

Música en la nueva era disruptiva. Entre la creación total y la remezcla infinita

Pedro Ordóñez Eslava

Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Granada

TODO HA CAMBIADO. NADA ACONTECE como antes. La experiencia de casi cada uno de los eventos que constituyen nuestra vida cotidiana se ha visto radical e irreversiblemente transformada. Negarlo es, sin duda, no afrontar el cambio ontológico, paradigmático y epistemológico que ha vivido nuestra sociedad desde 2004, año de nacimiento de la web 2.0. Esta red se concibe como una «forma de pensar» (Musser & O'Reilly, 2006) que se alimenta de sí misma, con bases de datos cada vez más amplias conforme reciben la interacción del usuario y aplicaciones inteligentes que afectan a la relación que establecemos con nuestro entorno personal y físico y que edifican una plataforma que inunda cada instante de nuestras vidas.

Dicha plataforma y la denominada disrupción tecnológica que es, a un mismo tiempo, su causa y su contexto, modifica no sólo nuestra percepción y nuestra experiencia, sino también la construcción de nuestra propia identidad y del cuerpo que nos constituye, observado como estructura prioritariamente tecnológica (Zafra, 2010: 143) y archivo político en continua y fluida (auto)narración performativa.

En esta nueva era, como puede resultar obvio, la experiencia de lo musical se ha visto radicalmente alterada, tanto en lo que se refiere a su creación, interpretación y difusión como en lo que afecta a su consumo, vivencia e intercambio por parte de un público cada vez más prosumidor, proactivo e implicado con la escena virtual de la que forma parte. Más allá de la incesantía tecnológica que provoca la constante reinención de una lutería musical cada día más sencilla y accesible en lo técnico y en lo económico, nos interesa observar dos cualidades del fenómeno sonoro actual que, si bien no exclusivamente, sí se han visto reforzadas de manera extraordinaria en la era disruptiva.

Ambas cualidades pueden ser consideradas también como actitudes estéticas, es decir, que van ligadas a un aparato crítico y conceptual sobre el que se sustenta el acto creativo. Pero además, conllevan una aplicación técnica que afecta a dicho acto y al proceso a través del que la idea musical se convierte en un objeto de comunicación artística y sonora.

Creación total

Probablemente, la primera reacción que produzca la lectura de esta expresión —«creación total»— en un contexto musical como el que manejamos sea la de familiaridad ya que puede recordar, tanto en la terminología empleada como en parte del concepto que denomina, a la ya conocida *gesamtkunstwerk* u obra de arte total, definida por Richard Wagner a mediados del siglo XIX. El anhelo por la síntesis de las artes nos podría retrotraer, de hecho, a la máxima horaciana *ut pictura poesis*, así como a su recuperación por parte del pensamiento humanista del Renacimiento florentino o al *bel composto* berniniano y, de ahí, al romanticismo sinérgico de Schiller y Schelling. Wagner, entonces, simplemente recuperaría esa aspiración por una convergencia multidisciplinar integral y la aplicaría de manera paradigmática, eso sí, a su particular noción de la creación escénica y operística. Por dicha convergencia también suspiraron otros compositores ya clásicos en el circuito académico como Scriabin, Schönberg y Olivier Messiaen. Más recientemente, sería necesario incluir en esta misma línea a Salvatore Sciarrino y sus figuras musicales, a José María Sánchez-Verdú con una poética espacial que afecta a su práctica musical y escénica, a Raquel García-Tomás, que se autodefine como artista multidisciplinar, y a una inabarcable nómina de compositores y artistas sonoros que no ven obstáculo alguno en trascender las ya arcaicas fronteras que han delimitado el sistema tradicional de las artes. La permeabilidad interdisciplinar es un hecho constatado y constatable.

Esta situación se ve acentuada hoy por la ubicuidad de lo visual como parte irrenunciable en nuestro consumo musical y, más aún si cabe, por las estrategias de comunicación que confeccionan muy sintomáticamente artistas vinculados a la escena virtual y física de las músicas urbanas y que añaden a las disciplinas artísticas convencionales nuevos formatos de la creación artística actual: vestuario

«En esta nueva era, como puede resultar obvio, la experiencia de lo musical se ha visto radicalmente alterada, tanto en lo que se refiere a su creación, interpretación y difusión como en lo que afecta a su consumo, vivencia e intercambio por parte de un público cada vez más consumidor, proactivo e implicado con la escena virtual de la que forma parte.»

de diseño propio, vocabulario distintivo, videoclips entendidos como dispositivos audiovisuales autónomos, composición del perfil virtual y concepción escénica y espacial del concierto en vivo.

Es obvio que en este proceso es imprescindible la intervención de un equipo de producción, diseño y comunicación. Seguramente habrán oído hablar de Rosalía (San Esteban de Sasroviras, Barcelona, 1993). Es posible que, si citamos un videoclip tan significativo en su trayectoria artística como «Aunque es de noche» (Universal, 2017), puedan conocer a su director, Ignasi Monreal. Sin embargo, es muy probable que les digan algo menos los nombres Pink Salt y Collateral Films, en colaboración con CANADA (producción), Iria López, Dani Negrín y Bjorn-Erik Aschim del Estudio The Line (animaciones) y María Ke Fisherman (vestuario), como parte del equipo que realizó ese mismo videoclip. Si nos acercamos a *El mal querer* (Columbia Records/Sony, 2018), el elenco de agentes que interviene en la estrategia artística que acompaña a cada uno de sus capítulos es francamente inabordable. Más allá del lanzamiento discográfico, con el diseño gráfico y arte de Filip Custic, los créditos del videoclip realizado por

ejemplo para «De aquí no sales (Cap. 4. Disputa)» ofrece más de un centenar de nombres, entre los que destacan los de Diana Kunst y Mau Morgó, directores del propio vídeo y miembros de *O creative studio*, plataforma en la que también se integra Custic.

El caso de Rosalía no es una excepción; más bien al contrario. Se trata de un ejemplo extremado de lo que hemos dado en llamar *creación total*, que no es otra cosa que considerar e incorporar, como parte sustancial de una obra musical hecha pública o compartida con la sociedad actual, absolutamente todas las aristas del poliedro estético y artístico, técnico, socioeconómico e ideológico que dicha obra constituye.

En este sentido, el proceso de *creación total* excedería la noción individual, autónoma, patriarcal, etnocéntrica y ciertamente atávica del creador como autor o genio único y omnisciente para considerar la intervención de múltiples agentes que afectan y determinan el resultado artístico que llega, finalmente, al público.

Remezcla infinita

Cita, versión, *cover*, *cut-up*, arreglo, montaje, bricolaje, *sampleo*, alusión, préstamo, apropiación, interpretación, mezcla, glosa, robo, *mashup*, intervención, edición, referencia, deconstrucción, paráfrasis, *meme*, reutilización, parodia, reciclaje... Todos estos términos nombran múltiples procesos, técnicas y maneras, distintas entre sí, en mayor o menor grado, de emplear un material precedente durante la creación artística y sonora. Y todos ellos, quizás con una terminología distinta y un campo semántico redefinido, han formado parte de la creación musical desde que existe la figura del autor/compositor. Según el ámbito estilístico, el momento histórico o el emplazamiento estético y biopolítico desde el que se emplee, cada uno de estos términos han obtenido mayor vigencia y agencia tanto para la producción de un objeto como para el ejercicio posterior

de su crítica y análisis. Algunos de ellos —*meme* o *mashup*— y las operaciones que designan ni siquiera existían antes de la disrupción tecnológica y se han convertido en géneros y categorías artísticas con recorrido propio.

Todos estos vocablos pueden ser observados, también, como aplicaciones de una acción que subyace, de una forma u otra, a cualquier práctica musical, la remezcla.

Este concepto afecta a la práctica artística desde el punto de vista creativo, es decir, desde la óptica a través de la que se emplean distintas técnicas de elaboración y transformación de cualquier material audiovisual precedente. Dicha práctica y su reafirmación como parte connatural a la creación artística ha dado pie a toda una categoría propia dentro de la historiografía y la crítica contemporánea, los *remix studies*. Entre sus referencias más significativas podríamos localizar la de Gunkel (2016: 15 y ss.), de corte más técnico, el pertinente estudio de Lessig (2008: 76 y ss.), que subraya los valores de comunidad y educación asociados a la remezcla, o la interesante aportación, tanto en su contenido como en el formato que emplea, de Eduardo Navas, Owen Gallagher y xtine burrough (2018).

Desde que Luciano Berio estrenara en 1969 su *Sinfonía* para 8 voces amplificadas y orquesta, como ejemplo paradigmático en el campo de la creación académica contemporánea, hemos asumido el arquetipo de lo intertextual en música —proveniente de la teoría literaria comparada— como un principio conceptual y técnico pertinente para agrupar una amplísima gama de técnicas creativas. Tres años antes del estreno de esta Sinfonía, Pierre Schaeffer publicaba su *Tratado de los Objetos Musicales*, donde establecía las claves de su pensamiento en torno a la manipulación y elaboración compositiva de fenómenos sonoros grabados previamente, lo que daría en llamar *música concreta*. Desde esos años hasta hoy, hemos adoptado distintas denominaciones de lo intertextual para

**«Para él o ella, la
disrupción tecnológica
no será tal. La ya
irreversible revolución
digital no tendrá
relevancia alguna porque
se habrá convertido en
el estado «natural» de
las cosas. El profundo
cambio operado a
comienzos del siglo xxi en
nuestra sociedad global
e interconectada no
significará nada para una
generación que ya nació
en ella.»**

analizar creaciones tan diversas entre sí como las de Klaus Huber, Mauricio Kagel, Alfred Schnittke, Cristóbal Halffter, David Padrós, Paweł Szymański, Liza Lim y Olga Neuwirth, entre muchos otros casos.

¿Pero no podrían ser consideradas las creaciones de estos compositores también como ejemplos de remezcla?

La respuesta convencional que hemos dado a esta pregunta es que no. Y esto tiene que ver, fundamentalmente, con el campo de producción en el que hemos ubicado la práctica del *remix*. No en vano, y también a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, la comunidad afroamericana instalada en el mítico barrio del Bronx neoyorquino comenzó a generar un relato musical propio a partir de sesiones vespertinas en las que DJs como Kool Herc mezclaban distintos discos y sus respectivos *beats*. Desde ese momento hasta hoy, cuando el uso de un material musical reconocible por parte del oyente se ha convertido en un recurso habitual, el *sampleo*, el *mix* y la remezcla son términos ampliamente aceptados en el campo de las músicas populares urbanas y, sobre todo, del rap y la música electrónica de baile.

Sin embargo, y más allá de prejuicios estéticos que quizás tengan que ver con el elitismo en el que se instala gran parte de la creación académica y la anacrónica polarización entre alta cultura y cultura popular —todavía vigente en según qué círculos artísticos y socioeconómicos—, nos planteamos la posibilidad de que todas estas actitudes compositivas —las del creador académico y las del dj, como paradigmas estéticos y estilísticos tradicionalmente contrapuestos— puedan ser denominadas desde el campo semántico de la remezcla.

Para ello nos basamos en dos razones fundamentales.

La primera es de orden sociológico y tiene que ver con la aceptación claramente mayoritaria de uno de los dos términos:

«El caso de Rosalía no es una excepción; más bien al contrario. Se trata de un ejemplo extremado de lo que hemos dado en llamar creación total, que no es otra cosa que considerar e incorporar, como parte sustancial de una obra musical hecha pública o compartida con la sociedad actual, absolutamente todas las aristas del poliedro estético y artístico, técnico, socioeconómico e ideológico que dicha obra constituye.»

es evidente que la remezcla ha alcanzado un uso global. La disrupción tecnológica ha hecho posible que casi cualquiera —sin olvidar la primera y segunda brecha digital que todavía persiste— pueda acceder a un dispositivo electrónico que le permita crear todo un repertorio de objetos artísticos relacionados en mayor o menor medida con la mezcla de distintos componentes plásticos y audiovisuales.

La segunda razón se instala en la teoría epistemológica y se encuentra relacionada con la operatividad de un término que, de una u otra manera, está presente en casi cada acto de nuestra vida y nos ayuda a pensar y comprender el mundo en el que vivimos.

La noción de remezcla supera y trasciende los límites de la creación artística para inmiscuirse en nuestro quehacer cotidiano: todo aquello que consumimos, contemplamos y apreciamos, desde el momento en que abrimos nuestros ojos hasta que los cerremos por última vez puede ser considerado como una maravillosa remezcla infinita de la que formamos parte, nos guste o no.

En diciembre de 2019, un adolescente de catorce años se despierta a las 7:45 de la mañana. Tras una primera ojeada a las redes sociales, se conecta a cualquiera de las plataformas musicales que tiene a su disposición para comenzar el día con una *playlist* energética y divertida. Al mismo tiempo que se prepara y sale a la calle, chatea con su grupo de amigxs y con alguno de los jugadores con los que comparte tiempo y confianzas —y al que no conoce en persona— cuando intenta llegar al final del último videojuego de moda.

A lo largo del día, ya sea en clase o durante el almuerzo, en la actividad extraescolar del día, en la cena o justo antes de irse a dormir, este adolescente mantendrá una intensa actividad cerebral en «modo multitarea» que condicionará de manera decisiva su aprendizaje y, ya como adulto, su forma de pensar el mundo.

Para él o ella, la disrupción tecnológica no será tal. La ya irreversible revolución digital no tendrá relevancia alguna porque se habrá convertido en el estado «natural» de las cosas. El profundo cambio operado a comienzos del siglo XXI en nuestra sociedad global e interconectada no significará nada para una generación que ya nació en ella.

Es por ello que la reflexión que hemos establecido en este texto tiene los días contados. En poco tiempo resultará también anacrónica. En ese momento por venir —si no ha llegado ya—, será necesario repensar —y remezclar— una nueva terminología que defina de manera más acertada una actitud creativa propia y distintiva de un futuro abierto, indefinido y francamente apasionante. —

Referencias

Gunkel, David. J (2016). *Of Remixology. Ethics and Aesthetics after Remix*, Cambridge, Massachusetts & Londres, The MIT Press.

Lessig, Lawrence (2008). *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London, Bloomsbury.

Mignolo, Walter (2011). «Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica», *eipcp. instituto europeo para políticas culturales progresivas*, 2011. [<https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/es>] [08.10.2019].

Musser, Johh, Tim O'Reilly (2006). *Web 2.0: Principles and Best Practices*, Sebastopol, California, O'Reilly Media, Inc.

Navas, Eduardo, Owen Gallagher y xtine burrough (eds.) (2018). *Keywords in Remix Studies*, Londres, Routledge.

Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola.