada entre el trabajador y su producto, se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. Siguiendo el avance de la acumulación de productos separados y la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación pasan a ser atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de separación es la proletarización del mundo¹³³. De lo que se trata, en definitiva, es de transformar una sociedad de consumidores en una sociedad de productores, en la que no exista alienación entre el trabajador y el resultado de su trabajo. Una distinción absurda en otras lenguas, pero que encierra un mundo de posibilidades en nuestro español latinoamericano: dejar de poner para comenzar a tocar, dejar de reproducir para comenzar a producir. Por supuesto, más allá de este atisbo de esperanza para el ambicioso proyecto humano de destruir la sociedad espectacularizada, debemos señalar que poner música no deja de ser una actividad reproductivista que no aspira a trascender, sino a permanecer. La verdadera emancipación, en el plano creativo, podría ocurrir a partir del paso de una sociedad predominantemente volcada a la audición pasiva y aturdida en la cultura del comentario, hacia una sociabilidad organizada en torno a la escucha activa y la creación por parte de sujetos responsables. Hay algo del tipo de organización social que podemos permitirnos desear en la forma en que interactúan los músicos que tocan juntos, sobre todo en improvisaciones. La improvisación suele realizarse sobre muchas normas establecidas explícita o implícitamente y, a la vez, se encuentra permanentemente con lo inesperado. La posibilidad latente del pifíe se resuelve con la posibilidad inmediata de solucionarlo a través de la evolución hacia nuevas ideas musicales que permitan admitir eso que en principio se presenta como error. En este aspecto, el vínculo de la música con lo que acaba de ocurrir y lo que está inevitablemente a punto de suceder, funciona como potente alegoría de lo social.

¹³² Benjamin, *op. cit.*, p. 107

¹³³ Debord, *op. cit.*, tesis 26.

Conclusión

A modo de conclusión y síntesis del presente trabajo, ensayaremos algunas respuestas a las preguntas que propusimos como guía al inicio de nuestro recorrido.

En primer lugar, nos preguntamos *qué producimos cuando reproducimos música*. La reproducción de música a través de dispositivos técnicos propicia la *recepción en estado de distracción*, forma no atenta de percibir la música que alguien *pone*. Quien pone música, de alguna manera, se expone. Proyecta algo de sí en el ambiente, se involucra en la construcción de una situación. Decimos, entonces, que cuando ponemos música, contribuimos a producir situaciones.

Una segunda cuestión refería a *las presencias que invocamos cuando actualizamos una vieja melodía*. Al respecto, hemos recurrido a la idea de que la música es el sentido menos el lenguaje, lo cual nos lleva a intuir significados profundos probablemente indecibles, que viajan a través del material sonoro y llegan hasta nuestro presente desde el momento de la grabación. Lo que se actualiza al poner música es, precisamente, algo de ese pasado registrado, que irrumpe e interrumpe el curso del tiempo.

Con respecto a *lo que se reproduce cuando ya no existe un original* —otra de las preguntas planteadas—, nos hemos referido a la fantasía burguesa de apropiarse y conservar la experiencia como si se tratara de algo tangible y a cómo, con el desarrollo de las técnicas de sobregrabación y edición, desaparece la ejecución original de la pieza a registrar. Al grabar por capas voces e instrumentos, la música producida no existe hasta que no es reproducida. Se renuncia a una cantidad determinada de tiempo para multiplicarlo en una cantidad indeterminada de situaciones de escucha futuras y, complementariamente, la instancia de escucha resigna su propio presente para dar lugar a la evocación del pasado registrado. Lo que reproducimos cuando ya no existe obra de arte original a replicar es, justamente, el tiempo de la grabación en detrimento de nuestro propio tiempo.

Esto nos lleva a la pregunta por el *fenómeno que en la obra de arte actual compensa la pérdida del aura*. Si, como dijimos, la obra musical grabada no existe sin escucha y no remite a ningún original, sostenemos que se realiza únicamente cuando alguien la pone a sonar y que, por lo tanto, no puede remitir a ningún otro tiempo que al presente en que ello ocurre, lo cual nos anima a decir que cuando el aura se retira, su lugar es ocupado, precisamente, por la situación de reproducción. La música grabada carece de aura hasta que su reproducción le asigna tiempo y espacio concretos. A la pérdida de la pretensión de originalidad de la obra, le corresponde la renuncia a la originalidad de la experiencia del espectador. En el mismo sentido, sugerimos la idea de que, en la distracción, los sujetos creadores ya no son quienes toquen la música ni los ingenieros que intervienen en su producción, sino quienes ponemos la música a sonar en un espacio y en un tiempo determinados, es decir, los espectadores.

Esta reflexión nos lleva a nuestra pregunta acerca de si *existe relación entre ejecutar música a través de un instrumento y reproducirla a partir de un dispositivo técnico*. En este sentido, propusimos que poner música puede ser entendida como violencia ejercida sobre el ambiente por quien pone música, lo cual guarda similitudes con la tarea que desarrollan los músicos tradicionales de jazz, los folcloristas en las peñas y los guitarristas de fogón, en la medida en que en todas ellas interviene como un elemento clave la decisión sobre qué música poner o ejecutar.

Por último, con respecto a *la relación entre reproducción y creación musical*, sostuvimos como principal hipótesis que, en la medida en que permite crear situaciones a partir de un repertorio preestablecido, poner música constituye un acto poético que contiene en sí algo del quehacer artístico.

Volvamos por un momento a la idea de Debord sobre la pérdida de la facultad de encuentro, y su reemplazo por la ilusión de encuentro en la sociedad del espectáculo. Si no podemos ser reconocidos por los demás, tampoco somos capaces de reconocer nuestra propia realidad. Frente a esta descripción, hemos identificado el arte como camino privilegiado para la superación de este esquema de alienación, de separación entre productores y productos. Si, como sostenemos, la

creación artística, como capacidad humana, se atrofia cuando nos definimos como meros consumidores, proponemos un camino inverso de regreso a la política, que permita desarrollar la habilidad de crear situaciones en la arena de lo lúdico y lo artístico como preparación para la emancipación política de sujetos que se animen a proyectar e intervenir sobre el mundo. Decimos, entonces, que las competencias que se ponen en acción al momento de poner música, el alto grado de compromiso, exposición, vulnerabilidad y participación a que se somete quien pone *play* y proyecta algo de su subjetividad en el entorno, esos pequeños rasgos poéticos, bien podrían constituir un punto de partida para esta ruta de escape de la sociedad espectacular, en la medida en que el maravilloso efecto que produce la música al alterar el tiempo a través del ritmo, tal vez se encuentre una de las claves para el ejercicio responsable de la violencia que exige la intervención política que podría cuestionar un sistema naturalizado de pocos emisores y muchos receptores. Poner música se revela como una acción híbrida, vértice entre la producción y el consumo, que podría funcionar como puntapié inicial para comenzar a revertir dicha relación y avanzar hacia una sociabilidad organizada en torno a la escucha activa y la creación, en detrimento de las lógicas del comentario y la reproducción. Esta práctica popular y sumamente extendida en nuestra cultura podría, desde nuestra perspectiva, formar parte de la incipiente transformación de una sociedad de consumidores en una sociedad de productores —de bienes, pero también de sentido, en la que finalmente no exista alienación entre quienes trabajamos y el resultado de nuestro trabajo, en la que “la vida cotidiana se convierta en un subproducto del arte, en un medio para dar forma artística a la existencia”¹³⁴, en la que pasemos de *poner* a *tocar* música, asumiendo el riesgo y la responsabilidad implicados en ello.

¹³⁴ Debord, *op. cit.*, p. 19.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Godot, 2015.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé especial para La Nación, Buenos Aires, 2005.

Byrne, David, *How music works*, San Francisco, McSweeney's, 2012.

Carr, Ian, *Miles Davis la biografía definitiva*, trad. Eduardo Hojman Global Rhythm Press, 2009.

Cortázar, Julio, *Cuentos completos/1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. Fidel Alegre, Buenos Aires, La Marca, 2008.

Di Benedetto, Antonio, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015.

Faulkner, Robert y Becker, Howard, *El jazz en acción*, trad. Stella Mastrangelo, Siglo Veintiuno, 2015.

Fischerman, Diego, *Después de la música: El siglo xx y más allá*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Fischerman Diego, *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

Groys, Boris, *Arte en flujo*, trad. Paola Cortes Rocca, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.

Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, trad. Fernando Valenzuela, México, D.F., Tusquets, 1996.

Marcus, Greil, *Lipstick traces*, Harvard University Press, 2009.

Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

Rocha Alonso, Amparo, *La música / las músicas / cuerpo y discurso musical. Un enfoque peirceano del fenómeno de la música*, <http://studyres.es/doc/607211/la-musica-las-musicas>, 2004.

Sloterdijk, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-textos, 2001.

Steiner, George, *Presencias reales*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1991.

Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Žižek, Slavoj, *Sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat Núñez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.