

RESEÑA DE *MÚSICA DISPERSA* DE RUBÉN LÓPEZ CANO

JUAN FRANCISCO SANS

Universidad Central de Venezuela
jfsans@gmail.com

***Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital.* Por Rubén López Cano. 2018. Barcelona: Musikeon Books. 326 páginas. ISBN 978-84-945117-1-4 (tapa blanda)**

La historia de la música occidental podría reconsiderarse en su totalidad a partir del reciclaje musical. No obstante, apenas existen estudios especializados que la hayan abordado desde esta perspectiva. Tal es el presupuesto básico a partir del cual Rubén López Cano se propone explicar - tanto a legos como a especialistas- el fenómeno de la *intertextualidad* musical en el marco de las actuales tecnologías de información y comunicación. La intertextualidad es un fenómeno consubstancial a todo texto, independientemente de cómo este se manifiesta, cuál es su soporte, o a qué género, estilo o época pertenece. La intertextualidad es la interacción de un texto con su mundo textual, porque todo texto se constituye a partir de la apropiación y transformación de textos precedentes, lo que además orienta su lectura y comprensión.

Si bien la intertextualidad es un fenómeno verificable lo largo de toda la historia de la música, los dispositivos de grabación y reproducción de sonido que irrumpen en el siglo XX han alterado profundamente nuestro modo de interactuar con los textos musicales. Esto ha precipitado cambios sustantivos en los procesos sociales y cognitivos asociados a la producción, distribución, intercambio y consumo de esos textos. Sin embargo, nuestras formas de legitimación artística siguen ancladas a los antiguos modos de concebir el hecho musical. Tal parece ser el objetivo central de *Música dispersa*: proponer una teoría comprensiva de la intertextualidad musical que permita dejar de considerar el reciclaje como el síntoma de una cultura agotada, de pereza o impotencia creativa (268). La tecnología actual nos permite observar por primera vez en la historia un panorama completo de la cultura musical, donde cada una de las obras particulares puede concebirse como “un punto específico de una conversación interminable entre artistas, oyentes y productores” (268).

A lo largo del libro López Cano se esmera en detallar el complejo proceso a través del cual los creadores musicales (entendidos en su acepción más amplia como compositores, intérpretes, productores u oyentes) se apropian y manipulan textos musicales del pasado para generar música nueva con los medios a su disposición. Recursos como el micrófono, el tocadiscos, el ordenador o el celular no son meros contenedores o reproductores de textos musicales, sino elementos determinantes de su sentido y significado. Si el medio no es el mensaje, en todo caso contribuye activamente a construirlo. El texto musical deja de concebirse así como un ente fijo e inamovible, como un original susceptible de variantes o versiones, sino como una variante en sí mismo de textos precedentes, por lo que se adscribe inevitablemente a una tradición textual.

El autor rescata la antigua discusión de la ontología de la obra musical, extendiéndola hacia otros tipos y estilos de música (jazz, rock, folk, pop, latina, rap, hip-hop, reguetón, etc.). Así, la partitura es a la música clásica lo que la grabación al rock, el *standard* al jazz, el *palo* al flamenco, la canción al pop, el género al folklore, el *raga* a la música hindú. Para ello apela a una exhaustiva revisión bibliográfica, discutiendo sesudamente los diferentes puntos de vista de quienes se han ocupado del tema. Abunda en ejemplos de cómo ha ido variando el concepto de obra musical desde la Edad Media hasta nuestros días. No obstante, la mayor parte de su trabajo se centra en documentar con extrema acuciosidad los casos más prominentes de préstamo, apropiación, influencia, cita, alusión, copia, versión, *cover*, reciclaje, reutilización, glosa, reescritura, paráfrasis, plagio o robo, incluso en autores paradigmáticos del canon clásico occidental como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler o Debussy, donde estas prácticas parecerían en principio excepcionales. Pone en duda que valores como originalidad, genuinidad, innovación, autoría, legitimidad o autenticidad sean conceptos universales, y procura demostrar su raíz esencialmente histórica y cultural. Creación y apropiación no constituyen por tanto actividades antagónicas como suele creerse, sino perspectivas de un mismo proceso.

Cuando escuchamos una música, escuchamos de hecho todas las músicas vinculadas a su mundo textual. Términos como *original*, *canción de base* o *versión dominante* no tienen sentido fuera del reconocimiento que el individuo pueda hacer del mundo al cual pertenece un texto dado y de su posición en él. El estudio de la intertextualidad lo lleva por tanto inevitablemente a abordar procesos cognitivos complejos como la memoria, la inferencia, la analogía, la iconización o la indexicalidad semiótica, que son estudiados por el autor de manera pormenorizada y con ejemplos precisos.

El autor se esmera muy especialmente en categorizar y describir los tipos de intertextualidad que se producen en las diferentes clases de música (tradición oral, popular urbana, mediatizada, clásica, etc.). Para ello describe un ingente número de conceptos, procurando definirlos y diferenciarlos con la mayor precisión posible. Términos como *quodlibet*, *contrafactum*, popurrí, *pasticcio*, *patchwork*, *collage* o *medley*; o neologismos como paralaje, *sampling*, *remix*, *replay*ducción (sic), *looping*, *vidding*, fanvideo, *mashup*, *turntablism*, *djing*, *crossover*, *deconstrumix*, son examinados y ejemplificados con todo detalle en este amplio panorama de las intertextualidades musicales de antaño y hogaño. Así, López Cano se ve en la necesidad de desbrozar una intrincada madeja conceptual donde “con frecuencia se nombran prácticas similares con distinto nombre o se emplea el mismo término para referirse a procedimientos completamente distintos” (231). Este enorme esfuerzo taxonómico y terminológico configura sin duda una nueva y actualísima filología musical que el libro pergeña sin declararlo explícitamente, y constituye en mi opinión su aporte más importante. Extraña no obstante que hablando continuamente de intertextualidad, el autor no haya problematizado la noción misma de *texto* que le sirve de base, y se haya afincado más bien en la noción de *obra musical*, que es de diferente naturaleza.

El libro nos deja con el gusto de que los cambios introducidos por las nuevas tecnologías terminan siendo más superficiales de lo que aparentan a primera vista, pues la intertextualidad de hoy parece seguir funcionando de manera muy similar a la del pasado. El propio autor lo admite al referir que la diferencia entre la tecnología del lápiz, papel y piano, y la del editor de audio y el *sampler* para utilizar el pasado musical “parece más de grado que de naturaleza” (271). La escritura –ya lo dijo Walter

Ong- es una tecnología con distintos soportes y herramientas. Si el alfabeto sirvió en tiempos antiguos para escribir las palabras, también se utilizó para fijar las notas musicales en la piedra o en el papel. Y con las tecnologías de hoy sigue siendo exactamente lo mismo.

Estamos pues en presencia de un libro fundamental para comprender las complejidades de la cultura musical de nuestro tiempo, en un estudio único en su tipo, y que auguramos se va a convertir en un clásico de su género. En tal sentido, no dudaría en recomendar su pronta traducción al inglés, ya que en este idioma no conocemos un trabajo similar. De ser esto posible, o en caso de una reedición del trabajo, sugeriríamos ofrecer no sólo un completo glosario de términos al final del libro como efectivamente hace el autor, sino añadir un cuadro sinóptico que permita vincular toda esa cantidad de conceptos en un mismo mapa conceptual.