

La experiencia de la regresión de la  
escucha planteada por Theodor W.  
Adorno en la producción musical y el  
arte sonoro de 1990 a 2013

Tesis doctoral presentada por: Verónica Soria Martínez.  
Dirigida por: Dr. Miguel Molina Alarcón y Dra. María José Martínez  
de Pisón Ramón.  
Programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia.  
Rockford, Illinois, agosto de 2015.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica de València  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Escultura

Programa de Doctorado: Artes Visuales e  
Intermedia



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

---

Tesis Doctoral:

**La experiencia de la regresión de la escucha planteada por Theodor W.  
Adorno en la producción musical y el arte sonoro de 1990 a 2013**

Presentada por:

**Verónica Soria Martínez**

Dirigida por:

**Dr. Miguel Molina Alarcón**

**Dra. María José Martínez de**

**Pisón Ramón**

Rockford, Illinois, agosto de 2015

A Joe y a Clara.

Y a Flori.

## **Agradecimientos**

A mis directores, Miguel Molina Alarcón y María José Martínez de Pisón Ramón, por su dedicación, su paciencia y sus recomendaciones, siempre precisas.

A los artistas que se han dejado entrevistar y que han contestado mis emails con mucha paciencia y muy buenas ideas: Nicolas Collins, Lou Mallozzi... y a los muchos que contestaron voluntariamente mis preguntas en formularios online. También a los que contestaron por supuesto en persona: Andrés Truna, Ferrer Molina...

A Elizabeth Jones, PhD, que me ayudó a comprender tantos aspectos en las interrelaciones entre filosofía y arte, y por prestarme su manuscrito.

A Maria Vidagañ Murgui y Neus Lozano Sanfèlix, por animarme cuando no lo tenía claro, reunirse conmigo aunque fuera via Skype y discutir los borradores.

A Clara y a Joe por tener tanta paciencia.

A Flori y a Thea por ser mi red de apoyo.

“La historia penetra en las constelaciones de la verdad: quien quiera participar ahistóricamente de ella resultará fulminado en su confusión por las estrellas, a través de la muerta mirada de la muda eternidad. Arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales es la verdadera intención del progreso de la música.”

(Adorno 1984, 18)

## RESUMEN (Castellano)

### **La experiencia de la regresión de la escucha planteada por Theodor W. Adorno en la producción musical y el arte sonoro de 1990 a 2013**

Esta tesis indaga en el concepto de regresión que describió el filósofo Theodor W. Adorno en su texto *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* y trata de averiguar si esta regresión se presenta en la escucha que tiene lugar en el momento presente. Adorno defendió que la música, en tanto que obra de arte, puede hacer progresar a las personas y a la sociedad mediante un avance del pensamiento. Pero con los medios de comunicación de masas, se objetifica, se convierte en mercancía y responde a las condiciones de su comercialización. En esta nueva situación, de orden comercial, se adiestra al oyente a responder positivamente a las diferentes versiones de lo que es en esencia el mismo producto, y se modifica el gusto a través de la repetición. Por esta razón, Adorno sostiene que conforme se reduce la complejidad de lo que se escucha, y el oyente simplifica su criterio y su nivel de exigencia.

Con el objetivo principal de comprobar la vigencia y la aplicabilidad de las ideas de Adorno sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha a la situación actual, esta investigación se propone, en primer lugar, profundizar en el significado del texto de Adorno, y en segundo lugar, determinar cómo ciertos aspectos de este texto pueden articularse para examinar la escucha actual, en dos contextos diferentes: el consumo de música popular; y en ciertas prácticas de arte sonoro.

Para ello, se ha realizado una relectura de los textos de Adorno, así como de otras investigaciones realizadas posteriormente en torno a sus estudios. Además, se ha explorado cómo reflexiones e investigaciones posteriores, procedentes de los campos de la filosofía, la sociología y la estética, han desarrollado estos aspectos, para complementar el análisis del texto de Adorno con perspectivas más recientes sobre la música en los medios de comunicación y sus consecuencias sociales. Por último, se han aplicado los elementos de este análisis a una serie de obras y soportes en que se pueden hallar aspectos regresivos de la escucha (como la reproducción de éxitos globales en servicios de escucha en línea), en contraste con otra selección de obras y situaciones creadas por artistas en que se transforma la situación de escucha regresiva.

Como resultado, se ha observado una persistencia de la situación regresiva descrita por Adorno e incluso una intensificación de la homogeneización del pensamiento creada por el uso de los canales comerciales mayoritarios que existen en línea. Sin embargo, el espacio web también ofrece la oportunidad para que artistas sonoros generen condiciones en que una escucha diferente también es posible. En algunos casos, Internet ha servido como el soporte, en otros, la manera de extender el conocimiento sobre la obra. En numerosos casos supone el espacio común que sirve de contexto para un tipo de arte público que requiere la participación del usuario, creando una nueva colectividad. Como tal, ofrece la oportunidad de crear interrelaciones en que los ciudadanos pueden participar en una reflexión social autoconsciente.

**-Palabras clave:** Theodor W. Adorno, industria cultural, escucha, teoría crítica, arte sonoro, música en línea

## **SUMMARY (English)**

### **The experience of regressive listening as presented by Theodor W. Adorno in music and sound art produced from 1990 to 2013**

This thesis looks into the concept of regression as described by philosopher Theodor W. Adorno in his text *On the Fetish-Character of Music and the Regression of Listening*, and tries to find out whether this regression is present in the listening that takes place in the present moment. Adorno believed that music, as a work of art, can make people and society progress, through advancing thinking. But with mass communication media, it becomes objectified, turning into a commodity, and responding to the conditions of its merchandising. In this new situation, of a commercial order, the listener becomes trained to respond positively to the different versions of what is in essence the same product, and taste becomes modified through repetition. Therefore, Adorno holds that, as the complexity of what is listened reduces itself, listening loses its reflective character, so listeners thus simplify their criteria and the level of their demands.

With the main objective of proving the validity and the applicability of Adorno's ideas about music fetish-character and the regression of listening to the current situation, this research intends, in the first place, to delve into the meaning of Adorno's text; and secondly, to determine how certain aspects of this text can be articulated in order to examine present listening, in two different contexts: popular music consumption; and certain practices in the field of sound art.

In order to achieve this, some of Adorno's texts have been revisited, as well as other research carried out after him. Moreover, later research and works have been explored, from fields such as the philosophy, the sociology and the aesthetics, and how they have developed these aspects, in order to complement Adorno's analysis with other more recent perspectives about music on mass media and its social consequences. Lastly, the elements of this analysis have been applied to a series of works and media, in which the regressive aspects of listening can be found (such as the reproduction of global hits in online music services), in contrast with another selection of works and situations created by artists, in which this regressive situation becomes transformed.

As a result, a persistence of the regressive listening described by Adorno has

been observed, and even an intensification of the standardization processes, created by the use of commercial online services. However, the web space offers the opportunity as well for sound artists to generate conditions, in which another listening experience is also possible. In some cases, Internet has been the mere medium; in others, the way to spread knowledge about the works. In a number of cases, it becomes the common space, which serves as a context for a kind of public art that requires user's participation, creating a new sense of collectivity. As such, it offers the opportunity to create interrelations, in which citizens can participate in a self-aware social reflection.

**-Key words:** Theodor W. Adorno, cultural industry, listening, critical theory, sound art, online music

## RESUM (Valencià)

### **L'experiència de la regressió de l'escolta plantejada per Theodor W. Adorno en la producció musical i l'art sonor de 1990 a 2013**

Aquesta tesi indaga en el concepte de regressió que va descriure el filòsof Theodor W. Adorno al seu text *Sobre el caràcter fetitxista de la música i la regressió de l'escolta* i cerca d'esbrinar si aquesta regressió que es presenta en l'escolta té lloc al moment present. Adorno pensava que la música, en tant que obra d'art, pot fer progressar a les persones i la societat. Però amb els mitjans de comunicació de masses, s'objectifica i es converteix en mercaderia, i respon a les condicions de la seua comercialització. En aquesta nova situació, de ordre comercial, s'ensenya al oient a respondre positivament a les diferents versions d'allò que es en essència el mateix producte, i es modifica el gust a través de la repetició. Per aquesta raó, Adorno sosté que a mesura que es reduïx la complexitat d'allò que s'escolta, l'escolta perd el seu caràcter reflexiu, i per això es simplifica el criteri de l'oient i el seu nivell d'exigència.

Amb l'objectiu principal de comprovar la vigència i l'aplicabilitat de les idees d'Adorno sobre el caràcter fetitxista de la música i la regressió de l'escolta a la situació actual, aquesta investigació es proposa, en primer lloc, profunditzar en el significat del text d'Adorno, i en segon lloc, determinar com certs aspectes d'aquest text poden articular-se per a examinar l'escolta actual, en dos contextos diferents: el consum de música popular; i en certes pràctiques de l'art sonor.

Per a aconseguir això, s'ha realitzat una relectura dels textos d'Adorno, així com d'altres investigacions realitzades posteriorment. A més a més, s'ha explorat com reflexions e investigacions posteriors, procedents dels camps de la filosofia, la sociologia i l'estètica, han desenvolupat aquests aspectes, per a complementar l'anàlisi del text d'Adorno amb perspectives més recents sobre la música als mitjans de comunicació i les seues conseqüències socials. Per últim, s'han aplicat els elements d'aquest anàlisi a una sèrie d'obres i suports en què es poden trobar aspectes regressius de l'escolta (com ara la reproducció d'èxits globals als serveis d'escolta en línia), en contrast amb una altra selecció d'obres i situacions creades per artistes en què es transforma la situació de l'escolta regressiva.

Com a resultat, s'ha observat una persistència de la situació regressiva descrita

per Adorno i fins i tot una intensificació de l'homogeneització del pensament, creada per l'ús dels canals comercials majoritaris que existeixen en línia. Tanmateix, l'espai web també ofereix l'oportunitat per a que artistes sonors generen condicions en què una escolta diferent també és possible. En alguns casos, Internet ha servit com a suport, en altres, com una forma d'estendre el coneixement sobre l'obra. En nombrosos casos, supón l'espai comú que serveix com a context per a un tipus d'art públic que requereix la participació de l'usuari, creant una nova col·lectivitat. Com a tal, ofereix l'oportunitat de crear interrelacions en què els ciutadans poden participar en una reflexió social autoconscient.

**-Paraules clau:** Theodor W. Adorno, indústria cultural, escolta, teoria crítica, art sonor, música en línia

## INDICE

INTRODUCCIÓN	17
I. Presentación del objeto de estudio	17
II. Motivaciones	24
III. Antecedentes y marco teórico	31
IV. Objetivos generales y específicos	40
V. Hipótesis y diseño de la investigación	41
VI. Metodología	45
VII. Estructura de contenidos	55
PRIMERA PARTE: CÓMO SE FORMA EL CONCEPTO DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN LA FILOSOFÍA DE ADORNO	57
1.1 La perspectiva de Adorno sobre la regresión de la escucha	57
1.1.1 Etapa de formación	60
1.1.2 Terminología	64
1.1.3 Universidad e Instituto para la Investigación Social	69
1.1.4 Publicación de <i>Reacción y progreso</i>	71
1.1.5 Publicación de <i>El compositor dialéctico</i>	75
1.1.6 Influencia de <i>El autor como productor</i> y <i>La obra de arte en la era de su reproducción técnica</i> de W. Benjamin	80
1.2 Publicación de <i>El carácter fetichista de la música y la</i>	

<i>regresión de la escucha</i>	91
1.2.1 La música como mercancía se convierte en instrumento de poder	96
1.2.2 Los medios y el soporte en que se escucha la música constituyen un vehículo para la música como instrumento de poder	98
1.2.3 Aspectos de la percepción musical y de los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos	101
1.2.4. Aspectos de la percepción musical que afectan también a la composición y la creatividad	104
1.3 <i>Función</i>	107
SEGUNDA PARTE: CÓMO SE ARTICULA EL CONCEPTO DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN DIFERENTES DISCIPLINAS TEÓRICAS	115
2.1 Investigaciones posteriores relacionadas con la regresión de la escucha	115
2.1.1 <i>El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha</i> puesto en perspectiva	123
2.1.2 Un nuevo contexto para <i>El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha</i>	126
2.2 Investigaciones posteriores en relación con la obra de arte como mercancía y el arte como instrumento del poder	130
2.2.1. Consumo: comportamiento de la música como mercancía	131
2.2.1.1. El caso específico de la música	138
2.2.2. Distribución: medios en que se consume la música	

	142
2.2.2.1. Los media como dispositivos de ordenación social	147
2.2.3 Percepción: relación del oyente con los medios en que se consume	154
2.2.4. Creación: características de las obras	172
2.2.4.1. El autor/individuo	172
2.2.4.2. Lo sublime	175
2.2.4.3. Arte y revolución	182
2.2.4.4. Arte como alternativa al orden social	183
2.2.4.5. La construcción de subjetividad	185
2.2.4.6. Objeto/señal	187
2.2.4.7. Situación	188
TERCERA PARTE: CÓMO SE CREA UNA SITUACIÓN DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN EL CONSUMO DE MÚSICA POPULAR	194
3.1 La música como mercancía se convierte en instrumento de poder	198
3.1.1 Valor de la música como bien de consumo	202
3.1.1.a De la radio terrestre a la escucha online	202
3.1.1.b En torno a la producción y distribución musical en Internet	210
3.1.1.c Servicios de escucha en línea	220
3.1.1.d Pandora, un ejemplo de payola moderno	222
3.1.1.e El caso de Spotify	225

3.1.1.f Relación de las plataformas con los sellos	228
3.1.1.g Relación con los artistas	229
3.1.1.h Intereses económicos en otras plataformas	231
3.1.3 Cómo se parecen estas obras a otras	233
3.2 Los medios y el soporte en que se escucha la música constituyen un vehículo para la música como instrumento de poder	235
3.2.1 Fetichismo por el equipo y por el sonido	242
3.3 Aspectos de la percepción musical y de los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos	244
3.3.1 Importancia del soporte y del medio	245
3.3.2 Relación con los usuarios: distracción, percepción del tiempo	252
3.3.3 Qué escuchan los compositores: el músico como oyente	257
3.4 Aspectos de la percepción musical que afectan también a la composición y la creatividad	266
3.5 Verificación hipótesis	278

#### CUARTA PARTE: CÓMO SE REVIERTE LA SITUACIÓN DE LA REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN EL TRABAJO DE ALGUNOS ARTISTAS 279

4.1 Prácticas artísticas en que el trabajo con sonidos no se convierte en mercancía y plantea una alternativa a los mensajes del poder	279
4.1.1. escoitar.org	281
4.2 Los medios y el soporte pueden ser utilizados de	

maneras diferentes de la música como mercancía	286
4.2.1. Ultra-red	286
4.2.2. Orquesta del Caos	291
4.2.3. Ciudad Sonora	293
4.3 Experimentación con la percepción musical y los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos	296
4.3.1. Nic Collins	300
4.4 Experimentación en la composición y la forma	305
4.4.1. Pauline Oliveros	305
4.4.2. Ryoji Ikeda y Carsten Nicolai (Alva Noto)	308
4.4.3. Francisco López	311
4.5 Verificación hipótesis (II)	315
CONCLUSIONES	316
BIBLIOGRAFÍA	324
REFERENCIA DE IMÁGENES	354
ANEXO: ENTREVISTA CON NICOLAS COLLINS	357
ANEXO: ENCUESTA	376

# INTRODUCCIÓN

## I. Presentación del objeto de estudio

El crítico marxista Theodor W. Adorno explicó, en su ensayo de 1938 *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, cómo el uso y el consumo de la música que facilitaban las innovaciones entonces recientes en la tecnología del sonido grabado y la radio habían cambiado la relación de las personas con la música. Diagnosticó que a causa de estos hábitos y prácticas, generados principalmente por el uso de la música en la radio, la publicidad y el cine, la escucha había sufrido una regresión y que el oyente había sido infantilizado, ya que estos medios contribuían a una des-educación a través de la repetición. Al mismo tiempo, existía según él una serie de compositores cuya música desafiaba la lógica a que conducían estos hábitos y que, al expandir los límites de lo que se esperaba de la música, promovían el pensamiento crítico.

Hoy en día, hay de nuevo importantes innovaciones recientes en el siempre cambiante campo de los medios, lo que debería llevarnos a reflexionar de nuevo sobre nuestra relación con ellos y qué impacto tienen sobre nuestras interpretaciones de la música. Los dispositivos que usamos para escuchar música se basan ampliamente en la red. Asimismo, los compositores de las últimas dos décadas (la última del siglo XX y la primera del XXI) usan mayoritariamente computadoras para hacer música, ya sea como apoyo para otros dispositivos o como el recurso principal —y a veces, el único. A menudo escuchamos música que es nueva para nuestros oídos al introducir palabras clave en motores de búsqueda en línea, mientras que la distribución de los álbumes se ha trasladado de la tienda física a la tienda en línea. Muchos de los oyentes ya no compran el

objeto que antaño servía de soporte para la grabación (vinilo, cassette, CD), sino que descargan un archivo con la música, ya sea pagando o no.

De esta manera, se ha creado un contexto inédito para la experiencia de la escucha, diferente del que existía en décadas precedentes del siglo XX. Se apunta a que los medios digitales han contribuido a una emancipación del oyente, que tiene más espacio para participar activamente en la escucha. Esta idea se halla presente incluso, por ejemplo, en la propaganda de Spotify (“The right music is always at your fingertips”). No obstante, haciendo una relectura del texto de Adorno en el contexto de las últimas dos décadas, pretendo indagar en la regresión de la escucha durante este período, si se ha producido, y en las diferentes propuestas que algunos artistas han encontrado para dar la vuelta a estos conceptos.

Adorno escribe “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en 1938, del que se desprenden los siguientes puntos:

-La música puede ser y es utilizada como instrumento de poder, como demuestran las características de la música como mercancía.

-Los medios en que se distribuye y reproduce la música pueden ser y son utilizados como instrumento y vehículo del poder con el objetivo de crear y mantener el orden social.

-La percepción de la música por los propios compositores al componer ha sido cambiada al encontrarse con los cambios tecnológicos y con la intervención de diferentes estructuras del poder.

-Existen compositores que se resisten a componer según las (nuevas) convenciones estructuradas por los sistemas (nuevos entonces) de distribución y composición, y aprovechan precisamente estas limitaciones para crear algo

más interesante (que según el punto de vista de Adorno, sería un arte que expande los horizontes del pensamiento y que por extensión haciendo esto desafía las lógicas a que nos determina la cultura en que vivimos).

En primer lugar, el consumo que se realiza de la música ha contribuido a convertirla en una mercancía, y se utiliza como un instrumento de ciertas posiciones de poder para mantener un determinado orden social. Esto se da porque, al poderse consumir mediante la radio y los diferentes formatos en que se puede acceder, la música se ha convertido en un objeto que adquiere un valor de uso. Por su papel en el mercado, adquiere un valor de cambio que sustituye al valor real de uso; porque este valor de cambio no se corresponde con su valor de uso, y además no responde a una propiedad inherente del material o la labor que costó producirlo, sino con una serie de factores diferentes que tienen más que ver con el imaginario social, podemos hablar de fetichismo. Para que este producto adquiera valor de cambio más elevado, se fomenta su consumo, mediante un proceso en que el gusto equivale al reconocimiento del producto, es decir, a saber qué es o quién es el autor. Porque son estos productos que se reconocen los que adquieren un valor elevado de cambio, se producen más productos con similares características, lo que lleva a una uniformidad de la oferta. Mientras, otros músicos, por escapar a la norma, tienen que pagar para poder mostrar su producto y quedan relegados fuera del margen de lo que escucha la mayoría. Por tanto, no hay un mercado de oferta y demanda real, porque todo lo que se ofrece es muy similar.

En segundo lugar, los medios que permiten el consumo de la música pueden usarse como instrumento para afectar la acción humana y mantener la ordenación social. Esto se da porque la música en estos medios adquiere una función. Esta función, según Adorno, puede ser propagandística y/o disciplinante, bien mediante la publicidad o la promoción de ciertos comportamientos sociales (al asociarse con grupos, clases, o mediante los valores con que se relaciona); también ser relegada al mero acompañamiento de lo visual, lo que llevaría igualmente a una

escucha totalmente desprovista de atención. El oyente se despolitiza mediante estos procesos de desconcentración y la infantilización; y se produce un círculo vicioso, en el que lo que más se oye es lo más demandado. Incluso los que creen que tienen cierta independencia de acción responden a lo que Adorno designa como pseudoactividad, porque no pueden escapar a las prácticas sociales. Del mismo modo, hay una confusión de roles entre la música que antes se consideraba alta cultura y la música popular, así como de los estilos, que paradójicamente se hallan cada vez más compartimentados.

En tercer lugar, el uso de las tecnologías que permiten el consumo de la música llevan a una determinada percepción aural diferente de la que se produce sin esas tecnologías. Se trata de tecnologías que promueven la escucha infantilizada, basándose en el placer de la recompensa inmediata y superficial, y donde se producen los efectos de la objetificación de la obra musical.

Por último, a nivel compositivo, se produce un deterioro de la música como lenguaje, porque, al producir siempre diferentes versiones simplificadas de la misma cosa, se empobrecen los recursos y mecanismos imaginativos usados en la composición. A esto, Adorno confronta con un tipo de compositores cuyas creaciones requieren una escucha atenta y participativa (aunque esto, como explicaré más adelante, ayudándome de otros textos de Adorno, también viene determinado por el momento socio-histórico), y que presenta un mecanismo de composición dialéctico, en constante diálogo consigo mismo y con las fuerzas que destruyen la individualidad.

Este tema es importante porque, en primer lugar, la música, o en un sentido más amplio, la composición con sonidos, da lugar a artefactos que actúan como un manifiesto de la actividad humana, que, al igual que otras artes, tal y como escultura, cine, literatura o pintura, nos ofrecen la oportunidad de examinarla y producir conocimiento sobre la cultura y la sociedad en que se han producido. Este conocimiento tiene como objetivo último acercarnos a nuestra realidad

y, conocernos en tanto que humanos y pertenecientes a un grupo social y, en palabras de Adorno, mover la cultura para que tome conciencia de su no verdad (Adorno 1984, 168) Pero además, porque utiliza sonidos, considerando estos sin considerar las palabras que puede o no incluir, y el efecto que tienen sobre el oyente, resulta un campo de estudio fascinante. Si la música, independientemente del lenguaje verbal, puede tener una serie de efectos sobre el oyente (a nivel de percepción, pero también sobre las sensaciones físicas y las emociones), entonces puede afectar al pensamiento. Como lo presenta Tia DeNora, investigadora que ha trabajado sobre la relación entre Adorno y la sociología de la música, si la música puede afectar la manera de acción en el medio social, entonces el control sobre la música en contextos sociales es un generador de poder social; es una oportunidad para estructurar los parámetros de acción (DeNora 2000, 20). De este modo, la música es un producto que, al ser analizado y por su efecto sobre el comportamiento humano, proporciona información sobre los sutiles medios contemporáneos de control, individual y social.

Además es un tema importante porque conlleva modificaciones constantes en la vida diaria: no es muy atrevido afirmar que, sea en la forma que sea, todos escuchamos (y a veces más bien oímos, como de fondo y durante horas) música o algún tipo de creación sonora con una frecuencia diaria. Pero no se escucha en las mismas condiciones hoy día que hace 25 años. En las dos últimas décadas, los métodos de creación, producción y distribución musical se han multiplicado. Esta proliferación se ha producido gracias a dos corrientes de desarrollo en las tecnologías. Por un lado, el progreso de las herramientas electrónicas usadas en los procesos de creación, producción y distribución musical, como son por ejemplo los cambios producidos en las computadoras personales y los ordenadores portátiles, la aparición de las tabletas, el incremento en las capacidades e usos de los teléfonos móviles y los reproductores de mp3, por mencionar solamente algunos de ellos, y que examinaré más adelante en el presente trabajo. Por otro, el desarrollo de las tecnologías de la telecomunicación, así como el wifi, el 3G y

el 4G, que han permitido una generalización del uso de Internet. Un uso masivo, en cuanto a número de usuarios, y continuado, en lo que a horas diarias en línea se refiere.

Las herramientas electrónicas usadas en los procesos de creación, producción y distribución musical han originado un cambio en la música a dos niveles. Estos son, de un lado, cómo se percibe la música, y del otro, cómo se compone. Mientras el tamaño de los dispositivos ha disminuido, su capacidad ha aumentado y se pueden portar horas y horas de música en un dispositivo de unos pocos centímetros. De manera paralela, ahora se puede componer sin tocar instrumentos tradicionales ni contratar instrumentistas o un estudio de grabación: se pueden realizar creaciones muy complejas en un espacio muy reducido, como es el del ordenador personal —incluso el portátil, como por ejemplo para lo que se da en llamar laptop music, entre otras— o más recientemente, la tablet. Al mismo tiempo, se puede escuchar la música no ya solo grabada y descargada, sino tocada a tiempo real en línea y en dispositivos de tamaño cada vez más reducido, como se ve si se considera el tamaño de los reproductores de audio desde el fonógrafo hasta el reproductor de mp3 o el teléfono móvil.

Sin embargo, la generalización del uso de Internet, además de haber influido en la percepción y la composición, ha determinado la manera en que la música se consume hoy día, desde la escucha en las radios de Internet, hasta la compra de productos o el apoyo económico en línea de proyectos musicales. Ahora, se escucha mucha más música desde plataformas como Spotify, Pandora, o iTunes, e incluso se compone en línea, con aplicaciones como AudioTool, y en dispositivos móviles, con aplicaciones como Beat Maker, o Music Matrix, que permite además compartir con el cloud.

Theodor W. Adorno apuntó, en una época en que el fonógrafo y la radio comenzaban a encontrarse en cada casa, que el soporte tecnológico permite una serie de hábitos y de prácticas sociales que determinan la experiencia de

la escucha (Adorno 2003, 27). Dado que se producen diferentes cambios en el consumo de la música, cambia a su vez la apreciación que el consumidor tiene de esta. Así, la manera de escuchar influye también en cómo el compositor ve su lugar como productor en la sociedad. Igualmente, cambia la percepción colectiva de la música, y la manera en que se escucha la música en un grupo social.

Esto es así porque, con la radio y el disco, la música se transforma, pasando del espectáculo en vivo a objeto de cambio y se reifica (se convierte en objeto) como producto, incorporándose al sistema económico como mercancía con un valor de cambio determinado por diversos factores sociales, como son por ejemplo el prestigio o la identidad con un grupo social (Adorno 2003, 24) En este momento, y como veremos más adelante, Adorno emplea terminología marxista que explicaré en el segundo capítulo —fetichismo, reificación, valor de uso y valor de cambio— para explicar este fenómeno. Adorno entonces plantea si esos avances en los soportes musicales contribuyen al estancamiento creativo, dada la estandarización de la producción musical como bien de mercancía cultural; y si realmente conducen a una sociedad más equitativa, gracias al acceso masivo a ciertos bienes culturales, o por el contrario suponen un obstáculo, sirviendo más bien como un vehículo de ideas y como un instrumento de dominación y de ordenación social (Adorno 2003, 29-30, 33-35).

Adorno ofrece la teoría de la regresión de la escucha como respuesta a este planteamiento. Según esta, el oyente se infantiliza y el compositor se acomoda en los patrones creativos que le ofrecen resultados positivos en términos económicos y de prestigio social. De este modo, los métodos de creación, producción y distribución contribuyen a un proceso de retroalimentación y de estancamiento creativo. Porque este estancamiento depende en gran medida del uso que se hace de los soportes sobre los que se consume el producto musical y de las herramientas con las que se produce, estos pasarían a formar parte de los instrumentos con que se articulan las relaciones de poder existentes en la sociedad capitalista.

Una recontextualización de estas teorías en el momento presente, examinando algunas de las experiencias musicales y de audio de las últimas dos décadas, puede ofrecer pistas sobre el papel que las creaciones sonoras puede desempeñar en la sociedad, ya sea en su función de mantenimiento de la ordenación social o, por el contrario, en una función algo más subversiva.

## II. Motivaciones

La motivación principal deviene de un fuerte interés personal por la música y la escucha, por lo que su desglose va parejo a las diferentes etapas de formación que he seguido hasta ahora. Desde pequeña toqué instrumentos y recibí una formación musical clásica. Durante la adolescencia toqué con amigos en diferentes bandas. Cuando comencé los estudios de Bellas Artes, aprendí que no tenía por qué existir una dicotomía arte/música, y que existían artistas que llevaban a cabo obras que no tenían por qué estar clasificadas en ninguna de las dos disciplinas. Pero antes, quería saber por qué escuchamos como escuchamos, por qué la creación con sonidos nos afecta en el modo en que lo hace y por qué para la mayoría de las personas (de forma consciente o no) la música conforma una parte tan esencial de nuestras vidas.

Durante tres años compaginé los estudios de Bellas Artes con los del Conservatorio. Después, gracias a las becas Erasmus y Promoe, estudié en universidades extranjeras, que permitían escoger asignaturas vinculadas al arte sonoro. Así, en Bauhaus, Weimar (Alemania), estudié la historia de la música electroacústica y realicé un proyecto sonoro bajo la dirección del profesor Robin Minard, en colaboración con la escuela superior de música “Franz Liszt”, en Weimar. En concreto, la pieza se podía escuchar al sentarse en un sillón con altavoces situado en el Englischer Garten, junto a un lago desde donde se veían

unas ruinas que, a la moda de la época en el siglo XVIII, habían sido construidas ya como ruinas. En ella, mezclé sonidos que habíamos previamente grabado en ese mismo lugar, con las voces de las personas que se hallaban allí presentes, de manera que parecía que los sonidos y las voces se sumergían en el agua una y otra vez, como engullidos por la visión de la historia.

También en Calgary (Canadá) continué estudiando asignaturas de video y sonido. Cuando regresé, pude realizar asignaturas correspondientes a la especialización en artes de los media con un enfoque claro en la creación sonora. Estas experiencias me llevaron a aunar los conocimientos adquiridos en Bellas Artes con lo que venía siendo mi práctica con el medio sonoro.

Tras un breve intermedio de dos años, en los que me licencié en Traducción e Interpretación por la Universidad de Valencia en las lenguas inglés y alemán —lo que, junto con el estudio del francés, me ha servido enormemente para comprender los textos necesarios para la presente investigación—, comencé el Programa de Doctorado en Artes Visuales e Intermedia. En este programa aprendí mucho sobre las vanguardias en arte sonoro y sus interrelaciones con el medio audiovisual. Por un lado en los propios cursos de doctorado, y por otro, en los diferentes talleres impartidos, tanto en la Universidad y como en el resto de la ciudad. Del mismo modo, las asignaturas teóricas de crítica de la cultura audiovisual me proporcionaron herramientas para desarrollar el marco teórico que me permite ahora abordar esta investigación.

En primer lugar, en la asignatura “Cultura visual y crisis de la modernidad”, impartida por David Pérez, aprendí los elementos básicos que han definido la historia de la filosofía desde la modernidad hasta el final del siglo XX. En estas clases se nos acercó a la teoría crítica y la industria cultural, cuyos principios sirven de inspiración para el enfoque de este trabajo. Asimismo, en la asignatura “Dispositivos, medios y contextos”, se gestaron las reflexiones sobre el poder de las prácticas sociales de los medios sobre la estructura social, que —bajo la

supervisión de Salomé Cuesta— servirían de borrador para esta investigación. Además, en la asignatura “La vida en movimiento: arte público, tecnología y diseño”, impartida por el profesor Emilio José Martínez Arroyo, aprendí algunas nociones muy básicas de Pure Data y Arduino. Por último, el curso de “Arte sonoro: interrelaciones entre la imagen y el sonido en la contemporaneidad”, ayudó a tener una mayor comprensión de la historia del arte sonoro y cómo este interrelaciona con el resto de las prácticas artísticas. Enlazando con este curso, y bajo la dirección de Miguel Molina, me propuse utilizar el conocimiento —que adquirí en el programa de doctorado en Artes visuales e intermedia— de la teoría crítica y de la historia de la experimentación musical durante las vanguardias para iniciar un análisis de la transformación de las prácticas musicales más recientes.

Tras realizar los cursos de doctorado, entré en el programa de profesores visitantes en EEUU y vine a vivir al estado de Illinois. Así, pude tener experiencia docente en diferentes cursos con estudiantes de diversas edades, desde preescolar hasta cursos preuniversitarios. Durante este tiempo, mi curiosidad por los diferentes formatos musicales me llevó a aprender a tocar la viola y estuve durante dos años tocando en una orquesta universitaria en Chicago. Al mismo tiempo, continué investigando para escribir la tesina del DEA, que defendí en julio de 2012, con el título “La influencia de los nuevos procesos de producción y distribución en la creación musical de 1990 a 2008”. Esta ya tomaba las premisas del texto de Adorno para examinar las prácticas de la música popular del período mencionado, abarcando las herramientas digitales de creación, producción y distribución. Gradualmente me fui interesando más por el tema de la escucha y de cómo inadvertidamente lo que escuchamos determina nuestra manera de pensar creativamente en la música, y por extensión, nuestra visión del mundo, también.

Tras terminar el DEA, continué especializándome en la enseñanza durante un año más (en el que completé el proceso para la National Board Certification), y después tomé un cambio de rumbo; dejé temporalmente la enseñanza para

dedicarme a esta investigación. Poco después, durante el proceso de escritura de esta tesis, participé en la fundación de un colectivo de investigación y creación artística, Cràter (Col·lectiu de Recerca en Art, Teoria, Educació i Recursos), junto a Neus Lozano Sanfèlix, profesora de la Universidad de Zaragoza y también doctoranda por esta Facultad, y a Maria Vidagany Murgui, licenciada también de esta Facultad y doctoranda por la Universidad de Valencia.

Cràter emerge para resolver una cuestión necesaria para nosotras, pues las tres de alguna manera nos estábamos adentrando en el mundo del arte y la educación, para continuar investigando de manera independiente —esto es, sin depender directamente de ninguna institución— en nuestros intereses comunes, usando la creación artística y la educación como posibles vehículos de esta investigación y así establecernos como agentes que participan en la construcción de cultura.

Hasta la fecha, hemos realizado algunos talleres que tratan de aunar arte, investigación, y enseñanza, en línea con el concepto de *A/r/tography* desarrollado por Rita L. Irwin (*A/r/tography*). Además, hemos participado como colectivo en la Mostra d'Art Públic 2014, que realiza cada año la Universitat de València. Para ello, realizamos entrevistas a miembros de la comunidad universitaria, que grabamos en archivos sonoros. En la entrevista, preguntábamos a las personas qué estudiarían, si lo harían y qué harían con su vida en general, si no tuvieran que preocuparse de su situación económica. También les preguntábamos cuál era su lugar favorito del campus y por qué. Entonces, en estos lugares colgábamos un enlace mediante códigos QR, para que los demás miembros de la comunidad pudieran escucharlos mientras estuvieran allí. Más tarde, realizamos un mapa interactivo en la web con todas estas entrevistas. Este se encuentra disponible en la web del proyecto (Cràter 2014).

El interés por la investigación artística se basa en la intención de hacer converger arte, teoría social y medios (esto es, mediante tecnologías del sonido y, a veces,

imagen). El objetivo, no solo en la tesis, sino en todo mi trabajo, es construir un discurso que se asiente sobre estas tres bases, porque me parece imposible entender cada una desligada de las otras. Hacer un arte que experimente con los medios para poner a prueba las concepciones culturales y así acabar ofreciendo unas conclusiones que contribuyan a la investigación social, y al mismo tiempo, utilizar la investigación sociológica para experimentar con los medios y acabar realizando arte. Del mismo modo, usar el análisis para reflexionar socialmente a partir de las prácticas musicales y realizar un arte de los sonidos que utilice la teoría social para tratar de producir una reflexión sobre las convenciones existentes.

Una referencia de este objetivo deviene de las ideas que Fluxus exponía en sus objetivos, afirmando que estos son sociales y no estéticos (Buchloch 2003, 354), y que se relacionan con los del grupo LEF en 1929 (o Nuevo LEF, quienes, en conexión con los escritos de Benjamin y Brecht, tratan de popularizar la idea de que las nuevas tecnologías, como entonces lo eran la fotografía y el cine, deben ser usadas por y para el servicio de la clase trabajadora) y cuyo propósito es la eliminación gradual de las bellas artes, para crear en su lugar artes aplicadas que expresen problemas objetivos que deben ser solucionados, con una tendencia al colectivo, la anonimidad y el anti-individualismo. Aunque Adorno aboga más bien por un arte ideal y elevado, que no tiene por qué identificarse necesariamente con la clase trabajadora, una revisión de sus ideas en torno a la obra de arte como mercancía, y situada en el contexto particular que ofrecen los medios de masas, se hace necesaria para mi objetivo.

Y así llegamos hasta el presente trabajo en que hallamos estas tres partes de nuevo: arte, teoría social y medios; específicamente, arte sonoro, la teoría crítica de Adorno y las tecnologías digitales e Internet. Se han realizado numerosas investigaciones que han servido de referente, pero antes de explicar toda la literatura con la que se han establecido relaciones relevantes para la discusión de este tema, debo señalar que esta tesis es interdisciplinar y se encuadra

dentro de un contexto diverso. Mientras que se elabora dentro del departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, entiendo por Escultura un concepto amplio que incluye el trabajo con sonidos en el espacio. Además, pertenece al programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia y para cumplir el objetivo de esta tesis en el marco de este programa, se ofrece una reflexión desde una perspectiva sociológica sobre los medios utilizados en esto que llamamos “Intermedia”.

Por todo ello, se han tomado como referentes teóricos, por un lado, aquellos trabajos que pertenecen más estrictamente al mundo de la musicología y la sociología de la música; y por otro, trabajos provenientes de la filosofía y de la investigación social. Entre los primeros se encuentran los extensivos trabajos de Eco, McClary, o DeNora, que han analizado, desde una perspectiva académica, la significación social de la música. Por otro lado, Agamben, Foucault, Morris, Cutrone y Buck-Morss han examinado el papel de la música y de los bienes culturales como mercancía y el papel que desempeñan las relaciones de poder en la sociedad capitalista. Por último, se acude a la teoría del arte y las últimas aportaciones al campo de la investigación artística, porque principalmente este trabajo pretende apoyarse en las otras dos disciplinas para reflexionar sobre el arte de los medios y este, el de la investigación artística, es el campo al que me propongo contribuir. Para ello, me he apoyado en Bourriaud, Eco, y Rancière.

A la hora de recoger referentes, se ha tomado como inspiración la premisa de que las etiquetas en filosofía “tienen el carácter que Derrida adscribe al *phármakon* de Platón: pueden envenenar y matar, y también pueden remediar y curar. Necesitamos que ayuden a identificar un estilo, un temperamento, una serie de preocupaciones y énfasis en común, o una visión que tiene una forma determinada. Pero debemos cuidarnos de las maneras en que nos pueden cegar o reificar aquello que es fluido y cambiante” (Bernstein 1982, 353). Por ello, esta investigación recurra a la filosofía con el fin de ayudar a esclarecer el objetivo planteado, sin pretender aportar nuevos conocimientos al campo de la

filosofía, más bien servirse de la filosofía para aportar conceptos y argumentos a la investigación artística.

Dado que, como se ha mencionado anteriormente, este trabajo se encuadra dentro de la investigación artística, en él se encuentran una serie de limitaciones. En primer lugar, no ofreceré un análisis exhaustivo de la obra de Adorno, ni siquiera de los escritos musicales, sino que me centraré únicamente en el texto sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, para ver cómo estos dos conceptos pueden aplicarse en el presente. Esto no quiere decir que no me apoye en otros de sus textos para poder contrastar ideas, pero no es mi trabajo el de contribuir a un mejor entendimiento de Adorno desde el punto de vista filosófico, sino usar sus textos para el objetivo planteado en esta investigación artística. Tampoco se encontrará en el presente trabajo un análisis de la sociedad desde la perspectiva de la escuela marxista ni desde la teoría crítica. No se trata de una investigación en sociología. Por el contrario, trato de esclarecer solamente algunos de los puntos de Adorno en relación con la sociología de la música, en tanto que tienen que ver con el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha y cómo puede aplicarse al contexto actual. Como se verá más adelante, parte de mis objetivos consisten en observar cómo se han dado unas coincidencias en unos tipos de creaciones y establecer una relación con el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. El análisis de las obras permite observar algunas de estas coincidencias, pero tampoco pretendo afirmar que unas obras sean mejores que otras por tener unos rasgos u otros, como correspondería, por ejemplo, al campo de la estética, sino tratar de encontrar una de las explicaciones posibles sobre cuál puede haber sido el origen de estos rasgos, los regresivos, y sus opuestos, en una sociedad determinada por la cultura de masas.

Así, al analizar cómo el uso actual de los medios de producción y distribución digitales han definido nuestra manera de pensar en la música y el arte sonoro, tampoco se trata en este trabajo de hacer musicología ni sociología de la música.

Se trata de un acercamiento a la investigación artística que permita determinar líneas de trabajo futuro. Intento ofrecer una interpretación posible de la realidad que me permita tomar un posicionamiento en torno a esta, en tanto que artista y docente. Quizá por estas limitaciones —aunque también por mi interés en la investigación narrativa— me he esforzado en usar la primera persona del singular. Digo esforzado porque la costumbre a menudo es leer escritos académicos en primera persona del plural o en la forma impersonal, lo que a veces me llevaba a cometer algún desliz. Sin embargo, escribir sobre mi investigación en estos términos pretendidamente objetivizadores se me hacía algo artificial, como si estuviera creando una ficción.

Usando la primera persona singular, me gustaría evidenciar mi sesgo y reclamar que no pretendo exponer unos hechos objetivos, sino que el presente trabajo es el resultado de mis propias observaciones. Foucault observa que a menudo el lenguaje, por ejemplo, el académico, a menudo usa desviadores, o referentes ambiguos hacia uno mismo y hacia otros, evitando referentes personales como “yo” y pretende hablar generalmente usando designaciones como “uno” (Foucault 1983). Esto crea un efecto impersonal que manipula al lector, al permitirle desviar la culpa hacia otros y sugiere que el antídoto para estas desviaciones de lenguaje universalista a menudo usado en el discurso académico y político es la revelación honesta del que habla, con un punto de vista particular (Foucault 1984:1998). Me propongo hablar en primera persona como un acto de honestidad y de toma de responsabilidad por lo que expongo, y así evitar esconderme para tratar de conferir a mi discurso una mayor autoridad (Bourdieu 1991, 211).

### **III. Antecedentes y marco teórico**

Adorno fue una figura controvertida. Algunos teóricos y artistas se distancian de él por la vinculación de sus ideas con el marxismo; otros, lo hacen más bien

por las razones contrarias: nunca llegó a vincularse con ningún partido y criticó duramente las revueltas de la izquierda en los años 60. A los que les conviene el status quo de la industria cultural, no les interesan sus ideas porque podría removerlo; pero otros dicen que sus ideas llevan a un bloqueo que no permite transformar esa industria cultural, y que sus análisis han quedado obsoletos. Por ello, durante dos o tres décadas, desde su enfrentamiento con los jóvenes en los 60, pasando por las críticas que le hicieron las siguientes generaciones de filósofos asociados a la Escuela de Frankfurt, como Habermas y Marcuse, hasta el aparente triunfalismo del pensamiento único en los 90, parecía que Adorno había sido un poco olvidado.

Sin embargo, desde el comienzo de la década de los 2000, existe una recuperación de sus ideas y de cómo pueden aplicarse al momento presente. Echando una mirada al pasado reciente, tras el post del postmodernismo, se puede constatar una emergencia de obras que rescatan ciertos aspectos del marxismo en general y del pensamiento de Adorno en particular. Por ejemplo, uno de los mayores best sellers del 2014 ha sido *El capital del siglo XXI*, de Thomas Piketty. Otro ejemplo del mundo académico, Chris Cutrone, profesor en la School of the Art Institute de Chicago, defendió su tesis en 2013 en la Universidad de Chicago sobre *El marxismo de Adorno*, poniéndolo de relevancia, no solamente en lo social, sino también en su aplicación en las artes en el momento presente.

En cuanto a la influencia de la Escuela de Frankfurt en la actualidad, Blanca Muñoz ha destacado la continuidad con que se ha desarrollado el trabajo de las tres generaciones de filósofos asociados a esta institución y la relevancia que ha tenido su pensamiento a la hora de ofrecer una interpretación de los procesos económicos y psicológicos que toman los productos culturales para servir como vehículo de dominación social (Muñoz, 2011). Asimismo, la autora ha explicado los “*elementos regresivos* que se dirigen a la conciencia social” (Muñoz, 2000) y que según Adorno constituyen mecanismos para reducir la complejidad del

pensamiento, en virtud de la rentabilidad de la obra de arte convertida en mercancía.

Por último, un músico de pop underground, John Maus, cita las conferencias sobre dialéctica negativa de Adorno (Grisham 2011) y resume puntos de la filosofía (Pryor 2011) de este en diferentes entrevistas, en *Pitchfork* y *Dazed*, respectivamente. De hecho Alex Ross, crítico musical del magazine *The New Yorker*, explica en un artículo aparecido en esta revista en otoño del 2014 titulado *The Naysayers*, la vigencia que están recobrando los críticos, filósofos y sociólogos vinculados a la escuela de Frankfurt (Ross 2014). ¿Puede ser que, aburridos de la uniformidad del pensamiento único, el postmodernismo y el capitalismo, las personas están de nuevo buscando respuestas en la explicación de la estandarización del mundo administrado que anticipó Adorno en los años 1930? Voy a intentar demostrar que así es, y que además, es algo que se viene gestando desde hace algún tiempo.

Numerosos autores han señalado que la manera en que la música se consume hoy día a través de Internet ha influido en la manera en que se escucha (Kot, Frere-Jones, Morris). Diversas investigaciones han puesto de relevancia cómo el consumo de música popular ha influido la manera en que la industria selecciona algunos productos y descarta otros, destacando cómo la simplicidad o baja complejidad se traduce en inmediato reconocimiento y números de ventas (Cruz 2015; Percino, Klimek y Thurner 2014; Madsen y Widmer 2006). Pero al mismo tiempo, otras vías alternativas han surgido gracias a las nuevas tecnologías y el uso generalizado de Internet, que han podido dar salida a estos productos descartados por las plataformas de escucha mayoritarias (Kot 2009).

Sin duda, la aportación más clara al tema de la música como instrumento de ordenación social la realizó en 2003 la socióloga y musicóloga Tia DeNora al publicar *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Según esta autora, Adorno es considerado con todo derecho el “padre” de la sociología de la música

(DeNora 2003, 3) pues planteó cuestiones esenciales sobre el papel de la música en la sociedad contemporánea. Arguyó que tenía el poder de transformar la consciencia, y que por ello era usada como un instrumento de control del comportamiento y de ordenación social. Para ello, toma ejemplos empíricos de la escucha recogidos en diversas situaciones, desde compradores en el centro comercial a una clase de aerobics, pasando por entrevistas individuales. DeNora sostiene que la musicología se enriquecería enormemente si recogiera de nuevo el enfoque de Adorno sobre la música como medio de la vida social. Además, explica en qué consiste la dialéctica negativa y cómo diferentes sociólogos de la música han explicado la reificación o objetificación de la música en la práctica.

Así, en este volumen, la investigadora realiza un exhaustivo repaso de la visión de Adorno y recontextualiza algunas de las contribuciones de Adorno a la teoría crítica en el nuevo marco de la musicología moderna y la sociología de la música, estableciendo un diálogo con lo que sabemos a principio del siglo XXI respecto a investigación interpretativa, etnografía, estudios de género y análisis del discurso. Explica que todas estas nuevas disciplinas y teorías no anulan la de Adorno, sino que nos hacen replantearnos la manera en que siguen vigentes hoy día. No obstante, DeNora evalúa los postulados de Adorno y su metodología. Apunta a que, mientras que el contenido de su crítica señala aspectos sociales que necesitan ser estudiados en profundidad, nunca se realizó un estudio empírico que permitiera corroborar la transferencia de resultados a partir de sus hipótesis. Así, tiende un puente entre el campo de la musicología y la sociología de la música, para examinar qué huecos habían quedado entre ambos y cómo el estudio empírico de aspectos concretos puede ayudar a cubrir estos huecos.

En otro libro de la misma autora, *Music and Everyday Life*, DeNora realiza una serie de estudios de caso, entrevistando y siguiendo como sombra a mujeres, con la finalidad de determinar el uso y el impacto de la música en sus vidas día a día. En este volumen, DeNora explica cómo para Adorno la música estaba asociada a hábitos cognitivos, y cuando el oyente escucha música que requiere

su participación atenta, renuncia a las muletas usuales de escucha en las que uno siempre sabe qué puede esperar (DeNora 2000, 1).

Además, la música tendría la capacidad de “entrenar el inconsciente”, generando un orden que refleja el mismo orden social (DeNora 2000, 2). Más tarde, también menciona cómo las grandes cadenas de comercios programan las mismas canciones a las mismas horas en cada una de las tiendas, en un momento en el que “los espacios públicos se privatizan y los principios de gestión de personal de Disneyland y McDonald’s se aplican cada vez más a los centros comerciales”, por lo que reclama la necesidad de que los sociólogos presten más atención a los usos sociales de la música (DeNora 2000, 19).

Además, DeNora pone de manifiesto (DeNora 2000, 45) las limitaciones de la semiótica para explicar cómo la música pone en funcionamiento dichos mecanismos de control sobre las personas, y resalta la necesidad de realizar una investigación cualitativa que acorte la distancia entre la “estructura y el sentimiento” de la obra musical. También alerta contra el riesgo que corre el análisis puramente semiótico de las obras musicales (y pone como ejemplos al propio Adorno y especialmente a Susan McClary) de manifestar categóricamente lo que la obra significa. Esto, para DeNora, supone una ironía dentro de las corrientes postmodernas de análisis de discurso, que dan por hecho que el significado no es algo que viene dado, sino que se aprehende en unas circunstancias específicas.

Aún desde la distancia con mi trabajo, tan diferente del de la sociología, las propuestas de DeNora, así como sus puntualizaciones a los métodos de investigación, han supuesto una gran influencia para la presente investigación, pues, partiendo de las teorías de Adorno, han señalado algunos de lugares donde buscar, así como la manera de hacerlo, para tratar de hallar cómo estas se traducen prácticamente en la vida cotidiana actual.

Al mismo tiempo, Jeremy Wade Morris, en *Understanding the Digital Music Commodity*, apunta que Adorno ya señaló que, con la aparición del medio grabado, la música podía poseerse y se convertía en mercancía (Morris 2010). Sin embargo, la aparición del producto en formato digital da un nuevo giro de tuerca a todas las cuestiones relacionadas con la música como mercancía, originando un amplio rango de nuevas situaciones. Por tanto, todas las cuestiones sociales y de comportamiento que surgen a raíz de la música como mercancía van a verse afectadas por este nuevo medio.

Susan McClary también ha tratado ampliamente las ideas de Adorno con respecto a la música. Habiendo desarrollado teorías de construcción del género en la música, coincide con Adorno en situar su metodología en algún lugar entre la musicología y la sociología y es considerada una de las fundadoras de la “nueva musicología” (Cox 2004, 289). DeNora la describe como una semiótica dentro de la musicología (DeNora 2000, 24). Así, el objetivo del trabajo de esta autora es examinar por qué la música tiene tal influencia sobre la sociedad y los miembros de una comunidad. Para conseguir este objetivo, toma como objeto de estudio música de diferentes estilos y épocas, analizando cómo son un producto y una interacción con unas condiciones sociales e históricas determinadas. Este proceso de trabajo es uno de los ejemplos sobre los que se ha establecido el método de investigación.

Para el presente trabajo también se han tomado ciertas premisas que Brea explicó en torno a los en aquel momento llamados nuevos medios (Brea 2003). Desde un punto de vista sociológico, se da lo que se ha venido llamando una democratización de los medios, o dicho de otra manera, la sociedad se dirige hacia la utopía de una comunidad de productores de medios, como apuntaría Brea en *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Brea explica cómo gracias al bajo coste de la tecnología, se podría equipar fácilmente a cada ciudadano con herramientas y nociones de edición para que cada usuario fuera asimismo un productor de los medios. Así,

cada usuario de Internet crea sus propios sonidos, sus mezclas, sus radios, y es capaz en última instancia de distribuirlas y hacerlas llegar a otros usuarios.

Algo más de una década más tarde desde la publicación de *El tercer umbral*, la construcción de cultura y la capacidad de acción que permiten las tecnologías es un tema candente que se está examinando desde varias perspectivas, ofrecidas por autores tan dispares como Morozov, Latour o Virilio. El análisis de la industria cultural y de los medios que el tiempo pasado permite, se observa cómo se están produciendo dos procesos simultáneos: uno de progreso y otro de regresión. Porque a medida que se ha facilitado el acceso a los medios de producción y distribución de audio, se ha producido un proceso de homogeneización de la música. Sin una formación en pensamiento crítico, si únicamente se proveen las herramientas para editar, lo que se acaba produciendo es una mera imitación de lo que ya se conoce. Aplicado a la creación musical, esto sería la repetición de patrones utilizados en el mainstream.

De forma similar, la red como medio de escucha serviría como un arma de doble filo, pues puede servir para divulgar información que de otro modo estaría restringida a determinadas esferas, pero también para reiterar y hacer eco de lo que emiten las agencias de la información y los intereses de las grandes corporaciones. Por ejemplo, en youtube se pueden encontrar rarísimas entrevistas con Pauline Oliveros o Milton Babbitt, pero los vídeos que generan más vistas son los de los artistas vinculados a la radiofórmula y las celebridades. Al encontrar los vídeos por medio de un motor de búsqueda activado por palabras, generalmente se debe conocer previamente lo que se busca para introducir las palabras adecuadas en el buscador.

Por eso, se encuentra lo que ya se conoce y se escucha lo que ya hemos escuchado previamente. Existen plataformas que usan las búsquedas para hallar un patrón de intereses y los usan para realizar recomendaciones, que generalmente se basan en algoritmos que combinan los datos del usuario,

que a su vez se venden a diferentes compañías de gestión de datos, que los venden a empresas que diseñan publicidad a la medida, dirigida especialmente a diferentes sectores de mercado.

Y así, aún cuando muchos autores, como Paul Miller aka DJ Spooky, defienden en sus ensayos que se ha producido una explosión creativa, debida en gran medida al libre intercambio y a las posibilidades multiplicadas de la sociedad de la información, la elección de ciertos compases o tonos que resultan omnipresentes, podría poner de manifiesto una uniformización desde el punto de vista creativo. De este modo, mientras en los noventa y primeros 2000 surgieron ciertas tendencias en la música techno y de vanguardia que parecían recoger el relevo de algunas vanguardias experimentales y tendían hacia la mínima expresión (como el uso del monotonó o el sampleado de ruidos mínimos o de fracasos tecnológicos, como ocurre en el glitch) la música de la década posterior parece ser un conglomerado de influencias, diferentes ritmos simultáneos y samplers de muy diversa procedencia, más cercano al collage sonoro. Pero ciertos aspectos como los mencionados en la estructura de la canción o en el comportamiento de la canción como mercancía cultural quedan sin alterar, como explicaré en el capítulo 3.

Joanna Demers advierte que los estilos de música electrónica son una miríada de difícil clasificación y no es tan sencillo como catalogar a los que usan la repetición como regresivos y a los que usan la reducción como minimalistas (Demers 2010), por poner un ejemplo. Sin embargo, Adorno proponía que a menudo cuando los estilos pretenden diferenciarse de manera extrema, es para ocultar que en verdad son muy parecidos (Adorno 1938). Me propongo discutir estas diferencias y similitudes más adelante en el capítulo 3, en que señalaré de qué manera se parecen las canciones seleccionadas en dos listas de reproducción del servicio de escucha en línea mayoritario en 2014, Spotify.

Así, la recepción del trabajo de Adorno ha pasado por diferentes suertes, y en gran medida, esto es debido a su difícil comprensión (Cutrone 2013, 1). Desde campos aparentemente tan dispares como musicología y la sociología de la música, la sociología y de la economía política, y en la creación sonora contemporánea, algunos investigadores y profesores de diferentes disciplinas ponen de relieve que algunas teorías de Adorno están siendo cuestionadas, y duda si pueden servir para dar explicación a las problemáticas propias de las últimas dos décadas, planteando un enriquecedor debate académico. Unos, por que consideran su análisis musical obsoleto para poder analizar la música producida hoy; otros, porque consideran que el marxismo ha quedado obsoleto para explicar la situación histórica, social y económica actual. Sin embargo, hay quienes ponen de relieve que algunos intereses de su pensamiento con frecuencia se han pasado por alto (Maiso 2007, 193) y que, precisamente por su interdisciplinariedad y su metodología de constante cuestionamiento y redefinición, su pensamiento se encuentra en plena vigencia (Buck-Morss 1977).

Algo que dentro de la investigación artística podría arrojar luz sobre este tema es articular dialécticamente las diferentes producciones sonoras hechas con herramientas digitales para analizar de qué manera este cambio en las relaciones de producción ha afectado a la producción misma del trabajo creativo con los sonidos. Mientras se puede anticipar que la música que se encuentra en los canales comerciales responde a las predicciones que marca el mercado, cabe averiguar si lo que se ha dado en llamar el arte sonoro en relación con las posibilidades que ofrece Internet puede descubrir nuevos horizontes creativos para el artista y el oyente.

Este trabajo de investigación pretende, a la luz de corrientes metodológicas contemporáneas, corroborar la vigencia de algunos de los postulados expuestos por Adorno en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* dentro del nuevo contexto de experiencia de la escucha proporcionado por los

medios audiovisuales y de red, de uso generalizado en el comienzo del siglo XXI.

## IV. Objetivos generales y específicos

El objetivo principal es comprobar la vigencia y la aplicabilidad de las ideas de Adorno sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha a la creación sonora actual. Para ello, nos proponemos:

1) Indagar en el significado del texto de Theodor W. Adorno, *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, para determinar cómo los aspectos que se han enumerado en la “Presentación del objeto de estudio” pueden ponerse de manifiesto en una serie de ejemplos de la música popular y del arte sonoro.

2) Explorar cómo reflexiones e investigaciones posteriores han desarrollado estos aspectos en los campos de la filosofía, la sociología y la estética, para ayudar a configurar nuestro análisis con elementos de la tradición de la teoría crítica, en constante cambio y desarrollo gracias a la revisión realizada por discursos posteriores (de los últimos 25 años del siglo XX).

3) Analizar cómo estos aspectos se hallan de nuevo en una serie de producciones musicales de 1990 a 2013, y qué papel han desempeñado los avances tecnológicos en el desarrollo de estos aspectos.

4) Analizar cómo estos aspectos se hallan de nuevo en una serie de obras de creación sonora de 1990 a 2013, y en qué manera los avances tecnológicos han facilitado a los artistas el encontrar una manera de responder a una obsolescencia en la creación sonora que la composición de la música popular había puesto de manifiesto.

Esta tesis pretende averiguar si el constante progreso tecnológico y en las comunicaciones que ha traído consigo el siglo XX, y en particular el gigante salto cualitativo que se ha producido con Internet desde finales de los 90, ha conllevado un acrecentamiento de esta experiencia regresiva o si por el contrario, tanto el oyente como el compositor pueden encontrar nuevas formas de expresión que escapen a la infantilización, gracias a los nuevos procesos de creación, producción y distribución. Para ello, se examinará la cuestión de la regresión de la escucha tal y como la planteó Theodor W. Adorno tras la aparición de la grabación y la radio, y se aplicará a diversos trabajos realizados en el contexto del uso generalizado de las tecnologías digitales. Al hacer esto, buscaremos qué efectos en las relaciones de producción han generado estas tecnologías, al nivel de comportamiento en el artista y el consumidor.

Las conclusiones de este trabajo servirán para detectar los comportamientos sociales que se han generado conforme a los nuevos comportamientos de generación y consumo de la música. Asimismo, permitirán detectar patrones reiterativos en la música y cuáles son los factores que promueven esta reiteración. El fin último es señalar estrategias que faciliten nuevas vías de expresión utilizando los mismos medios que se utilizan hoy día para generar música. Por tanto, este trabajo servirá tanto a aquellos que estén interesados en la sociología y los aspectos de mercado de la industria cultural, como a aquellos que deseen estudiar los formatos creativos y las herramientas desde la perspectiva de la forma.

## **V. Hipótesis y diseño de la investigación**

Una relectura del texto, desde el contexto actual, así como un análisis del concepto de Industria Cultural de Adorno, a la luz de indagaciones posteriores, permitiría ver que, en la producción musical de 1990 a 2013, tras la introducción

de la música digital como mercancía que acompaña a la generalización del uso de tecnologías digitales e Internet, pueden observarse determinados aspectos que ponen de manifiesto la vigencia de las ideas de Adorno.

Del mismo modo, se verá cómo, desde la inconformidad con las limitaciones de estas herramientas, surgen modos de componer y de crear diferentes a los que reproducen los patrones que generan la infantilización del oyente. Para ello, he contrastado estos aspectos en diferentes muestras de música popular y de arte sonoro, como ejemplo de las prácticas llevadas a cabo en los últimos 25 años.

En el gráfico de la figura 1 se pueden observar de nuevo estos aspectos, que vamos a usar metodológicamente. Los puntos de este gráfico serán la guía según la cual realizaré el análisis crítico de la teoría y de las obras que se examinarán durante los capítulos siguientes.

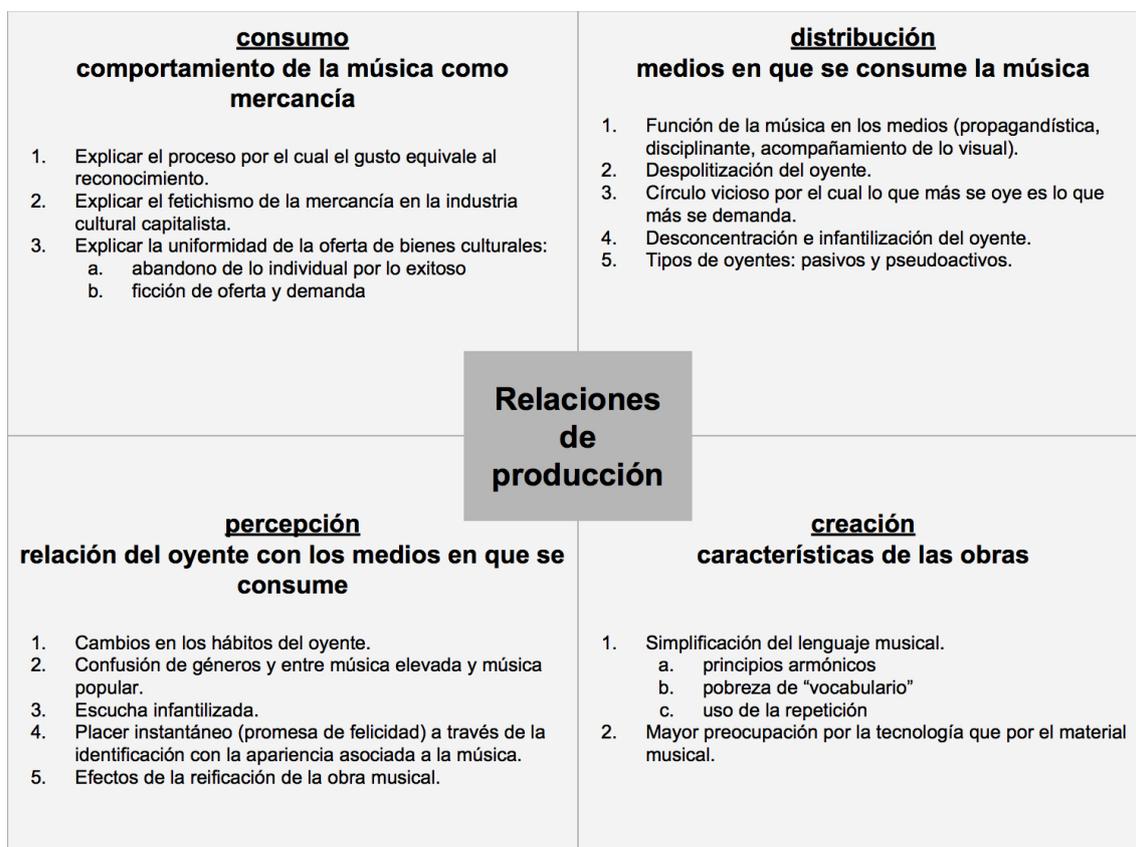


Figura 1: Aspectos que se van a usar de manera metodológica.

Para analizar el comportamiento de la obra musical o de arte sonoro en tanto que mercancía, se observarán las pautas que permiten un reconocimiento fácil en la música fetiche, y cómo el arte sonoro en ocasiones manipula o juega con estas mismas pautas. Además, se examinará el valor que se puede encontrar en la música popular como bien de consumo, en el marco actual de la escucha en línea. Seguidamente, se comprobará cómo la repetición se manifiesta en el parecido entre diferentes piezas, presentadas como material de asimilación fácil debido a su forzada familiaridad. Esta repetición contrasta con el juego de referencias intertextuales que se hallan sin embargo en diversas obras y que requieren esta identificación activa por parte del oyente.

En segundo lugar, se explorará la relación de la obra con el medio en que se consume. Para ello, y relacionado con su valor, se determinará qué función social tiene la obra. Además, se tratará de encontrar datos sobre qué tipo de oyente ideal es al que se dirige, y qué valores se promueven al dirigirse a este oyente ideal. A continuación, se exploran las críticas que podría hacer el investigador como oyente, a la vez que se identifica la configuración del oyente ideal como un mecanismo de propaganda de la misma música.

En una tercera fase, se abordará la percepción de la obra en esta situación de la escucha. A partir del examen de los soportes en línea, y de la manera en que el usuario se relaciona con estos, se establece qué tipo de participación se requiere por parte del oyente. Para ello, se toma como ejemplo el funcionamiento de plataformas como Spotify, que favorece la música como mercancía y requiere una mínima participación del oyente. En contraste, artistas como Nic Collins juegan con las posibilidades que ofrece Internet para colaborar con el oyente, borrando los límites de su papel y así desafiar el concepto tradicional de obra musical.

Por último, se observarán las cuestiones formales de la obra, para examinar cómo se estructura. Así, se encontrarán las claves de cómo la obra se encuentra,

parafraseando a Adorno, en diálogo con las fuerzas sociales e históricas que destruyen la individualidad. Esto llevará a explicar cómo la obra se compromete con el placer estético y con el pensamiento, a través de la manera en que se articula el lenguaje musical o sonoro en la obra.

Para usar estos puntos de manera metodológica, voy a transformarlos en una serie de “preguntas de investigación” para “interrogar” a las obras en el contexto de sus soportes, o los medios en que se reproducen (Figura 2). Así, en el capítulo 2, intentaré probar la validez de mis preguntas; mientras que en el capítulo 3, trataré de responder a ellas con el análisis de los ejemplos de la música popular; y por último, en el 4, aplicaré este mismo análisis a una serie de ejemplos de arte sonoro

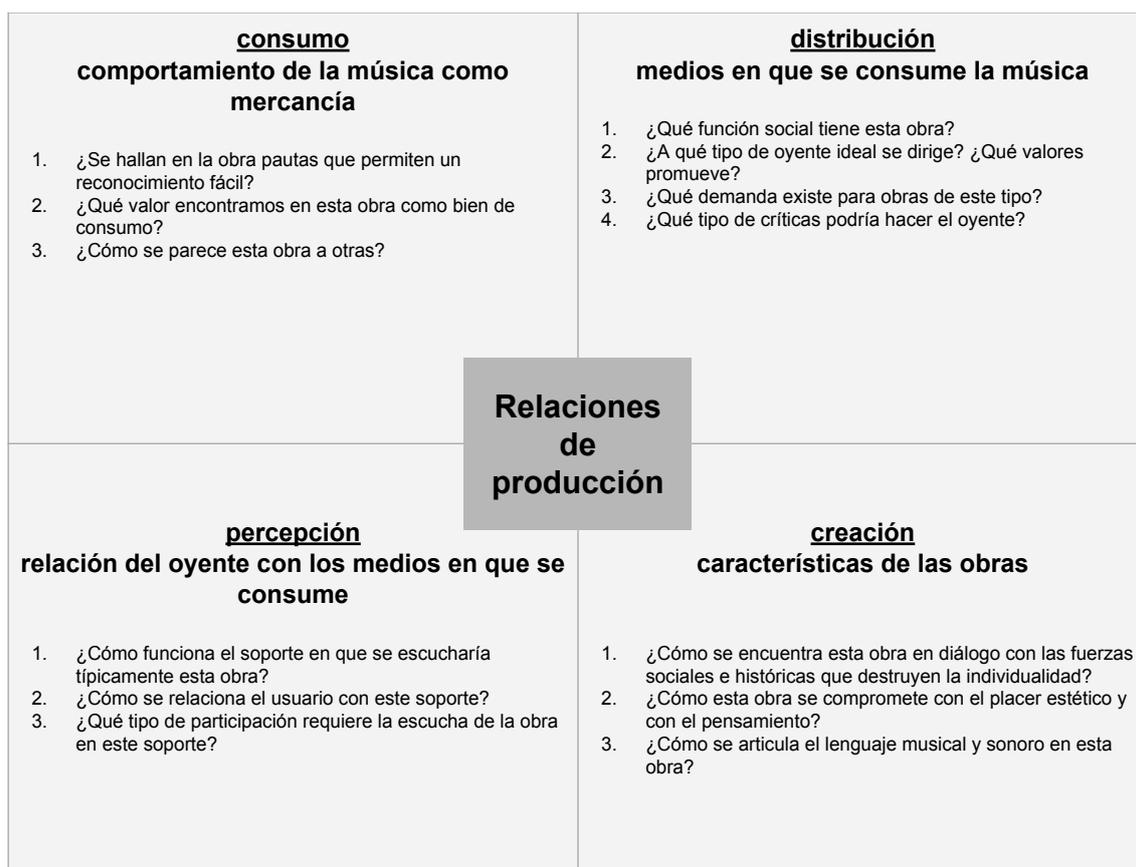


Figura 2: Aspectos que se van a usar de manera metodológica en forma de preguntas.

## VI. Metodología

Dado que el objeto de estudio de esta tesis es la regresión de la escucha en obras sonoras de 1999 a 2012, considerando los cambios de paradigma que han generado las herramientas digitales en la música popular de estos años, así como los cambios que se han generado a la vez en los comportamientos sociales, se requiere una investigación mixta: documental y exploratoria (multidisciplinar). Por un lado, realizaré un el análisis del texto de Adorno *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, y de cómo este texto se articula con el contexto de su época y con investigaciones posteriores del campo de la musicología y de la teoría del arte. Más tarde, usaré los aspectos analizados en estos textos de manera metodológica para examinar diferentes obras musicales y de creación sonora de 1990 a 2013. Por último, trataré de exponer las conclusiones acerca de la regresión de la escucha en este contexto, y señalaré direcciones para posibles trabajos futuros.

Así, para el primer objetivo de indagar en el significado del texto de Theodor W. Adorno, *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, determinando por qué los aspectos que se desprenden del texto y que hemos presentado en la introducción son decisivos para este trabajo, revisaré el propio texto y otros textos del mismo Adorno y de otros investigadores con los que mantenía una relación dialéctica, de continuo cuestionamiento mutuo.

Para mi segundo objetivo, de explorar cómo reflexiones e investigaciones posteriores han desarrollado estos aspectos contenidos en el texto en los campos de la filosofía, la sociología y la estética, realizaré una labor hermenéutica, de reinterpretar el texto de Adorno con la ayuda de una revisión de textos sobre estudios culturales, manifestaciones de la industria cultural y el poder.

Para mi objetivo de analizar cómo los aspectos, señalados y discutidos en las secciones anteriores y que ponen de manifiesto la regresión de la escucha, se hallan de nuevo en una serie de producciones musicales de 1990 a 2013. Para ello, contrastaré una serie de obras, así como el uso del servicio de escucha en línea mayoritario, Spotify, con las preguntas que aparecen en los gráficos de las figuras 1 y 2, y determinaré qué papel han desempeñado los avances tecnológicos en la evolución de los aspectos que señaló Adorno. El criterio para la selección de obras y del soporte responde a que, para examinar el uso de la música y de la escucha mayoritario o usual en Internet, escogeré el servicio que atrae a la mayoría de personas y, dentro de este, me centraré en las listas de “lo más escuchado”. Concretamente, me centraré en dos listas de reproducción: una, la que más reproducciones tiene en cuestión de números; la otra, es una que se ha vuelto muy popular porque está confeccionada por Sean Parker, antiguo fundador de Napster y miembro de la junta directiva de Spotify, y ofrece, según el propio Parker, “canciones que nunca oírías en la radio”. Me parece que estas dos listas responden, respectivamente, a lo que Adorno identificaba con el oyente pasivo y el oyente pseudoactivo. Además, discutiré la tendencia a la concentración en corporaciones que comenzó con un proceso de monopolización de las radios terrestres en Estados Unidos, entre los que destaca el conglomerado iHeart Media, heredera de la antigua Clear Channel (Kot 2009, 10), y como esto supuso una uniformización en la música. Además, aunque se pasó una ley para acabar con la práctica de Payola (por la cual los sellos pagaban a la radio para que sus productos tuvieran más tiempo en el aire), esta práctica se continuó llevando a cabo. Explicaré cómo las radios en línea han encontrado diferentes medios para perpetuar básicamente este sistema en comienzo del capítulo 3.

Para el objetivo de analizar de qué manera los avances tecnológicos han facilitado a los artistas la posibilidad de encontrar una manera de darle la vuelta a algunos de los aspectos característicos que evidencian la regresión de la escucha, examinaré cómo el arte sonoro ha articulado diferentes respuestas en torno a estas cuestiones, tomando como objeto de análisis no solamente obras,

sino también los materiales y las herramientas con que han sido producidas. Tomaremos ejemplos de arte sonoro, porque creo que por las características propias del arte, es el campo donde la creación sonora tiene más libertad para no tener que ajustarse a ninguna exigencia formal, ya que el arte ha empleado las últimas décadas en reflexionar sobre sí mismo y redefinirse, y por ello establecer un diálogo consigo misma y con las exigencias del momento. Sería, pues, por su enfoque dialéctico y por su multidisciplinariedad, de un carácter ideal para ser contrastado con los aspectos de la regresión de la escucha.

Debido al carácter variado de los artistas de los que voy a hablar, explicar que el criterio a seguir ha sido en este caso cada uno de los cuadrantes del gráfico de la figura 2 y he escogido uno o varios artistas que le dan la vuelta a esa situación. Así, para el punto de vista de cómo la obra se comporta como mercancía, he comentado ciertos colectivos que retoman el paseo sonoro y la deriva situacionista para crear nuevas condiciones en la obra artística, como Xoan-Xil López y el colectivo escoitar.org. En cuanto a la relación de la obra con el medio, he repasado el trabajo de colectivos que toman la escucha y la entrelazan con el tejido de las relaciones sociales, como Ultra-red, Orquesta del Caos o Ciudad Sonora. Respecto a cómo se percibe la obra, se ha hecho necesario el análisis de diferentes situaciones de la escucha como la instalación, la orquesta de altavoces, los grupos colaborativos en Internet (en especial el de desarrolladores de Pure Data) y en especial algunos trabajos de Nic Collins. Finalmente, he querido poner de relevancia el aspecto de cómo se estructura la obra, y cómo ciertos artistas han tomado esta premisa como eje central, para lo que he comentado ciertos trabajos de Pauline Oliveros, Ryoji Ikeda y Carsten Nicolai, y Francisco López..

Los materiales usados para este trabajo de investigación serán de naturaleza variada. Por un lado, me he servido de artículos y ensayos procedentes de campos como la filosofía, la sociología, la musicología y la historia del arte, pero también materiales online, noticias de radio y reflexiones diversas sobre

la interacción con los dispositivos en red, recogiendo ideas tanto de Adorno, como de investigadores de su entorno y posteriores, que demuestran cómo se abre una discusión implícita a través del tiempo sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, y en cuyos textos se articulan los aspectos centrales a esta tesis. Estos materiales complementarán la base teórica para poder elaborar una reflexión acerca del impacto que ha ejercido el desarrollo de la sociedad de la información en las propuestas musicales y artísticas de creación sonora.

Por otro lado, he usado también como materiales ejemplos de música y de arte sonoro que recuperaremos de diversas fuentes, pero principalmente de plataformas en línea (como Spotify y youtube.com). Con esto pretendo contribuir a integrar el marco empírico con el análisis musical de diferentes obras musicales, así como de los soportes en Internet donde se encuentran o se comentan, para así poder relacionarlo con los efectos socioculturales que se han producido a raíz de, y como consecuencia de, estos cambios.

He buscado materiales provenientes de las metodologías cualitativas de investigación sociológica, con el fin de acercarme a la manera en que los medios de producción y distribución digitales han formado nuestra manera de pensar en la música y el arte sonoro. Principalmente, una respuesta a la cuestión de cómo la música nos conforma como individuos y como sociedad. Parafraseando a Frith, la cuestión no es lo que la música revela sobre la gente, sino cómo les construye (DeNora 2000, 5). Este es un objetivo compartido con la sociología de la música, con la diferencia de que quiero argumentar cómo los cambios en las herramientas han producido un cambio en la mentalidad de los trabajadores del arte que las utilizan. Para ello, analizaré tanto las prácticas (qué hacen los productores y distribuidores y cómo perciben lo que hacen) como el discurso (el producto de lo que hacen, es decir las composiciones, como texto).

El presente trabajo viene definido, como iré explicando, por el posicionamiento de mi trabajo como investigación artística y que recoge elementos de la teoría crítica. No pretendo esconder mi afinidad con los postulados ideológicos que asocian a los teóricos de la Escuela de Frankfurt y con la teoría crítica, tradición que sigue, como comentaré más adelante, hasta el presente. No obstante, como investigadora del arte, he de considerar que en la actualidad además se trata de superar la ilusión del investigador objetivo y de asumir nuestras propias subjetividades, para ofrecer una historia, tanto más verdadera en cuanto que relatada desde nuestro prisma experiencial.

Como el mismo Internet, mi representación mental de la realidad está compuesta de muchos aspectos diferentes y no puedo aspirar a comprenderlos en su totalidad, de la misma manera que sería imposible —imaginemos— considerar todos los sitios web que existen. Mi función es ofrecer una interpretación plausible. Para ello, trabajaré con diferentes recursos metodológicos que como piezas en un puzzle se componen deliberadamente para ofrecer una imagen que explique esta interpretación de la realidad.

Esta imagen, para continuar con el paralelismo del rompecabezas con un sentido fotográfico, no es inocente. Es un puzzle-rizoma, (contenido en la idea del hipertexto) ya que contiene piezas que conectan con otras piezas, y la medida en que desvelaré el contenido de unas piezas y no de otras es una cuestión de enfoque y de zoom. El enfoque y el zoom que escogemos va a ser el que mejor sirva para ofrecer una imagen útil y clara, que no verdadera.

Cuando escribí la tesina para la consecución del DEA, encontré muy útil realizar puzzles con notas de colores. De hecho, para la presentación de la defensa, escogí el formato prezi, que funciona más o menos como un mapa mental rizomático con diferentes niveles de zoom. Afortunadamente, gracias a mis compañeras y a mis directores de tesis, que me hablaron de diferentes programas para esto, y sin dejar de garabatear en post-its, pronto comencé a trabajar también con mapas

conceptuales realizados a mano y en la computadora. Pero siempre continué separando de un sitio, pegando en otro, añadiendo aquí y quitando de allá, para después tratar de dar con una imagen de conjunto que tuviera sentido.

En una de las reuniones de Cràter, hablando de nuestro progreso con la tesis, y de sentir que estaba componiendo un rompecabezas, mi colega María Vidagañ me remitió a la introducción de *La vie mode d'emploi*, de Georges Pérec, donde encontré reflexiones importantes sobre los rompecabezas como medio de exploración y actividad cognoscitiva. Así que, de pronto, lo que apareció como un handicap se convirtió en una virtud. Este descubrimiento me animó a continuar con esta metodología que a priori me parecía algo alocada, teniendo en mente que “el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y de su estructura, no podría ser deducido del conocimiento separado de las partes que lo componen” (Pérec 1978, 17). Además, conforme continuaba con mi investigación, aprendí

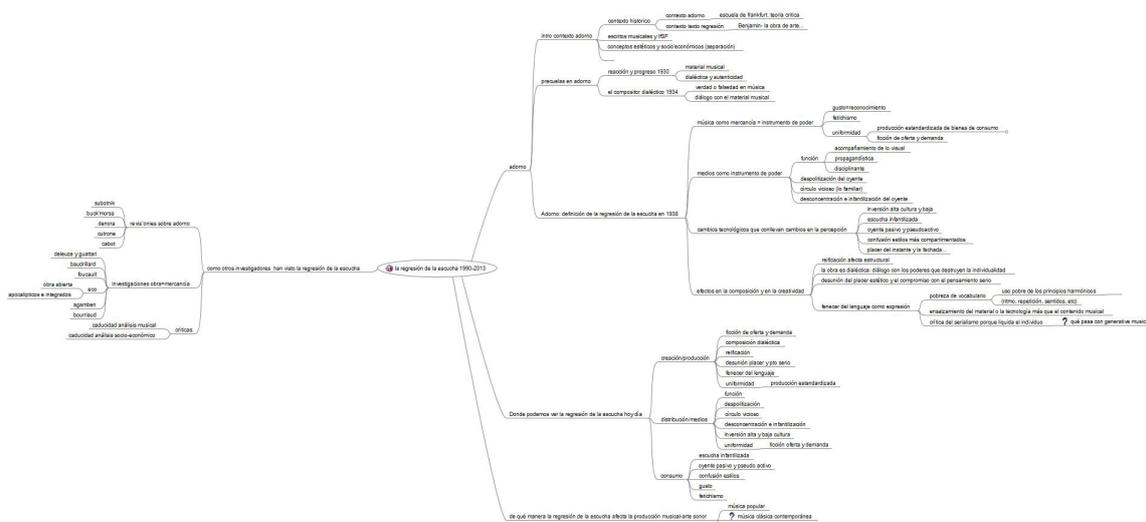


Figura 3: Mapa inicial de los contenidos de la investigación

que Adorno se apropió del principio organizativo de Benjamin basado en la “constelación”, o la “yuxtaposición de elementos aislados por el análisis y la iluminación de la realidad por el poder de esta interpretación” (DeNora 2003, 72). Esta es una metodología que resiste la reducción y la simplificación de la realidad para hacerla acorde con las ideas preconcebidas. Así, Adorno se sirve de este

método para elaborar su dialéctica negativa, y criticar los métodos de la razón y del mundo administrado (que décadas después conducirían al pensamiento único).

Para Adorno, la imposibilidad de incluir fenómenos particulares en categorías abstractas y generales prueba lo absurdo que es el proceso clasificatorio y la filosofía debe renunciar a la cuestión de la totalidad y a la función simbólica por la cual lo particular parece representar lo general. Lo concreto necesita basar lo particular en su relación dialéctica con la totalidad. (Buck-Morss 1977, 73). Asimismo, DeNora apunta que Adorno, más que utilizar la filosofía para analizar la música, utilizaba la música para explorar, no solo la filosofía, sino cómo se estructura el pensamiento mismo, en una actividad casi recíproca. “De esta manera, en este ejemplo de la escritura de Adorno, vemos cómo la música sirve como el medio para la actividad extramusical del pensamiento y su articulación es, en este caso, la filosofía... Adorno usaba la música para alcanzar cognición”. (DeNora 2003, 73)

Por todo esto, aunque consciente de mis limitaciones, me gustaría apropiarme de los métodos que se hallan presentes y que han sido tan determinantes en el trabajo de estos investigadores. Para ello, he intentado hacer converger diferentes disciplinas, con propósitos y procedentes de diferentes escuelas de pensamiento. No se anulan, sino que pueden complementarse y para mi fin conviene a veces incluso combinarlas. Más o menos todas las escuelas de investigación comparten los mismos métodos y estrategias (análisis, observación, entrevista, apuntes de campo); lo que cambia es el prisma y el posicionamiento desde donde se observa. La evolución en la investigación en las ciencias sociales ha llevado desde un enfoque principal en los datos (donde se perseguía un ideal de objetividad) hasta un enfoque en el que se reconoce el propio sesgo del investigador, quien incluso aprovecha este sesgo para relatar su propia experiencia, como estoy tratando de hacer.

Tras los movimientos post-estructuralistas, otras disciplinas tienen su lugar en el análisis sociológico. Por ejemplo, el texto de Stuart Hall, "Codificar y decodificar", es pionero en la teoría cultural que estudia la recepción de los medios de comunicación para explicar el poder y la política, y comprender las fuerzas que las configuran. Esto es importante para determinar la manera en que las prácticas sociales construyen el ideario colectivo. Asimismo, no debe olvidarse que entre las influencias de Adorno (y la escuela de Frankfurt) también se encontraban las teorías de Freud sobre el psicoanálisis. Por todo ello, y debido a la miríada de perspectivas que arrojan luz sobre el asunto, he decidido combinar todos los prismas de conocimiento que han estado a mi alcance para componer mi puzzle.

Pero obviamente, y porque el objeto de estudio se centra en el texto de Adorno, he de destacar en este apartado a la teoría crítica, que no obstante será revisada con más detalle en el capítulo primero. Así, Kinchenloe y McLaren sostienen que es difícil explicar exactamente qué es la teoría crítica porque: "a) no hay solo una, sino muchas; b) la tradición crítica siempre está cambiando y evolucionando; y c) la teoría crítica intenta evitar mucha especificidad, porque hay espacio para el desacuerdo entre teóricos críticos" (Denzin y Lincoln 2000, 281). Sin embargo, en su intento de ofrecer una descripción de una teoría crítica reconceptualizada, criticada y revisada en el último cuarto del siglo XX por diferentes discursos postmodernos, afirman que la teoría crítica "cuestiona la asunción de que las sociedades tales como los Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda y las naciones de la Unión Europea, por ejemplo, sean democráticas, sin problemas y libres" ya que "los individuos en estas sociedades han pasado por un proceso de aculturación, de manera que se sienten más cómodos en las relaciones de dominación y subordinación que en las de igualdad e independencia". Así, continúan afirmando que "dados los cambios sociales y tecnológicos de la última mitad del siglo (pasado) que condujeron a nuevas formas de producción y acceso a la información, los teóricos críticos arguyeron que las cuestiones de dirección del individuo e igualdad democrática deberían ser reevaluadas. En este contexto los investigadores críticos, informados por los discursos tales como el

postmodernismo, el feminismo crítico y el posestructuralismo, comprenden que la visión que un individuo tiene de sí mismo y del mundo está todavía más influido por las fuerzas sociales e históricas de lo que se creía previamente.”(Denzin y Lincoln 2000, 281).

De esta manera, Kinchenloe y McLaren plantean la base para una investigación basada en una hermenéutica crítica (Denzin y Lincoln 2000, 289). Para comprender la obra en relación con su contexto, en mi caso incluyendo detalles del evento sonoro y de su recepción, “la apreciación de los efectos materiales de la cultura de los medios, la hermenéutica crítica sigue las maneras en que las dinámicas culturales posicionan al público políticamente, de modo que no configuran solamente sus creencias políticas sino que también formulan sus identidades (Denzin y Lincoln 2000, 289). La práctica de la investigación crítica se diferencia de la tradicional en que no pretende ser neutral, sino que “se convierte en un proyecto transformativo que no se acompleja por la etiqueta de político y no tiene miedo a consumir una relación con la conciencia emancipatoria” (Denzin y Lincoln 2000, 291).

Habermas, uno de los continuadores de la teoría crítica hasta el momento presente, ofrece las bases para una investigación centrada en la acción participativa (Denzin y Lincoln 2000, 567). Esta responde a la necesidad de una propuesta que aúne diferentes tradiciones y crear una especie de comunicación entre las disciplinas. Esto se conseguiría a través de una reflexión dialéctica a dos niveles: la de los sistemas de conocimiento y la del “mundo en que vivimos” (en alemán *Lebenswelt*); y en tres dimensiones comparativas: individual y social; objetiva y subjetiva; y, finalmente, sincrónica y diacrónica (esto es, basada en la actualidad y basada en la historia).

Así mismo, aunque consciente de que me propongo un objetivo ambicioso, he de reconocer que el fin último que abarca toda actividad creadora es el de comprender las capas que conforman lo que llamamos nuestra identidad y

explicar cómo se relaciona con todas las demás realidades, hallando conexiones y aspectos en común. Como explica Guattari, “La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo.” (Guattari 1996, 35). Por ello, se examinarán tanto los aspectos positivos como los negativos de esta producción de subjetividad, con el fin de explorar de qué manera los medios de comunicación y el trabajo artístico con ellos pueden definirla en un sentido o en el otro.

Por el carácter de la presente investigación, en la que pretendo analizar las prácticas de escucha tras la generalización del uso de Internet en Europa y Estados Unidos, he tenido que explorar lo que se ha dado en llamar la etnografía digital. Para ello, usé las redes sociales para realizar algunas encuestas, y el correo electrónico para intercambiar cuestiones e ideas. Aunque creo que un estudio más en profundidad sobre esto tendrá que realizarse en trabajos futuros, me parece importante destacar lo que el estudio de las redes sociales puede aportar para enmarcar algunos de los argumentos que se desarrollan en la tesis.

Murthy recoge seis puntos sobre el estudio etnográfico sobre redes sociales, de los que me gustaría destacar cuatro:

- 1) Las redes sociales contienen grupos con cadenas de “amigos” que pueden ser sujetos de estudio en potencia.
- 2) Contienen amplias bibliotecas de material multimedia, incluso sobre los movimientos sociales y los grupos más marginales.
- 3) Los etnógrafos pueden observar las interacciones sociales de los miembros de las páginas de manera “invisible”, recogiendo un tipo de datos etnográficos no disponibles previamente.
- 4) Las páginas pueden ser creadas por los investigadores sociales con el objetivo explícito de conducir investigaciones en línea.

Además, destaca cómo los propios investigadores pueden después usar Internet para diseminar sus descubrimientos (Murthy 2008).

La red de Internet será fundamental para mi investigación, especialmente para el capítulo 3, en que examino los mecanismos de los servicios de escucha en línea y algunos ejemplos de música popular tal y como se presentan en las redes, en concreto tomando como ejemplo Spotify. He de aclarar en este momento que no pretendo criticar la música misma o las plataformas. Intento exponer, como usuaria y oyente, las limitaciones que se presentan.

Otra aclaración que se hace necesaria en este punto es que, para los textos, he usado la edición referida en la bibliografía. En el caso en que se ha tratado de textos en otros idiomas, he aportado mi propia traducción. Debido a la densidad de significados en el lenguaje de Adorno, en algunos casos, como en la conferencia *Función*, incluida en *Disonancias. Introducción a la Sociología de la música*, me ha hecho falta contrastar el original en alemán con las traducciones disponibles en inglés y castellano, para asegurarme de que mi versión era coherente con lo que otros traductores han encontrado acertado también. En cualquier caso, me ha parecido apropiado hacerlo así por una cuestión de claridad.

## VII. Estructura de contenidos

En el capítulo 1 nos ocupamos de los dos primeros objetivos. Específicamente, en el punto 1.1 nos adentramos en el texto de Adorno, puesto en contexto, tratando de ayudarnos con las interrelaciones de diferentes factores que existían en su tiempo y con sus colegas y compañeros. Explicaré los conceptos que se hallan en el texto que me serán de utilidad para lo que va a ser el análisis de las obras en el siguiente capítulo. En el punto 1.2, se contrasta la interpretación de estos aspectos con la de investigadores posteriores, para ver cómo el texto de Adorno ha sido usado en diferentes disciplinas de la investigación sociológica, y qué puntos pueden ser de utilidad para nuestro análisis del siguiente capítulo.

En los capítulos 3 y 4, analizamos una serie de obras según el prisma que hemos elaborado a partir del texto de Adorno. En el capítulo 3, explicamos los aspectos que podrían evidenciar la regresión de la escucha en la música popular contemporánea con una serie de ejemplos. En el 4, cómo algunas obras han tomado estos preceptos para precisamente jugar con ellos y darles la vuelta. Así, estos preceptos se transforman, y se da lugar a esa forma de arte que requiere una participación activa que desentrena al oyente a esperar lo que usualmente se espera y alejarlo así de un reflejo del orden social y el pensamiento único.

Por último, ofrezco mis conclusiones en un quinto capítulo, donde también sugiero diferentes posibilidades para continuar el trabajo en el futuro.

# PRIMERA PARTE: CÓMO SE FORMA EL CONCEPTO DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN LA FILOSOFÍA DE ADORNO

## 1.1 La perspectiva de Adorno sobre la regresión de la escucha

Para comprender *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, y poder explicar además por qué este texto me parece tan importante para el momento presente, debo primeramente enmarcarlo en el contexto de la producción de Adorno, y a su vez, enmarcar esta en el contexto de su época. He escogido, por motivos de claridad, una presentación cronológica. De esta manera, puedo mostrar cómo diversos factores y elementos sociales convergen en el tiempo y las consecuencias inmediatas que se produjeron a continuación, así como la coincidencia de la aparición de estos textos con diferentes acontecimientos históricos.

Un músico de pop alternativo americano, John Maus, en una de sus entrevistas de promoción en 2011, sorprendentemente ofrece un resumen perfecto de la importancia de Adorno en el momento presente. Su exposición resulta tan sencilla, acertada y relevante para el tema que me propongo explicar que la reproduciré a continuación, y trataré además de articular, con todos los elementos a mi disposición, por qué creo que es tan acertada. Dice: “Si no lo intentamos (intervenir para interrumpir un determinado régimen) entonces estamos siendo cómplices del mal. Theodor Adorno siempre tiene esta mala reputación como el elitista que odia todo lo popular, pero la esencia de toda su filosofía era que los campos de concentración no deberían ocurrir nunca jamás. ¿Y por qué ocurrieron? Porque la gente no pensaba. Si consideras la Alemania de los años 20 y 30, la cultura era entonces bastante parecida a la nuestra, en que se promovía una especie de

irreflexión. El mal es sencillamente la irreflexión banal, de manera que cualquier cosa que no requiere esfuerzo o participación por parte de los seres humanos puede ser definida como el mal, incluso si se trata solamente de una película mala o de una canción pop” (John Maus, entrevistado para Dazed, en 2011).

La irreflexión, la falta de atención, es el elemento clave, a través del cual la música desempeña un papel fundamental en ciertos mecanismos de creación de identidad que someten al individuo en un determinado orden social. Si bien la escucha de música puede parecer un acto cotidiano y trivial, es precisamente por los hábitos diarios que se generan como producto de la manera en que se escucha la música, que se convierte en un acto de gran importancia. La música es uno de tantos medios (junto con la televisión, el cine, los videojuegos o incluso algunos métodos educativos) que entrenan al individuo en sociedad a adaptarse a la presión de la mayoría y a no pensar. Este entrenamiento se produce en tanto que se ofrecen productos cuyo consumo no requiere ningún esfuerzo o participación, dando una visión de la realidad empaquetada en categorías predispuestas, sin espacio para el cuestionamiento.

Esto es básicamente lo que pretendo exponer a continuación, y para ello voy a explicar los fundamentos de la elaboración de la teoría musical y la teoría social de Adorno, haciendo hincapié en su formación y en las influencias que recibió, así como en el desarrollo de sus ideas en relación al comportamiento de la música como mercancía en la sociedad capitalista, y especialmente, cómo estas ideas se hallaron en continuo diálogo y cuestionamiento con su amigo Walter Benjamin, hasta el momento en que escribe *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Con este objetivo, explicaré los acontecimientos que tuvieron lugar durante los años en que se fundó y se asentó el Instituto para la Investigación Social, durante los cuales, y de manera paralela, Adorno estableció la base de su teoría musical y social, y haré unas paradas para comentar algunos de los ensayos de este tiempo. Estos ensayos son *Reacción y Progreso* y *El compositor dialéctico*, de Adorno, y *El autor como productor* y *La obra de arte*

*en la época de su reproductibilidad técnica*, de Benjamin. He escogido estos dos ensayos de Benjamin porque complementan los de Adorno, en tanto que estos suponen una especie de respuesta dialéctica a los del primero. Además, comentaré aspectos incluidos en otros ensayos de Adorno como *La situación social de la música*. Asimismo, para tratar de resolver algunos de los interrogantes que se hallan en estos textos, también me voy a valer de algún recurso posterior en el que trata la misma problemática, como es el caso de las conferencias de la *Introducción a la sociología de la música* y su charla para la radio con Karlheinz Stockhausen.

A. Notario describe cuatro etapas en la producción de Adorno. Después de su etapa de formación, hay una segunda etapa en que Adorno establece los fundamentos de su humanismo musical, que va desde 1928 hasta 1938. La siguiente etapa es la del análisis de la industria cultural desde dentro, de 1938 hasta 1949, coincidiendo con su exilio en los Estados Unidos. (Notario 2007, 146). No es casualidad que *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* se encuentre a caballo entre estas dos etapas, o más bien podría decirse, cierra la primera y comienza la segunda. Entre estas dos etapas hay dos diferencias claras: una es que, en la primera, Adorno aún alberga grandes ambiciones de convertirse en un compositor musical de prestigio, y en la segunda, su labor como filósofo ya no deja lugar para su labor compositiva; la otra es que, hasta 1937 Adorno cree que, por diferentes motivos, no va a tener que abandonar Europa, hasta que finalmente en 1938 se encuentra ya establecido en Estados Unidos como colaborador oficial del Instituto para la Investigación Social.

Además, Notario distingue una diferenciación entre los escritos musicales (como por ejemplo los que escribió para *Anbruch*), y los de crítica a la industria cultural (publicados a menudo en la publicación del Instituto para la Investigación Social). Los escritos musicales a menudo conllevan un análisis formal de las diferentes obras musicales, con el objetivo de explicar por qué un compositor es progresivo o regresivo. En ellos utiliza su conocimiento de la teoría musical para discernir

las tensiones en la música —que analiza en tanto que texto— y desvela los mecanismos compositivos, por ejemplo, que hacen a un compositor progresivo o regresivo, en el contexto de su momento socio-histórico. Los textos de crítica a la industria cultural (aunque hay algunos textos que bien podrían solapar ambas categorizaciones) se centran en analizar el bien cultural como mercancía y en las fuerzas y relaciones sociales que definen la acción social del individuo hasta el punto de definir su identidad, de acuerdo con las bases de la teoría crítica que él ayudó a establecer. En esta categoría se hallan textos que escribió no solamente sobre música, sino también sobre radio, cine, o televisión. Por el carácter sociológico de estos textos, es en los que se ve, de la miríada de elementos que convergen en la teoría de Adorno, una más fuerte influencia del marxismo. Hay un empeño en estos textos por demostrar cómo la música está conformada por las prácticas colectivas y tienen una base económica y una configuración socio-histórica. Es quizá por estos textos por los que se considera a Adorno el “padre” de lo que hoy día se denominan “estudios culturales”.

### 1.1.1 Etapa de formación

Tras haber establecido estos grandes rasgos, me gustaría entrar ahora en términos más particulares, y para desvelar cómo se fueron produciendo los hechos, me voy a remontar a 1923. En este año se produjeron dos sucesos muy importantes para la producción, 15 años más tarde, de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Por un lado, Adorno y Benjamin se conocieron. Por otro, se creó el Instituto para la Investigación Social.

Mucho de lo que se ha dado en llamar “la escuela de Frankfurt” gira en torno al Instituto para la Investigación Social, que hizo posible la financiación y la publicación de muchas de las investigaciones que Adorno llevó a cabo. El instituto fue fundado en 1923 por Felix Weil, un economista alemán, que se estableció en el área de

Frankfurt tras ser expulsado de Wurtemberg tras una revuelta revolucionaria, y que puso su herencia familiar como capital para fundar el instituto. Junto a él colaboraron otras figuras de la época, entre ellas, Friedrich Pollock. El plan era crear un instituto que ofreciera un marco institucional a la teoría y la historia del socialismo y los movimientos de los trabajadores. Enseguida obtuvieron el reconocimiento oficial por parte de las instituciones gubernamentales como centro de investigación científica, junto con la encomendación de responsabilizarse además de algunas labores de enseñanza en la universidad en el campo de la economía y las ciencias sociales.

Este mismo año, Adorno conoció a Benjamin en un encuentro organizado por el amigo de ambos, Siegfried Kracauer, cuando Adorno tenía 20 años y Benjamin 31. Ya entonces Adorno quedó profundamente marcado por la personalidad de Benjamin, especialmente por su capacidad de examinar los detalles concretos “de los que la realidad estaba compuesta, en un modo que liberaba un significado trascendente, sin abandonar nunca el dominio de lo empírico” (Buck-Morss 1977, 6). Pero esta influencia se concretó mucho más tarde, después de 1927, en relación a su común adaptación del marxismo.

Un año más tarde, en 1924, Adorno completó su doctorado y viajó a Viena para estudiar con Alban Berg. En aquel momento, sus ambiciones como compositor eran mucho más importantes para él que su labor filosófica (Buck-Morss 1977, 11). Allí, a través de Berg, conoció brevemente a Schönberg (maestro de Berg y al que Adorno propuso como compositor ejemplar), y más tarde, a los otros estudiantes de Berg, Ernst Krenek y Hans Eisler, que posteriormente trabajó con Brecht y colaboró puntualmente con Adorno. (a pesar de las diferencias entre Brecht y Adorno, y debido a inesperados giros de la historia, Eisler, Brecht y Adorno coincidieron en el mismo grupo de intelectuales de nuevo en los años 40 en California, momento en que Eisler escribió un texto con Adorno sobre la composición para el cine. Esto demuestra, como apunta Susan Buck-Morss que, aunque enfrentados en algunos aspectos, considerando el gran espectro

de ideas sociales, se encontraban mucho más cercanos de lo que a veces se muestra en muchas interpretaciones de estos autores). Fue en aquel momento cuando comenzó a escribir para las revistas radicales de música *Anbruch* y *Pult und Tactstock*. Adorno quería ser compositor, pero era poco prolífico y no tenía mucho éxito consiguiendo que su música fuera tocada (Buck-Morss 1977, 16). Tras poco más de un año, volvió a Frankfurt y retomó sus estudios de filosofía, con la esperanza de ser profesor en la universidad.

Durante su estancia en Viena, Adorno se había familiarizado con las teorías de Sigmund Freud (Buck-Morss 1977, 18), y quedó convencido de que lo irracional puede explicarse de manera racional. A su vuelta en Frankfurt, realizó un estudio para su habilitación —requisito para enseñar en la universidad en Alemania— sobre Kant y Freud, en el que presentó la teoría de este último como una desmitificación y un desencantamiento del inconsciente, lo cual tenía unas repercusiones sociales en su estudio que le llevaron a incluir unas consideraciones a modo de conclusión de marcado carácter marxista. En este trabajo de 1927, Adorno agradeció a Max Horkheimer —a quien había conocido en clase cuando este último era el ayudante del profesor Hans Cornelius— en el prefacio. Horkheimer había escrito su propia habilitación sobre Kant en 1925 y ya enseñaba en la universidad. Durante la estancia de Adorno en Viena, el papel de Horkheimer en el Instituto para la Investigación Social había cobrado mayor importancia. Estas conclusiones marxistas incluidas en el estudio sobre Kant y Freud compartían con el instituto tanto su carácter marxista ortodoxo, como su —paradójica inicialmente— separación del partido comunista. Susan Buck-Morss señala que estas conclusiones reflejan su propio giro hacia el marxismo, que probablemente se deben a la influencia de su acercamiento a Horkheimer. Sin embargo, también reflejan una serie de contradicciones internas en el trabajo, lo que provoca que no le sea concedido el permiso para enseñar.

Cuando su estudio fue rechazado, Adorno visitó Berlín más a menudo, y allí, frecuentó el círculo de Brecht, Eisler y Kurt Weill. Horkheimer también se hallaba

en este círculo, pero mientras este tendía a centrarse problemáticas sociales, Adorno se preocupaba más por la estética y la filosofía. Quizá por esto entre 1928 y 1930 se volcó más en su labor como compositor y de escritura en la revista de crítica musical, *Anbruch*, de la que se convirtió en editor hasta 1931 y en la que desarrolló un programa de transformación interna, en virtud de la cual pretendía que se publicara no solamente una crítica de la producción musical del momento, sino también una reflexión de los medios que se reproducía (Levin 1990, 26). Para Adorno, las cualidades de la música se encuentran en la música misma, que puede ser analizada como un texto, tanto más así tras la aparición del disco y del objeto de soporte musical, que permite la escucha repetida y el aislamiento de partes diferentes de la grabación.

En 1928, Adorno comenzó a frecuentar más a Benjamin, y fue en esta época que ambos iniciaron sus discusiones teóricas, que culminarían en 1929, durante sus charlas en Königstein, sobre las cuales explicaré más adelante. Benjamin, cuyo trabajo de habilitación tampoco había sido aceptado, también estaba dejando que su propio trabajo se influenciara por el marxismo. Tanto Benjamin como Adorno querían reconciliar su compromiso marxista con su filosofía de herencia kantiana, pero en el caso de Benjamin, este además incorporaba su visión mística de la religión.

En 1929, Adorno comienza un segundo trabajo para su habilitación, y publica una crítica de *Wozzeck*, la ópera de Berg, que es el primer artículo que publica con un carácter marcadamente marxista. En esta, Adorno establece una estética materialista, con el argumento de que la validez o verdad de la música no reside en la intención política del compositor, sino en la lógica interna de la música, que refleja la estructura de la realidad contemporánea en un sentido crítico marxista (Buck-Morss 1977, 23).

Ha sido bien documentado por Buck-Morss, así como por otros estudiosos de Adorno y Benjamin que, en 1929, Benjamin y Adorno se encontraron en

Königstein, una pequeña ciudad cerca de Frankfurt, y allí tuvieron unas charlas a las que ambos se referirían mucho más tarde y Benjamin incluso calificaría de históricas (Buck-Morss 1977, 22). Durante estas charlas, hablaron del método que Benjamin había trazado en el Origen del drama barroco alemán y le leyó a Adorno las primeras páginas del *Libro de los pasajes*. A partir de estas conversaciones, idearon un programa y una metodología de trabajo basada en la creación de constelaciones (que en el caso de Benjamin tomarían la forma de imágenes dialécticas), en que los diferentes elementos se articulan (o como diría Adorno, se hace converger cada elemento con su opuesto, o su negativo), para aproximarse al conocimiento y a la complejidad de la realidad misma, en lugar de atribuir casos a compartimentos o categorías del conocimiento previamente establecidas.

En 1929 también comenzó, en el marco del Instituto para la Investigación Social, lo que después sería el Instituto Sigmund Freud, con sus investigaciones y cursos. Las ideas entonces emergentes de Freud supusieron una influencia enorme en el pensamiento de la época y el Instituto buscó la manera de integrarlas en los estudios sociales. Con esto, creo que se puede configurar una imagen más clara de cómo se iba perfilando el pensamiento de Adorno, haciendo converger elementos del marxismo, de la filosofía de Kant y de Hegel, y de las teorías de Freud sobre el inconsciente. Por eso, antes de continuar en el tiempo, me gustaría abrir un paréntesis en este punto para explicar algunos de los términos que se encuentran en los escritos de Adorno, exponer su procedencia y el nuevo significado que cobran en este contexto.

### 1.1.2 Terminología

Para explicar el proceso de fetichización de la música, Adorno recoge algunos términos utilizados por Marx para explicar el comportamiento de la mercancía

en la sociedad capitalista. A continuación se explicarán las definiciones que se pueden hallar de estos términos en *El capital*, y se comentará su aplicación en la teoría de Adorno para explicar el comportamiento social de la música como mercancía.

La mercancía está constituida por “artículos de utilidad”, que “se convierten en mercancías por el mero hecho de que son productos del trabajo de individuos o grupos de individuos que realizan su labor independientemente los unos de los otros” (Marx 1926, 83-84). Así, cualquier objeto en el que se ve envuelta la labor de una persona puede convertirse en mercancía, o un bien de consumo intercambiable por otros objetos (como el dinero). Pero además, se trata de “objetos sociales cuyas cualidades son al mismo tiempo perceptibles e imperceptibles para los sentidos” (Marx 1926, 83).

La mercantilización de los objetos está ligada a la reificación, o la objetificación de las relaciones sociales o aquellos a los que se involucran en dichas relaciones, hasta el punto de que la naturaleza de las relaciones sociales se expresa por las relaciones entre los objetos intercambiados (de nuevo incluyendo entre estos al dinero). Aunque Marx acuñó el término, no lo utilizó con mucha frecuencia, y fue desarrollado por Lukács en *Historia y conciencia de clase*. Adorno y Horkheimer presentan posteriormente una discusión acerca de la reificación de la cultura, concepto que será retomado recientemente por Marcuse y Zizek.

La cantidad de cosas por las que se puede intercambiar la mercancía viene definida por su valor de cambio, que “viene dado por la cantidad de sustancia creadora de valor contenida en él, o el trabajo socialmente necesario para hacerlo”. Marx pone como ejemplo el hecho de que la introducción de hiladoras eléctricas en Inglaterra redujo a la mitad la labor necesaria para realizar las telas, lo que conllevó que su producto redujese su valor a la mitad. (Marx 1926, 46)

Sin embargo, el valor de cambio muchas veces no se corresponde necesariamente con su valor de uso. “La utilidad de una cosa la hace un valor de uso. Pero esta utilidad no es una cosa de aire. Estando limitada por las propiedades físicas de la mercancía, no tiene existencia aparte de dicha mercancía. Una mercancía, como el hierro, el maíz, o un diamante, es por tanto, en tanto que es una cosa material, un valor de uso, algo útil. La propiedad de una mercancía es independiente de la cantidad de trabajo requerida para apropiarse sus cualidades útiles” (Marx 1926, 42).

Estos términos ya habían sido definidos anteriormente, como por Adam Smith por poner un ejemplo, que ya en *La riqueza de las naciones* había tratado de establecer la paradoja del valor, preguntándose por qué, si el agua es mucho más útil que los diamantes, es sin embargo mucho más barata. No obstante, Marx proporciona un nuevo marco para estos conceptos y explica los comportamientos sociales que vienen generados por estos.

Así, el fetichismo es, simplificando, un entramado de asociaciones culturales y sociales que inflan el valor de cambio de una mercancía. Porque entonces las cosas se producen a partir del trabajo de un individuo para otro, convirtiéndolos en productos sociales; productos “cuyas cualidades son al mismo tiempo perceptibles e imperceptibles para los sentidos” y por tanto a su valor se añaden diferentes tipos de factores que tienen que ver con la vida en sociedad y no con el material con que están hechos: “Hay una relación física entre las cosas físicas. Pero es diferente con las mercancías. En este caso, la existencia de las cosas en tanto que mercancía, y la relación del valor entre los productos del trabajo que les define como mercancías, no tienen ninguna conexión con sus propiedades físicas ni con las relaciones materiales que surgen de ellas (...) Así, el fetichismo de la mercancía tiene su origen (...) en el peculiar carácter social del trabajo que la produce”. (Marx 1926, 83) “Es su valor, más bien, que convierte cada producto en un jeroglífico social” (Marx 1926, 85).

Adorno articula estos conceptos en torno a la producción de la música. Sobre el carácter fetichista de la música, explica: “Si la mercancía se compone siempre de valor de cambio y valor de consumo, entonces se sustituye el puro valor de consumo, cuya ilusión deben preservar los bienes culturales en la sociedad absolutamente capitalizada, por el puro valor de cambio, que precisamente como valor de cambio asume falazmente la función de valor de consumo” (Adorno 2009, 26). Además, al aparecer un soporte físico gracias al cual la música puede ser vendida, o intercambiada por dinero, la música misma se convierte en mercancía. Pero el valor de la música no viene determinado por su utilidad, ni por sus propiedades materiales. Porque el valor de la música se responde a un entramado de asociaciones culturales y sociales que ejercen una seducción sobre el individuo es que se puede hablar del carácter fetichista de la música.

Los conceptos provenientes de la filosofía de Kant en torno al sujeto y el objeto son otra clave para comprender los textos de Adorno, pues son una constante en su obra. Estos dos términos son guiados por Kant para explicar que cuando se examina un objeto de estudio, no se puede desprender del sujeto que estudia. Es decir, que la actividad del conocimiento es subjetiva y la realidad es más bien lo que parece al sujeto que intenta conocer. Esto, que fue establecido en la *Critica de la razón pura*, constituye la base del idealismo trascendental.

Más tarde, Hegel establece que para que el sujeto pensante (razón) pueda conocer su objeto (realidad, mundo), tiene que existir una identidad entre el pensamiento y el ser. El idealismo absoluto trata de integrar no solamente las nociones de objeto y sujeto, sino también mente, naturaleza, psicológica, el estado, la historia, la religión y la filosofía. Asimismo, también desarrolla el concepto del espíritu (*Geist*, en alemán, que a veces se traduce también como mente) y el de *Aufhebung* (término un poco intraducible utilizado tanto por Adorno como por Benjamin, a veces expresado con el castellano “sublimación”) por el cual se trata de integrar ideas aparentemente contradictorias para expresar conceptos en su totalidad, sin eliminación ni reducción. Esta sublimación es un precedente para

la metodología que Adorno y Benjamin idean de crear imágenes dialécticas o constelaciones, y que Adorno desarrolla en la articulación de cada elemento con su opuesto, para desarrollar la dialéctica negativa.

Hegel también influye en Adorno (así como en Benjamin) sobre la concepción de un estudio de la historia que no reduzca la complejidad de la realidad. También en el sentido de la inmanencia y la trascendencia. De la misma manera, en la dialéctica del amo y el esclavo, que se incluye en la Fenomenología del espíritu, puede verse, en su afirmación de la verdad de la certeza sobre uno mismo y la independencia de la autoconciencia, como un antecedente de la autoconciencia que propone Adorno, como estrategia de pensamiento crítico y resistencia a la ordenación social.

En cuanto al uso de los términos positivo y negativo, verdad y no-verdad, tan recurrentes en la filosofía de Adorno, cabe destacar que su significado debe contextualizarse con el enfoque de su pensamiento y época. Lo positivo y lo negativo no responden tanto a juicios en cuanto a lo bueno y lo malo, sino a lo que algo es y a su opuesto, que también se halla de manera intrínseca en el objeto de estudio. Este análisis por contrarios es lo que a Adorno le permite aproximarse a la realidad, y en tanto que muestra estas relaciones complejas, es más parecido a la verdad. Por otro lado, la no-verdad, en relación con la falsa conciencia, se halla en el conocimiento que ofrece la “razón práctica que de antemano liga la teoría con su objeto” (Wellmer 1996, 120). Este es un concepto que acuña Marx al realizar su crítica al idealismo de Hegel, para el cual las cualidades de los objetos son immanentes. Marx propone una crítica trascendente. Adorno establece sin embargo un programa de crítica immanente que le llevará a desarrollar la dialéctica negativa.

Los términos freudianos de racionalidad e irracionalidad también son muy frecuentes en la teoría de Adorno. El ego racional intenta crear un equilibrio entre los impulsos del inconsciente y la moral consciente. Es la parte que generalmente

se muestra más abiertamente en las acciones de una persona. Sin embargo, cuando se ve sobrecargado, puede emplear mecanismos de defensa como represión, aislamiento, racionalización, etc. Así, para Adorno, la racionalidad, o un exceso de razón, puede ejercer una violencia sobre las personas y convertirse así en irracionalidad.

A través de estos términos, se observa como Kant ejerció una influencia en Hegel, que desarrolla las ideas del idealismo trascendental y las concreta en algo nuevo, el idealismo dialéctico, y después a su vez Marx recontextualiza las ideas de Hegel en un nuevo marco para establecer el materialismo histórico o materialismo dialéctico. Adorno (influenciado por Benjamin), idea la dialéctica negativa como un método de conocimiento que se relaciona con el materialismo histórico de Marx pero también con el idealismo de Kant y Hegel y va más allá para crear interrelaciones con las teorías de Freud.

### 1.1.3 Universidad e Instituto para la Investigación Social

En 1930, la dirección del Instituto para la Investigación Social recayó en Horkheimer, y ese mismo año, el trabajo de habilitación de Adorno fue aceptado para comenzar a enseñar en la universidad. No obstante, su discurso inaugural traza el programa ideado junto a Benjamín y concretado en Königstein, y no en vano, su primer curso enseñaba un seminario entero en la Universidad de Frankfurt sobre *El origen del drama barroco alemán* (Levin 1990, 38), que irónicamente Benjamin había escrito para habilitarse y poder trabajar como profesor en esta universidad y que no fue aceptado.

Horkheimer llevó a cabo una transformación interna en el Instituto para desarrollar un programa que daría lugar a lo que más tarde se dio en llamar la teoría crítica de la escuela de Frankfurt. Anteriormente el instituto se había denominado

como marxista “ortodoxo” (aunque sin conexiones con el partido comunista) y su labor se había identificado más con las investigaciones sobre las condiciones históricas y económicas. En este momento, “La prioridad ya no era investigar los procesos económicos que servían de base para la vida social, sino más bien la sociedad en todas sus esferas, que se convirtió en un objeto de estudio interdisciplinar” (Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität). Combinando la investigación sociológica y científica, pretendían investigar las interrelaciones entre la vida económica de la sociedad, el avance tecnológico, el desarrollo psicológico del individuo y los cambios en el campo de la ley, la ciencia, la cultura y el arte. En palabras de Horkheimer, la tarea del instituto era, “con motivo de las cuestiones filosóficas actuales, organizar investigaciones que reúnan a filósofos, sociólogos, economistas, historiadores y psicólogos en colaboraciones estables” (Institut für Sozialforschung). Alrededor de Horkheimer y su programa de investigación se reunió un mayor círculo de intelectuales. A este círculo pertenecían Pollock, cofundador del instituto y amigo de infancia de Horkheimer, Adorno, Benjamin, así como también Erich Fromm, Siegfried Kracauer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann y otros.

En cuanto a los escritos musicales de este período, Adorno pone su pensamiento musical al servicio de una militancia, que es inevitablemente política, contra todo tipo de música regresiva (Notario, 2007, pg). Esta militancia tiene una continuidad en sus artículos, en los que se reinterpretan los procesos de transmisión, creación y recepción de la música y de la nueva música desde un punto de vista socio-histórico de la música. Así, en su texto “Reacción y progreso”, de 1930, expone por primera vez la idea de material musical y establece que el progreso es ajeno a las obras, continuo atemporal, pero históricamente configurado. La obra se caracteriza por su carácter dialéctico y su autenticidad. Y en “El compositor dialéctico”, de 1934, termina de perfilar estas ideas sobre el material musical y el método compositivo que él denomina como dialéctico y que sería un reflejo de su propio método filosófico, poniendo como compositor ejemplar a Schönberg.

### 1.1.4 Publicación de *Reacción y progreso*

En este texto se explica una de las bases fundamentales de la teoría musical de Adorno: el material musical. Este no puede desligarse ni puede ser analizado sin tener en cuenta las fuerzas sociales en que se contextualiza, porque está configurado históricamente. “No se pretende afirmar, con la idea de progreso, que en el día de hoy se pueda componer mejor o que, gracias a la circunstancia histórica, se produzcan mejores obras que en la época de Beethoven” (Adorno 1984, 14). De este modo, “la perspectiva de un progreso en arte no la proporcionan sus obras aisladas sino su material... y no es naturalmente inmutable e igual en cada momento” (Adorno 1984, 14) El material musical tiene que ver con los doce tonos y sus relaciones (de ritmo, armónicas, etc), pero “en las fórmulas con las que se encuentra el compositor es donde la historia se ha sedimentado con preferencia. Y jamás encuentra el compositor el material separado de las fórmulas” (Adorno 1984, 14)

Así, una cadencia que resulte muy desconcertante en un momento dado, puede ser un cliché en otra época. “Progreso no significa sino el empleo del material en el sucesivo estadio más avanzado de la dialéctica histórica” (Adorno 1984, 14) Es decir, que el compositor progresivo usa los mecanismos musicales (los doce tonos y sus relaciones), en un diálogo con las fuerzas históricas y sociales. No obstante, afirma Notario, “esa utilización no proviene sin más de una aplicación ciega, sino que en la dialéctica del propio material está comprendida la libertad del compositor. Es, por tanto, en la obra donde se produce la comunicación, el diálogo entre el material y el compositor” (Cabot 2007, 148). A partir de este diálogo, se crea un sentido original que también viene configurado históricamente y Adorno pone el ejemplo de Schubert. En la obra de alguien que quisiera utilizar los mismos mecanismos compositivos hoy que usó aquel en su tiempo,

“no aparecería ningún fulgor de su pretendido sentido original, para quedar silenciosos, como ocurre con los momentos anticuados ante una nueva totalidad”.

Por tanto, este diálogo no consiste meramente en “responder a las exigencias del momento” lo que supondría seguir ciegamente las modas y tendencias y “conduciría a un amaneramiento cuya fácil constatación hace posible un veredicto de los conservadores” (Adorno 1984, 14). Tampoco se trataría de recurrir al “ingenio del compositor”, en el sentido del artista como genio subjetivo, sino que “tanto más libre será un autor, cuanto más estrecho sea su contacto con el material” (Adorno 1984, 14).

Así, en este diálogo, el compositor encuentra más libertad, en tanto que somete su composición a las fuerzas que se hallan en la propia obra, en la que se interrelacionan elementos referentes al contexto en que se produce: “El que se subordina a la obra misma y no emprende nada más que su servicio en el sentido que aquella reclama, desarrolla la constitución histórica de la obra tal como en la misma se plantea la problemática y la exigencia, con una respuesta y una plenitud de realidad nueva que no responde exclusivamente a la sola estructura histórica de la obra, y cuya fuerza, en estricta respuesta a la estricta problemática de aquella, representa la verdadera libertad del compositor.” (Adorno 1984, 16).

En la introducción del presente trabajo, inserte la cita: “La historia penetra en las constelaciones de la verdad: quien quiera participar ahistóricamente de ella resultará fulminado en su confusión por las estrellas, a través de la muerta mirada de la muda eternidad. Arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales es la verdadera intención del progreso de la música” (Adorno 1984, 19). Aquí encontramos de un solo trazo, dibujado de nuevo el sentido, como en un microcosmos todo lo que pretendía Adorno en sus escritos musicales y casi también en su teoría social y que pretendo recoger con esta investigación. Todo acto de conocimiento es complejo y no unívoco, formando constelaciones. Cuanto más se parece su explicación a un entramado de diferentes factores, más

se parece a la realidad. Y esta explicación no se puede separar del momento en que se produce, porque incluye esos diferentes factores que se hallan entramados en su explicación. La música no es diferente. Y para que “hable” al oyente (que no esté muda), el oyente debe escuchar activamente, participando de ese entramado que el compositor debe ofrecerle. Si no hay una conexión con el momento en que se producen, se trata solamente de pedazos inconexos, y no “hablarán”.

Así, la autenticidad es otro aspecto fundamental en la teoría de Adorno. Se comienza a perfilar un estilo, o más bien, un método, según el cual, para Adorno, la producción musical no es diferente de la producción filosófica, en cuanto que produce estos entramados o constelaciones, monadas que reflejan un complejo universo de asociaciones que conducen al conocimiento. Estas constelaciones se basan en la producción de imágenes: “En cuanto al «sentido original», el camino no conduce al dominio de las imágenes arcaicas, sino al de aquellas imágenes que aparecen frescas: en este terreno pudiera tener su mejor justificación el concepto de vanguardia, hoy poco apreciado en Alemania.” (Adorno 1984, 19). La verdadera obra de arte, vanguardista, puede escucharse una y otra vez, y por la complejidad de estas relaciones internas, siempre aparece fresca. Pero la frescura “solo es atribuible a aquella fuerza inicial con que fueron anotados y hechos legibles bruscamente, como una escritura transparente” (Adorno 1984, 18).

Aunque con la aparición del serialismo Adorno se desvincula del dodecafonismo, en esta época se encuentra entusiasta por la atonalidad, pues de esta manera la música queda liberada de la jerarquía tonal. Aunque los tonos se hallan en la naturaleza, pero la tonalidad está organizada por el hombre. Así, “la imagen de una música liberada, antes tan agudamente perfilada, tal como se nos venía apareciendo, queda desde luego suplantada en la sociedad contemporánea, cuya base mítica le resulta negada” (Adorno 1984, 19) y de esta manera se emancipa y requiere del compositor y del oyente un nuevo tipo de compromiso.

En 1931 dejó el gabinete de edición de *Anbruch*. Sin embargo, en 1932, publica *Sobre la situación social de la música*. Este es el primer artículo que Adorno publica en la revista del Instituto para la Investigación Social desde que lo dirige Horkheimer. Adorno no pertenecería formalmente al Instituto como colaborador oficial hasta su llegada a los Estados Unidos. El texto se divide en dos partes, en que se explica la situación social de la música considerando, por un lado, desde la perspectiva de la producción, y por otro, de la reproducción y el consumo. En la primera parte, describe cuatro tipos de prácticas, que ejemplifica con diferentes compositores.

El primero no tiene “consciencia de su lugar social o le es indiferente, sencillamente cristaliza de manera inmanente sus problemas y soluciones y .... ‘presenta’, no una armonía preestablecida, sino más bien una disonancia producida históricamente, en concreto, las antinomias sociales” (Adorno 2003b, 734). En este primer grupo se halla Schönberg. El segundo tipo “reconoce el hecho de la alienación como su propio aislamiento y como ‘individualismo’ y eleva su conciencia, pero trata de superarlo en sí mismo, inmanente en la forma y meramente estético, sin consideración a la sociedad real, en mayor medida mediante una vuelta a formas estilísticas pasadas” (Adorno 2003b, 735). En este segundo grupo se encuentra Strawinsky. El tercer grupo es un híbrido, reconociendo la alienación, y parecen reconocer también las soluciones y se sirven “del lenguaje formal en parte de la cultura musical burguesa del siglo XIX, y en parte de la música de consumo actual”. (Adorno 2003b, 735) Este tipo se ejemplifica con las obras de Kurt Weill en colaboración con Bertolt Brecht. Por último, el cuarto tipo es aquella música que “trata de apartar de sí y verdaderamente la alienación, aunque sea a costa de la forma inmanente”. Entre los compositores de esta “música funcional” se hallan Eisler o Hindemith.

En cuanto a la reproducción y el consumo, en este texto se halla una idea que recupera más tarde para *El carácter fetichista de la música y la regresión*

de la escucha y que desarrolla en la conferencia *Función*: existe una función principal de la música de “ocultar la realidad con sueño, embriaguez y absorción y suministrar a los burgueses aquel apaciguamiento de la pulsión en la imagen estética que les niega la realidad; para la cual sin embargo la obra de arte tiene que pagar con el precio de su forma integral” (Adorno 2003b, 757).

En enero de 1933, Hitler tomó la cancillería de Alemania, y comenzó a restar libertades civiles y a perfilar la transición hacia una dictadura mediante la abolición del resto de partidos. El 13 de marzo la policía inspeccionó y cerró el instituto, el 3 de abril la universidad solicitó la cancelación de su colaboración con el instituto en el ministerio, y el 14 de julio la Gestapo decretó en un escrito su disolución por “tendencias enemigas del estado”. Horkheimer y otros miembros del instituto tuvieron que huir a Ginebra. En 1934, el instituto se restableció en la Universidad de Columbia en Nueva York. Adorno pierde su permiso para enseñar debido a su apellido de origen judío y va a Inglaterra, donde debe ingresar como estudiante.

### 1.1.5 Publicación de *El compositor dialéctico*

El compositor dialéctico, escrito en 1934 para el 60 cumpleaños de Arnold Schönberg, comienza con una defensa del método compositivo de Schönberg contra las “resistencias” que encuentra la nueva música en la sociedad contemporánea. (El tema de las resistencias es una constante que trata Adorno, y que vuelve a aparecer más tarde, como se verá en la charla que tuvo con Stockhausen para la radio.) Al realizar esta defensa, expone también las cualidades de lo que él llama el método dialéctico del compositor, y que reflejan el método que él, como filósofo, lleva a cabo en sus textos. Schönberg es el compositor ejemplar de este método porque en su obra se encuentra la contradicción entre las fuerzas del artista y la realidad, con un material configurado

socio-históricamente. En este texto, Adorno también explica qué es la verdad o falsedad en la música.

Este texto es un prelude a su Filosofía de la nueva música, en el que hallamos una serie de ensayos que analizan la música de Schönberg y Strawinsky; el primero como ejemplo de compositor progresivo, y opuesto a este, el segundo, como ejemplo de compositor regresivo. Un compositor es dialéctico si es progresivo, es decir, si su obra se halla en diálogo con las fuerzas que destruyen la individualidad, y para Adorno, la máxima expresión de esta cualidad se halla por primera vez en Beethoven, y entre sus contemporáneos, en Schönberg.

Esta cualidad dialéctica viene de nuevo configurada socio-históricamente. Afirma Notario que “Schönberg asume sin embargo el reto dialéctico de la contradicción entre la libertad y la rigurosidad. Pero esa contradicción no es una contradicción en el interior del artista, sino una contradicción entre la fuerza del artista y la fuerza de la realidad dada, con la que el artista se encuentra” (Cabot 2007, 149). La cualidad más importante de este método es que supone “un cambio en principio e históricamente en los modos de relación del compositor hacia su material. Ya no actúa como su creador, ni tampoco obedece sus reglas anticipadas” (Adorno, 1934).

Para Adorno, Schönberg “era dialéctico no solamente porque iluminaba las contradicciones en el material, sino porque las desarrollaba hasta el punto de su reverso dialéctico” (Buck-Morss, year, 143). Adorno expone que el trabajo de Schönberg es original hasta el punto de que no se confía repitiendo fórmulas conseguidas por otros compositores, ni por él mismo: “Cada trabajo de su mano y cada una de las fases en la historia de su música se planteó nuevos enigmas que no podían ser dominados con el conocimiento de lo anteriormente producido, ni con sus propias producciones precedentes” (Adorno, 1934). Para Adorno, es precisamente por este compromiso del compositor con su obra que, porque hace avanzar el arte en una manera que lo emancipa de lo previamente establecido,

adquiere un significado social. “Un día se demostrará la significación social real, contra todas las frases ridículas sobre el artista solitario, el constructor y el intelectual, que cada uno de los movimientos compositivos que su mano ha impuesto de manera más fiel que aquellas músicas sociológicas que, para ganarse a la sociedad contemporánea, citan a los fantasmas del pasado y con ello olvidan la realidad futura” (Adorno, 1934).

Este aspecto sobre compromiso social a través del método dialéctico en la música se explica porque, para Adorno, en el material musical se halla un aspecto de “verdad no intencionada”, que se revela en el análisis, independientemente de la intención del autor. Este aspecto es el “que le permitía a Adorno argüir que el artista podía servir mejor a la sociedad ignorando la política y concentrándose en su material, de la misma manera que le permitía llamar a la música de Schönberg revolucionaria, no solo en un sentido cultural, sino en un sentido político y marxista, a pesar de la propia falta de simpatía hacia el marxismo por parte de Schönberg” (Buck-Morss 1977, 80). Al exponer el carácter histórico de las premisas que se aceptaban como una segunda naturaleza en la obra de arte (y en la filosofía) es que se revela la ideología.

Este compromiso con el propio material le lleva a Schönberg a huir del lugar común, explorando sonoridades que resultan nuevas para el oído de su tiempo. Adorno señala que esta “adicción a conseguir lo aún-no-oído”, como lo definió uno de sus detractores, es una buena definición, en tanto que se trata de resolver un enigma alejado del cliché, de la fórmula repetida. Pero no se trata de un “artista subjetivo y sin compromiso, como se le ha tratado de etiquetar alguna vez de ‘expresionista’ (...) como tampoco del trabajo de un artesano ciego, que sigue su material haciendo números, sin ya intervenir él mismo espontáneamente” (Adorno 1934). El compositor se halla a caballo encontrando un equilibrio entre los extremos. Al establecer esta relación de búsqueda con la música se revela la autenticidad del “compositor, que hoy ya cambió la música y mañana quizá suponga un cambio en su relación (de la música) con la sociedad” (Adorno 1934).

Susan Buck-Morss explicó la filosofía de Schönberg respecto al oficio y el arte musical en *El origen de la dialéctica negativa*, y creo que vale la pena comprender un poco más su carácter al margen del artículo de Adorno: “Mientras sus contemporáneos expresionistas, como Klee en el arte o Trakl en la poesía, se retiraban a un dominio subjetivo y psicológico, Schönberg se concentraba en el material mismo. Su enfoque hacia la enseñanza de la música era la enseñanza de un oficio, en el que el conocimiento de las leyes que gobernaban las composiciones del pasado proveía un dominio técnico que antecedió necesariamente la creatividad original. No enseñaba teoría musical a sus estudiantes, sino práctica compositiva, y les urgía a confiar en su propia experiencia estética: ‘Una teoría falsa hallada a través de una búsqueda honesta siempre se eleva por encima que la seguridad contemplativa de aquel que se opone porque asume que sabe, sin haber buscado él mismo’” (Buck-Morss 1977, 14). De este modo, se puede ver cómo este aspecto de búsqueda individual, y sin atender a patrones establecidos, era para Schönberg una cuestión de coherencia personal.

Adorno define esta búsqueda o exploración en el material como un enigma que debe ser resuelto. El compositor debe “entre sujeto y objeto, de manera intercambiable, así como ha sido creado, resolver el enigma históricamente” (Adorno 1934). Así, la forma de sus ensayos también responden a esta figura del enigma a resolver, que a su vez ofrece una imagen del enigma. El método compositivo de Schönberg ofrece un ejemplo en música de lo que Adorno se propone conseguir en filosofía. Esto también explicaría que, para la forma en que él entendía el compromiso social, no le interesaba identificarse con las masas, sino con el pensamiento crítico; y no veía ninguna contradicción entre su teoría del marxismo y su casi abandono del plano práctico. No obstante, “la estructura de los ensayos de Adorno eran la antítesis de la estructura de la mercancía”, porque “sus constelaciones estaban construidas según los principios de diferenciación, no-identidad y transformación activa” (Buck-Morss 1977, 98).

Para Adorno, la lógica conformista que acompaña a la mercancía se halla en lo simple, que se halla dispuesto para su fácil consumo. En esto también coincidía el método de Schönberg con el propio método de Adorno, puesto que su música “se jugaba entre los extremos, no resultaba difícil debido a las innovaciones técnicas; estas ya fueron tomadas por otros lo suficientemente rápido, imitadas, y falsificadas con destreza en contextos inocuos” (Adorno 1934). El conjunto de la obra de Schönberg, “no se trata de un medio seguro para el disfrute, se niega radicalmente a someterse aquellas categorías con las que la historia de las ideas, por muy progresiva que se comporte, inevitablemente y banalmente intenta crear unidad en la variedad del trabajo de un artista” (Adorno 1934)

De nuevo, Adorno vuelve a mencionar en este texto la importancia del pensamiento crítico a través de la autoconciencia/conciencia de sí/de uno mismo (*Selbstbewusstsein*, en alemán), que es otra de las constantes tanto en sus escritos musicales, como en los de la industria cultural y teoría social. A mi parecer, Adorno establece esta autoconciencia no solamente como el hecho que separa a Schönberg de los demás compositores, sino como el equipamiento con que cuenta el individuo social para mantener su independencia de pensamiento —y por extensión algo de su libertad— frente a la ordenación social. Afirma Adorno al final de “El compositor dialéctico”, que se podría objetar que la relación entre el artista y su material ha estado vigente, “desde que el material ganó una independencia objetual ante las personas (...) Lo que es enteramente nuevo de esta dialéctica en Schönberg es su “autoconciencia” Hegeliana, o mejor dicho, su escenario conmensurable y exacto: la tecnología musical. A la luz del acto cognitivo (*Erkenntnis*) que su música produce, la producción recíproca de objeto y sujeto se dejan valorar como correctas o incorrectas” (Adorno 1934). Y prosigue: “Tras Schönberg la historia de la música ya no será destino, sino que estará sujeta a la consciencia humana [...] una consciencia, que cambiará ella misma con la realidad de la que sabe que depende, y en la que no obstante también interviene” (Adorno 1934). En esta conciencia histórica y de las fuerzas sociales, Adorno trazó una conexión desde Beethoven (que sería el primer compositor

dialéctico de la historia para Adorno) hasta Schönberg, porque su música ofrecía, en su estructura, el “tono consciente del sueño de la libertad” (Adorno 1934).

### 1.1.6 Influencia de *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* de W. Benjamin

#### *El autor como productor*

Si *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, escrito en 1938, no puede entenderse en el conjunto de los ensayos de Adorno sin retroceder en el tiempo y considerar *Reacción y progreso* y *El compositor dialéctico*; para Benjamin, *La obra de arte en la era de sus reproductibilidad técnica*, de 1936, tiene un precedente en *El autor como productor*, pronunciado en 1932. Estos textos de los dos autores fueron publicados alternativamente, estableciendo una verdadera relación dialéctica sobre el significado social del trabajo del artista. Por eso, y para poder comprender mejor este tira y afloja entre los dos, procedo a explicar su relación con el tema que me ocupa en el mismo orden en que se publicaron.

*El autor como productor* está muy marcado por la influencia que Bertolt Brecht ejercía sobre Benjamin, y por el *Verfremdungseffekt*, usado por Brecht en su obra, mediante el cual se crea un distanciamiento o una alienación en el espectador que, al ser confrontado con lo que sucede en el teatro, puede dilucidar intelectualmente la situación sin ser manipulado emocionalmente. Este texto, pronunciado como conferencia para una asociación comunista en París, se basa en la idea de que el “ímpetu original para producir literatura revolucionaria reside en la relación entre el autor y el material” (Buck-Morss 1977, 143). Aquí se puede trazar un paralelismo con la relación dialéctica entre el compositor y el material musical que Adorno establece en *Reacción y progreso*, y también con

la relación que establece con el material *El compositor dialéctico*, como se vera a continuación.

Sin embargo, para Benjamin, el autor tiene una tarea fundamental, que es la de re-funcionalizar (*umfunktionieren*), o dar la vuelta a la función de las técnicas artísticas, para convertir los bienes de consumo del mercado burgués en obras con valor de uso revolucionario (Benjamin 2008, 87). Esta idea, sin embargo, traza otra línea de desarrollo diferente, más en conexión con Brecht que con Adorno. Explica Benjamin, “Para referirse a la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista –interesada por tanto en la liberación de los medios de producción; útil por tanto en la lucha de clases— Brecht ha elaborado el concepto de refuncionalización” (Benjamin 2008, 85).

Para conseguir este objetivo, el autor debe dominar también los aspectos técnicos de la producción, puesto que “el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político” porque mediante “la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual... vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente” (Benjamin 2008, 87). Este control técnico ayuda al autor a controlar el significado de la obra. Es una toma de conciencia del propio trabajo, evitando así interpretaciones de la obra en contra de los intereses del autor, y, en el caso de la obra revolucionaria, que actúe al servicio del capitalismo. “Cuanto más por completo pueda (el autor) orientar su actividad hacia esta tarea (la de refuncionalizar la obra de arte), tanto más correcta será la tendencia política de su trabajo, y por tanto también su calidad técnica” (Benjamin 2008, 93).

Al parecer, y a pesar de la fuerte influencia que ejercieron ambos, ni Adorno ni Brecht elogian este texto de Benjamin. El problema que Adorno ve en este

texto, como vería después en otros (como por ejemplo la muestra que le envió Benjamin más tarde de El libro de los pasajes o la primera versión del texto sobre Baudelaire), es que en su intento de posicionarse a medio camino entre el misticismo y el materialismo, Benjamin, según Adorno, cae en los dos extremos, “en que el misticismo teológico cede el paso a la magia y el materialismo al positivismo” (Buck-Morss 1977). Además, Adorno también ve en Benjamin una tendencia, en la creación de sus imágenes dialécticas, a dejar elementos yuxtapuestos, sin terminar de articularlos dialécticamente y hacerlos converger en una síntesis. No obstante, es probablemente por esto que la metodología poética de imágenes dialécticas creadas a partir de flashes de asociaciones —que fue establecida por Benjamin— ha sido rescatada posteriormente por la teoría del arte y la práctica artística.

#### *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*

Uno de los incentivos que llevan a Adorno a escribir *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* es el debate continuado que mantiene con su amigo Walter Benjamin (Adorno 2009, 10). Cuando este escribió *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* en 1936, donde puso de relevancia que la obra de arte había perdido su privilegio y su asociación con el poder. Mediante la reproducción técnica, la obra de arte ya no es única, pues puede ser multiplicada incesantemente, permitiendo el acceso a un mayor número de personas, especialmente de las clases populares; por eso, mantiene que las tecnologías entonces emergentes pueden servir a la clase trabajadora para crear un nuevo arte que sea usado para sus propios intereses de clase. Es importante explorar este texto para encontrar su relación con el de Adorno, precisamente porque, cuando fue publicado, se creó una distancia entre las posiciones de ambos autores.

Benjamin venía ejerciendo desde hacía tiempo una fuerte influencia sobre Adorno. Esta influencia puede verse en los escritos de ambos, y en las correcciones que

ambos ejercían en sus textos a partir de las sugerencias del otro (Buck-Morss 1977). y, aunque algunos han querido ver en Adorno una especie de censor de Benjamin, haciéndole someterse a las directrices del Instituto para la investigación social, esta relación no era unívoca, sino recíproca. Cuando, Benjamin y Adorno se conocieron en los años 20, Adorno era un estudiante, y Benjamin era 11 años mayor. Al principio, Adorno era como un discípulo de Benjamin. Pero “más tarde, se comportaba más como el maestro que como el seguidor, sometiendo el trabajo de Benjamin a una crítica mordaz” (Ross 2014). Sin embargo, continúa Ross, hay que comprender el tira y afloja de la relación. “En una carta, Adorno urge a Benjamin para que deje de rendir un homenaje poco entusiasta a los conceptos marxistas y en su lugar perseguir una visión más idiosincrática. Benjamin, por su lado, no era una víctima desafortunada. Cuando Adorno envió un escenario para una pieza de teatro musical mal planteada, basada en Mark Twain, el desdén no disimulado de Benjamin —‘creo que puedo imaginar lo que estabas intentando con esto’— probablemente causó que Adorno abandonara el proyecto. Los dos se ayudaban mutuamente al cuestionar continuamente sus asunciones; era una sociedad de advertencias mutuas” (Ross 2014).

En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin propone que el arte del proletariado debe ser evaluado nuevamente al margen de conceptos como genio, creatividad, etc. Nuevos conceptos para la evaluación que no sean útiles para los fines del fascismo, sino para las “exigencias revolucionarias en las políticas del arte” (Benjamin 2008, 20). Expone que el arte siempre ha sido reproducido, desde la repetición manual, pasando por la impresión mecánica, hasta la fotografía y el cine. Destaca estas dos últimas tecnologías por su inmediatez, y por las repercusiones que tienen, tanto en la reproducción del arte, como en la creación de un nuevo arte, el del cine. Con las reproducciones técnicas, sucede que mientras el original era único en su presencia en el tiempo y el espacio y además era susceptible al paso del tiempo, estas pueden superar de algún modo la caducidad del original y a la percepción natural de la vista y el oído. En cuanto al valor de uso, no se deprecia con la multiplicidad de las

reproducciones, y señala que tienen el potencial de liquidar el valor tradicional de la herencia cultural, por su carácter de renovación, al encontrar al espectador en su situación particular por un lado y por otro, reactivar el objeto producido.

Asimismo, Benjamin explica que la percepción humana a través de los sentidos depende ampliamente del medio utilizado, que a su vez depende de las circunstancias históricas. Así, el modo de existencia ha sido cambiado enteramente. El aura de la obra del arte que se hallaba en la unicidad del original, es una distancia que se encuentra en declive en la contemporaneidad. Primero, porque las masas quieren “acercar” las cosas, y segundo, porque hay un sentido de igualdad universal de las cosas. Del mismo modo, la unicidad de la obra del arte se encuentra incorporada en el tejido de la tradición, que cambia con el tiempo. Este valor único tiene que ver con el ritual de su uso original. Mientras el arte por el arte niega la función social, la reproducción técnica emancipa por primera vez al arte de su dependencia del ritual. Así, se comienza a diseñar un arte pensado para que pueda ser reproducido. De esta manera, la fotografía ya no se basa en rituales, sino en política.

Las obras de arte tienen un valor de culto y un valor expositivo. El primero se enfatizaba en el pasado a través de la magia y el ritual, mientras que el segundo se enfatiza a través de la fotografía y el cine. El valor de culto cede con resistencia al valor expositivo, esto, según Benjamin, se ve en la melancolía de ciertos retratos y fotografías. En el debate entre defensores de la fotografía como forma artística frente a la pintura, los reaccionarios quieren hacer del cine y la fotografía algo sagrado, sobrenatural, devolverle el carácter ritual.

Cuando Benjamin examina el cine y las relaciones de producción envueltas en él, podemos ver puntos con los que luego Adorno establecerá paralelismos al hablar de la música popular y la radio. Como ejemplo de arte de los medios de masas, el cine es un intermediario, mediante la cámara y la edición, entre la actuación y el público. El actor no puede ajustar su actuación al público, porque

no hay inmediatez. El público se eleva a la categoría de crítico, porque se identifica con la cámara, y va más allá del valor de culto. El actor, para Benjamin, debe “conceder” su aura. Mientras que en el teatro la obra se representa en una pieza, y el actor se ve forzado a actuar de una manera determinada; en el film, al rodarse en fragmentos más pequeños, existe una identificación diferente con el actor, además de que en el montaje se producen trucos con el tiempo.

El capital del productor de películas es el que define el cine y hace emerger un culto en torno a la estrella de Hollywood que la reviste de aquella magia de su carácter de mercancía. Esta magia suena mucho a lo que Adorno define como el fetiche. “En tanto que el capital del cine es el que se encarga de definirlo, no se le puede atribuir al cine otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. No negamos que en casos extraordinarios el cine actual no pueda además apoyar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero en esto reside tan poco el énfasis de la presente investigación como lo hace el énfasis de la producción cinematográfica de los países de Europa Occidental” (Benjamin 2008, 492). Así, Benjamin prosigue estudiando la dilución de la distinción entre autor y público. Para ello, toma el ejemplo del extra, que puede ser cualquiera que pase por allí. Afirma que mientras en la Unión Soviética se le da voz al proletariado, en Hollywood se tiene el interés de “aguijonear la participación de las masas mediante concepciones ilusorias y especulaciones ambiguas” (Benjamin 2008, 494), destacando el gran potencial del cine en su capacidad revolucionaria en contraste con la triste realidad mercantil de su lugar en la sociedad capitalista.

Benjamin también señala que durante el proceso de realización del film, la grabación y el montaje no son inocentes, y compara esta labor más cercana a la del cirujano que a la del mago (o el pintor). En cuanto a la recepción, también en este texto habla Benjamin de reacción y progreso: “La reproductibilidad de la obra de arte cambia el comportamiento de las masas hacia el arte. El más retrógrado

por ejemplo, ante un Picasso, se transforma en el más progresivo, por ejemplo, frente a una de Chaplin. Se reconoce el comportamiento progresivo porque el gusto por mirar y por la experiencia que hay en él, produce una unión íntima e inmediata con la actitud del crítico experto. Tal fusión es un importante indicador social. Porque cuanto menos significado social tiene un arte, más se desintegran —como se observa claramente en el caso de la pintura— las actitudes críticas y de disfrute del público. Lo convencional se disfruta sin capacidad crítica, y lo verdaderamente nuevo se critica con aversión. En el cine coinciden las actitudes de crítica y disfrute del público” (Benjamin 2008, 497).

Para Benjamin, “en ningún lugar como en el cine se muestran las reacciones de los individuos, cuya suma compone la reacción masiva del público, condicionada de antemano mediante la masificación inmediata e inminente. Y en tanto que se manifiestan, se controlan” (Benjamin 2008, 497). Sin embargo, el cine tiene un potencial, que es la capacidad para el aislamiento y el análisis de elementos, y esto supone una diferencia en la percepción. El arte crea una demanda que puede ser satisfecha solamente después, mediante la creación de una nueva forma de arte. Las imágenes en movimiento tienen un poder de asociación en el pensamiento, que constituye un shock que puede ser “amortiguado por una elevada presencia de la mente”, o en otras palabras, una atención más precisa, que de nuevo, recuerda a la conciencia que Adorno contrapone a las estrategias de control mediante la distracción.

De hecho, Benjamin termina el texto defendiendo la forma fílmica y las masas de la crítica. Destaca el potencial del cine para analizar y ser analizado, pero también el peligro que la distracción que puede generar. No se trata de distracción en el sentido de entretenimiento, sino en el sentido de crear hábitos de desvío de la atención. El arte como distracción de la atención es una forma discreta de dispersión y control de las masas. El público, pues, es [tiene que ser] el crítico, el examinador, pero está distraído. Así, aunque a veces se ha tomado este texto como una defensa entusiasta de los medios de masas, creo que esta valoración

se matiza por el propio Benjamin en numerosas ocasiones. Una lectura de las diferentes versiones del texto que Benjamin realizó, indica que el autor se esforzó por explicar que el potencial revolucionario del cine se veía frustrado por hallarse al servicio de quien lo produce, esto es, el capital. Para Benjamin, el cine del capital es equiparable al cine del fascismo en que sirve “para el beneficio de una minoría de propietarios” y “la expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado” (Benjamin 2003, 78).

En el epílogo del texto, Benjamin retoma las ideas expuestas durante el texto para aplicarlas al caso concreto del fascismo en el poder en ese momento y sus métodos de dominación. El fascismo, explica Benjamin, da a las masas una voz, una expresión, pero sin alterar la pobreza ni las relaciones de propiedad. Lo que hace es introducir la estética en la vida política, produciendo valores rituales. Los futuristas, al contrario que los nazis, admiten este hecho. Así, mientras que el fascismo estetiza la política, el comunismo politiza el arte.

Mucho se ha escrito sobre el debate entre Benjamin y Adorno y que, como apunta Buck-Morss, su relación tomó diferentes formas a lo largo de la vida de Adorno que han sido interpretadas de varias maneras, a veces de un modo demasiado unívoco (como en el caso de los jóvenes de izquierdas en los años 60 que acusaban a Adorno de presionar a Benjamin para que se amoldara a las exigencias del Instituto de Investigación Social y además, de suprimir escritos marxistas de este al convertirse en su editor a su muerte). Hay que tener presente que, ante todo, y pese a las diferencias que tenían en cuanto a métodos y otros aspectos que vamos a explicar a continuación, sus posiciones eran bastante cercanas, y es esta proximidad donde vamos a enfocar para ver las similitudes en el texto de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y usarlo para comprender mejor El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha.

Mientras que Adorno continuó desarrollando la metodología ideada durante las charlas en Königstein para llegar a la elaboración de su dialéctica negativa, Benjamin se encontraba, como él mismo reconocía, en un dilema, por la dualidad entre sus acercamientos a la teología y al marxismo, a través de su relación con Gershom Scholem y Bertolt Brecht, respectivamente, hasta el punto de que se refería a menudo a la cara de Jano de su teoría (Buck-Morss 1977, 141). Por el contrario, Adorno, del mismo modo que no se incluía en el colectivo judío, tampoco se vinculó nunca con el partido comunista. Esto tiene que ver con que para él, el compromiso con la realidad no tenía que ir siempre con la clase proletaria o con su organismo, el partido comunista. Para Adorno, el partido comunista podía estar equivocado, y el compromiso del filósofo era con la realidad, no con la versión de la realidad que mantenía el partido. De hecho, más tarde la historia confirmó que muchos intelectuales y filósofos que abrazaron la disciplina de partido que venía impuesta desde la Unión Soviética, desconocían (o justificaban) algunas de las injusticias que se estaban produciendo allí. Por ejemplo, una de las grandes decepciones que sufrió Benjamin, tras haberse identificado con muchas de las propuestas del partido, fue conocer lo sucedido en los juicios de Moscú y, posteriormente, el pacto de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética en 1939.

Así, cuando se publica *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* en la revista del Instituto para la Investigación Social en 1936, Benjamin procura establecer la base para una teoría del arte materialista. A Adorno no le gusta, encuentra contradicciones con lo que él pensaba respecto a ciertos aspectos como el aura, la liquidación del arte y los medios de masas, y le parece que Benjamin se está distanciando del programa que idearon juntos en Königstein. Para Adorno, la sustitución del intelectual por el hombre de las masas, así como la sustitución del arte por la cultura de masas, y la pérdida del aura, no eran rasgos positivos, como para Benjamin. Esto le ha valido a Adorno la calificación de mandarín y elitista, que muchos consideran precipitada (Levin 1990, 24; Cabot 2007, 145; Buck-Morss 1977, 2). Cuando Benjamin afirma que la masa es la que

en última instancia tiene el poder de juzgar una obra de arte, poniendo como ejemplo el éxito de Chaplin, Adorno escribió a Benjamin que “no se engañara con la risa del público en el cine” (Ross 2014).

Sin embargo, no se trata, en mi opinión, de que Adorno creyera en la perpetuación de la sociedad de clases y del status quo. Sino más bien al revés: en el intento de crear una sociedad sin clases, no se trata de que el pensamiento se simplifique, sino de que las masas tengan acceso al pensamiento complejo. Para esto me baso en lo expuesto sobre la conferencia Función. No se trata de que las masas sean entretenidas, sino de crear una cultura de continuo cuestionamiento.

Mientras que para Benjamin el cine ofrecía una distracción, mediante la cual se podían ofrecer de manera didáctica otras cualidades críticas de la obra de arte, esta distracción suponía un peligro para Adorno, al intuir que esta cualidad podía ser aprovechada para adiestrar a las masas, o al menos, entrenarlas en un gusto creado capaz de desencadenar acciones como una especie de acto reflejo y, por consiguiente, fabricar consenso social. Esta idea no se aleja demasiado de las prácticas descritas por pioneros de las relaciones públicas y la publicidad como Eddie Bernays en *The Engineering of Consent*. No obstante, aunque a veces se presenta a Benjamin como un entusiasta ingenuo de los medios y a Adorno como un cascarrabias que ignora sus aspectos positivos, un análisis de los textos revela que los dos reconocen tanto el potencial que tienen los medios de masas como el peligro que pueden conllevar.

Aunque Adorno había retrasado el unirse al resto de los integrantes del Instituto para la investigación social en Estado Unidos durante cierto tiempo, precisamente por su colaboración con Benjamin, e incluso había contemplado trasladarse a París para trabajar con él (Buck-Morss 1977), finalmente Adorno viaja a Estados Unidos en 1937, cuando Horkheimer le encuentra un trabajo en el Princeton Radio Project, como director de la parte musical. Cuando se decide por Nueva York es, según escribe, precisamente porque ve una afinidad entre el

Instituto y la línea de investigación que establecieron Benjamin y Adorno años atrás, en Königstein, e intenta que Benjamin viaje también, pero este continúa resistiéndose a abandonar París, pues se halla realizando investigaciones para su Libro de los pasajes que solo pueden ser llevadas a cabo allí. Se decidirá en el último momento, cuando los nazis entran en la ciudad, con las consecuencias fatales que le siguieron.

Así, aunque el mencionado debate existió, son muchas más las afinidades y los paralelismos que se hallan en los textos de esta época por parte de los dos autores sobre las teorías de los medios, y no faltan quienes han visto en El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha un equivalente dialéctico a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Buck-Morss 1977, 154), o una respuesta. De esta manera, en realidad el debate no era tanto desavenencias o desacuerdos, como una verdadera relación dialéctica, de continuo cuestionamiento (Buck-Morss 1977, 149).

## 1.2 Publicación de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*

Cuando *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* vio la luz en el *Zeitschrift für Sozialforschung*, en 1938, la revista del Instituto de Investigación Social que entonces se hallaba reinstalado en la universidad de Columbia, en Nueva York, Adorno se encontraba trabajando en el Princeton Radio Project (Adorno 2009, 10). En este proyecto, se analizaba estadísticamente el uso de la radio en la vida diaria, pero Adorno no estaba muy impresionado con cómo se llevaban a cabo ni con la finalidad de estos estudios. Por un lado, consistían en la colección de datos —en *La industria cultural* Adorno y Horkheimer critican las áreas de conocimiento que usan la estadística al servicio del mercado como único método — básicamente con el fin de que después las compañías radiofónicas pudieran diseñar sus contenidos para el gusto de los oyentes. Por otro, se trataba de observar las reacciones de los oyentes ante diferentes piezas musicales, pero de una manera muy sucinta, dentro de los fines y objetivos de la radio comercial (Buck-Morss 1977, 166). Esto llevó a Adorno a reflexionar acerca de la cultura musical como vehículo de ciertas tendencias sociales como el conformismo y la estandarización o uniformidad, que encontraría salida en diferentes ensayos de esta época, como *The Radio Symphony, A Social Critique of Radio Music* y *On Popular Music*. También le llevó a perder su trabajo, pues estas reflexiones no encajaban bien con los objetivos del proyecto. Sin embargo en los textos de esta época, Adorno estaba interesado principalmente en cómo el material musical se veía afectado por su distribución en el medio de la radio y creía absolutamente necesario comprender cómo la música se había visto afectada en el proceso de formar parte de la vida diaria (Levin 1990, 30). Estos textos, escritos originalmente en inglés, no fueron publicados en vida. Están recogidos a título póstumo (algunos se publicaron en los años 70 y otros no vieron la luz hasta después de los 90) en los *Gesammelte Schriften*, donde se incluye también el memorándum para el proyecto de la radio (el cual al parecer tampoco hizo muy felices a los responsables del proyecto, pues fueron la causa de que no

se le renovara la subvención para continuar con su parte del programa) y otros textos no publicados previamente, como el análisis de diversos hits de la época.

Hacia el año 1938, Adorno, ya instalado en Estados Unidos, tendría una apreciación del cine (y de los medios entonces emergentes) marcada por su experiencia del exilio americano, y por el sistema de las estrellas de Hollywood, muy diferente de la experiencia de Benjamin, quien tiene presente al cine de la vanguardia rusa proveniente del sistema soviético en los años 30 (Levin 1990, 24). Mientras que Benjamin podía ver un potencial en la tradición europea de los medios que podía ser aprovechado para los intereses del proletariado, para Adorno estos ya se encontraban engranados en los mecanismos de la sociedad altamente administrada de Estados Unidos.

Precisamente la administración es un concepto que tiene un papel importante en este pensamiento. *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* abre el volumen *Disonancias. La música en el mundo administrado*. Es importante destacar administrado (*verwaltet*, en alemán, que algunos han traducido como dirigido), porque es precisamente esta la clave de la problemática que tanto preocupa a Adorno durante esta época en los Estados Unidos: que la racionalización de la vida cotidiana llegue a todas las esferas y que todo se encuentre excesivamente ordenado y compartimentado. Precisamente la crítica que él hace a la razón es que utilice la categorización como vía de conocimiento, en lugar de la experiencia consciente, y que al hacer esto, reduce las cosas a categorías que no dejan lugar a excepciones que sin embargo sí ocurren en la experiencia de la realidad (Buck-Morss 1977, 189).

No está por demás advertir que, al mismo tiempo que Adorno analiza los comportamientos de regresión de la escucha y el oyente infantilizado en los años 30, Edward Bernays, sobrino de Sigmund Freud, está poniendo por primera vez las investigaciones sobre el inconsciente colectivo al servicio de la propaganda y las relaciones públicas para grandes corporaciones y, más tarde, para la

CIA y el gobierno de los EEUU. También Anna Freud, hija de Sigmund Freud, elaboró teorías sobre el control del individuo en sociedad que serían usadas por el gobierno estadounidense en grandes programas institucionales. Tanto para Bernays como para Anna Freud, las masas debían ser controladas, por su propio bien y felicidad, pues de lo contrario, su “instinto de manada” podría llevarlas a catástrofes como la sucedida durante el nacionalsocialismo en Alemania (Curtis 2002). Adorno denuncia este control ejercido en la vida diaria, definiendo la administración del mundo moderno y la estrategia de distracción usada institucionalmente, y proponiendo una filosofía que eleve la conciencia del individuo acerca de la realidad que lo rodea. Frente al conocimiento envasado, el continuo cuestionamiento de cada categoría y cada concepto.

Adorno y Horkheimer también se encontraban muy influenciados por Freud y la puesta en práctica de sus ideas en la explicación del colectivo (y no en vano en esta época estaban realizando las investigaciones para escribir *The Authoritarian Mind*). No obstante, para Horkheimer, la utopía social quedaba definida en términos de “esa felicidad material, sensual e individual que el ascetismo burgués reprimía, e incluía como un componente de ese ascetismo a la hostilidad al arte y a la actividad intelectual creativa que se había desarrollado concomitante a la racionalización de la sociedad” (Buck-Morss 1977, 152). Por eso, “en particular en su actitud crítica hacia la liquidación del arte por la cultura de masas y la sustitución del individuo activo y que cuestiona por el hombre de las masas, Horkheimer apoyaba la posición de Adorno” frente a la de Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

Así, Adorno se encuentra en lo que denomina su “momento sociológico” (Cabot 2007, 150) y con El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha trata de articular una réplica a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Para Gerard Vilar, “Si este último (Benjamin) creía que las nuevas formas de arte de masas como el cine estaban creando un público crítico y experto, y que las nuevas técnicas eran un medio de movilización de masas progresivo,

Adorno, contrariamente, cree que esas formas de arte musical de masas ya no son arte ni se dirigen a sujetos libres” (Cabot 2007, 140). Notario explica la exposición que hace Adorno en este texto de los medios de reproducción de la música, señalando que “la difusión a través de la radio y de la venta de discos crea una situación nueva por lo que se refiere a los hábitos de audición y, al mismo tiempo, desplaza los viejos cauces de acercamiento a la música a través de la ejecución domestica [...] Las posibilidades de democratización de la música pagan inmediatamente el precio de la calidad, y sobre todo, el de las posibilidades del dirigismo cultural a través del control económico de las ondas.” (Notario 2007, 151).

En este texto, que para Buck-Morss supone un entramado de reversos dialécticos, Adorno ofrece una mayor consideración a los mecanismos institucionales y sociales. Horkheimer destacó la explicación del sadomasoquismo que Adorno utiliza como una clave interpretativa para la antropología de la cultura de masas, lo que a su vez responde a un mayor uso por parte de Adorno de las categorías teóricas desarrolladas por el Instituto para explicar el fascismo (Buck-Morss 1977, 154). Notario destaca que “la escucha pasiva y atomizada es el objetivo de los análisis de Adorno. Y a ese modelo de escucha conviene un tipo de música [...] limitado en posibilidades artísticas y con todas las características de un producto comercial [...] en la que el concepto melódico se ha esclerotizado en una melodía en el registro medio-agudo con simetría de ocho compases al mismo tiempo que las gamas dinámicas se han simplificado de manera que no existan tensiones” (Cabot 2007, 151). Verificar que este tipo de características se continúan dando en la música comercial actual es uno de los objetivos del siguiente capítulo del presente trabajo.

Como se destacó en *Reacción y Progreso*, el material está configurado históricamente, de manera que los mismos mecanismos usados por compositores de diferentes tiempos dan lugar a diferentes interpretaciones de la música, y así el contexto de la escucha proporcionado por los medios de masas también

puede cambiar el sentido original de una obra. Por ejemplo, antes mencioné cómo según Adorno, Beethoven es el compositor dialéctico por excelencia, sin embargo, cuando se escucha en la radio, con sus elementos sacados de contexto, Adorno afirma que su música se objetifica y se vuelve mercancía, y en último lugar, en un fetiche (Adorno 2003, 27). Como explica Notario, articulando las palabras del propio Adorno, “La nueva mercancía, de la que queda excluido el goce, bajo la apariencia de juego, solo es susceptible de la identificación con el fetiche. Es en definitiva, un episodio más de la pérdida de terreno del individuo: La liquidación del individuo constituye la signatura típica y característica de la nueva situación musical” (Cabot 1997, 151).

Así, en la estructura de la música, y en cómo la música está dispuesta, se establecería un orden determinado, que puede ser un reflejo del orden social, o por el contrario puede ofrecer estructuras inesperadas que requieran la participación del oyente y provoquen su pensamiento, haciendo de este acto cognitivo casi una acción subversiva. De esta manera, las obras que reflejan el orden social establecido están destinadas a dar a las masas lo que estas esperan de ella, y por tanto amansarlas. Por eso él les atribuye un carácter reaccionario y, precisamente porque sustituyen a una escucha activa y los sujetos dejan de utilizar su pensamiento de manera crítica y madura, agrega que el oyente se infantiliza y le da el nombre de regresión de la escucha. Por el contrario, las obras que promueven el pensamiento e invitan a la acción son progresivas.

A continuación se desarrollan los cuatro aspectos que indiqué en la introducción, para señalar cómo se hallan inscritos en el texto de Adorno y cómo se articulan en su contexto. Además, para arrojar luz sobre estos puntos se conjugarán diversas interpretaciones.

### 1.2.1 La música como mercancía se convierte en instrumento de poder

El punto más relevante que, en mi opinión, se manifiesta en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, es que la música, a través de su objetificación en el soporte de la grabación, se convierte en un bien de consumo, una mercancía, y a través del uso que se hace en sociedad de esta mercancía, llega a ser un instrumento del poder usado para una efectiva ordenación social. Este punto, luego se concreta en la conferencia de Introducción a la sociología de la música, *Función*. Esta ordenación social no se produce de forma específica, como en una dictadura, mediante una censura abierta, sino más sutilmente, a través de la estandarización (a la que ya apuntó en el texto Sobre música popular) de los productos que se ofrecen en el capitalismo. Estos productos proyectan identidades con las que el público se identifica y así se adaptan a la norma social. Esta adaptación voluntaria se fabrica a través del gusto, esto es, de que a las masas les guste algo y deseen comprar un objeto que asocian con esto que les gusta. No en vano, uno de los libros del antes mencionado Edward Bernays se llama *La fabricación del consentimiento*, en el que explica cómo se puede apelar al inconsciente colectivo para que acepten una idea que antes repudiaban. Esto puede ser desde que mujeres fumen en situaciones sociales (y con ello se vendan más cigarrillos), hasta que la opinión pública apoye una guerra, como se ve en el documental de Adam Curtis, *The century of self* (2002).

Con la música, se repite una canción hasta que resulta familiar, y al crearse un hábito, el gusto, en lugar de responder a otros criterios, se vuelve idéntico al reconocimiento: que un éxito nos guste es “casi lo mismo exactamente que el hecho de reconocerlo de nuevo” (Adorno 2003, 14-15). Entonces, se crea una identificación del oyente con esta pieza y con los factores sociales que la envuelven, por ejemplo, el estatus de prestigio social o el valor que le atribuye, lo que afecta a su valor de cambio. En esto consistiría el carácter fetichista de la música: “el carácter fetichista es la mera reflexión de aquello que se paga por

el producto en el mercado: a decir verdad, el consumidor adora el dinero que él mismo ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini. Literalmente, ha 'tenido' el éxito que imparcialmente acepta como criterio objetivo y sin identificarse con él. Pero no lo ha 'tenido' porque el concierto le haya gustado, sino porque compró la entrada" (Adorno 2003, 25).

Este carácter fetichista de la música se alimenta de la irreflexibilidad y de la apariencia de cambio constante en las modas, ya que "engendra su propio disimulo mediante la identificación del oyente con los fetiches. Esta identificación es la que primero otorga a las canciones de moda el poder sobre sus víctimas. Se consume en la sucesión de olvido y recuerdo." (Adorno 2003, 36). Y las personas se conforman con lo mismo que se les ofrece siempre, en un comportamiento que "se corresponde con el comportamiento del cautivo que ama su celda porque no se le permite amar nada más" (Adorno 2009, 27), con lo que se contribuye a la uniformidad de los bienes culturales en un círculo.

Por un lado, los artistas se preocupan en crear algo que tenga éxito económico, con lo que se conforman voluntariamente a la norma, produciendo bienes de consumo estandarizados y abandonando lo que constituye su propia individualidad. "El abandono de la individualidad que se adapta a la regularidad de lo exitoso; el hacer lo que todos hacen se deriva del hecho fundamental de que, dentro de los amplios límites de la producción estandarizada de los bienes de consumo, a todos se les ofrece lo mismo" (Adorno 2003, 26). Y se crea una ficción de oferta y demanda que "se perpetúa en los matices de una individualidad ficticia" (Adorno 2003, 27), esto es, para ocultar que todos los productos disponibles son imitaciones de lo mismo, se exageran algunos rasgos que dan una apariencia de originalidad o individualidad. Esto por ejemplo resulta obvio si se analizan productos de estilos populares que aparecen como radicalmente opuestos, pues desde un punto de vista musical, la estructura compositiva es prácticamente idéntica (compases de cuatro tiempos de subdivisión binaria, secuencias de acordes tríadas que van de la fundamental a la dominante y subdominante,

series de dos estrofas y estribillo con poca variación, etc). Como explica Adorno en este texto, “La mayoría suenan como imitaciones de las que han triunfado, aun cuando ellas mismas hayan triunfado” (Adorno 2003, 23). Y probablemente refiriéndose a su propia labor en el Princeton Radio Project: “quien intentase «verificar» el carácter fetichista de la música por medio de la investigación de las reacciones de los oyentes, o de entrevistas y cuestionarios, podría ser vejado precipitadamente” (Adorno 2003, 33).

### 1.2.2 Los medios y el soporte en que se escucha la música constituyen un vehículo para la música como instrumento de poder

El segundo punto central del texto es que, por la manera en que se escucha la música en los medios de masas, se crea una función propagandística, ya sea abiertamente como en la publicidad o mediante los procesos más sutiles que hemos descrito en el punto anterior, y por su utilización en el cine, de acompañamiento de lo visual. Para Adorno la música, si bien no tenía una función específicamente didáctica, como para Brecht, sí tenía el potencial de estimular el pensamiento crítico al avanzar el propio material musical y por esto era auténticamente progresivo. Aunque algunos han visto este aspecto como una defensa del arte por el arte, confrontado con el arte popular que defendían otros artistas que se identificaban con las masas, creo que Adorno encontraba que el verdadero progreso estaba en avanzar el pensamiento a través del arte (como hacía Schönberg en el campo de la música), independientemente de que las masas pudieran o quisieran disfrutarlo en el momento en que se producían, en lugar de adaptar el arte a lo que demandase el público, pues como he señalado en el punto anterior, lo que demanda el público está entrenado (mediado) por agencias y laboratorios de pensamiento.

Así, Adorno destaca en este texto una función disciplinante en la música. Esto se produce mediante la despolitización del oyente, causado por el círculo vicioso de la repetición de lo familiar; y la desconcentración e infantilización del oyente, creando oyentes pasivos y pseudo-activos. A continuación explico estos aspectos punto por punto.

Para explicar la despolitización del oyente, Adorno recurre de nuevo presumiblemente a su experiencia en el Princeton Radio Project: “La observación empírica según la cual, entre los oyentes radiofónicos, los amigos de la música ligera se muestran despolitizados, no es casual” (Adorno 2003, 44). Al identificarse con unos intereses de clase que le son contrarios, las personas piden algo que es fundamentalmente nocivo para ellas, por lo que Adorno compara esta actitud con el masoquismo. Aunque saben que no les beneficia, les aporta seguridad, pero esta seguridad no es duradera: “El masoquismo de la escucha se define no solamente en el autoabandono y en el deseo de consuelo a través de la identificación con el poder. Le subyace la experiencia, de que la seguridad del refugio bajo las condiciones dominantes es algo provisorio, un mero alivio, y que finalmente todo tendrá que ir hacia la ruptura” Este masoquismo, además, está preparado constantemente para convertirse en ira. (Adorno 2003, 44).

Adorno señala que muchas veces se arguye que lo programado en la radio (lo menciona así en este texto, aunque aún hoy se escucha frecuentemente esta excusa, por ejemplo refiriéndose a la telebasura) es lo que quieren las masas, y esto se sabe porque es lo que seleccionan. Sin embargo, por el proceso fabricación del consentimiento que mencioné anteriormente, se crea el gusto como un hábito entrenado para que las masas crean escoger las opciones que se le ofrecen, que no es sino una selección de lo mismo; por lo que Adorno afirma que “esta selección se reproduce en un círculo vicioso: lo más conocido es lo que mayor éxito tiene; por consiguiente, se interpreta una y otra vez y se vuelve todavía más conocido” (Adorno 2003, 22).

Este círculo vicioso da lugar a una desconcentración e infantilización del oyente y es en última instancia esta desconcentración la que conduce a la despolitización que mencioné anteriormente y por ello no es casual. Para Adorno, no se trata de que el oyente individual haya vuelto atrás en su desarrollo, ni tampoco que lo haya hecho el nivel colectivo, puesto que considerando el total de personas, son muchas más las que tienen acceso a la música gracias a los medios contemporáneos. Sin embargo, la calidad de la escucha es la que ha retrocedido: “Los sujetos que escuchan no solo pierden, junto con la libertad de elección y la responsabilidad, la capacidad del conocimiento consciente de la música, limitado desde siempre a pequeños grupos, sino que niegan obstinadamente toda posibilidad de tal conocimiento” (Adorno 2003, 34). De nuevo, en mi opinión, en este tipo de observación que a menudo se ha calificado de elitista, se señala que hay una necesidad, no solamente de traer los medios a las masas para que puedan hacer uso, sino de equipar a las masas para que puedan hacer un uso crítico (no mediado) de los medios.

Así, se genera un tipo de oyente pasivo y que cree “despojarse de la situación de pasividad del consumidor forzado”. Este es, según Adorno, el oyente pseudo-activo. En este punto parece anticipar la crítica que objetaría a los movimientos contra-culturales en los años ‘60: “cada una de sus revueltas contra el fetichismo los enreda de manera todavía más profunda en él” (Adorno 2003, 41). Porque aunque uno se intente rebelar contra el sistema en que se encuentra, participa en él, y necesariamente comparte su lenguaje y sus mecanismos. Esto también ocurre así en la música, pues esta no es más que una vertiente cultural del conjunto de la sociedad. Es una perspectiva desoladora, en la que no hay casi lugar para una participación que no sea cómplice de lo establecido en contra de los propios intereses, y la conciencia impide disfrutar la música: “Algo sensualmente placentero se transforma en repugnante tan pronto como se observa en ello hasta qué punto sirve únicamente al engaño del consumidor. El engaño consiste aquí en la oferta de lo siempre igual” (Adorno 2009, 39).

### 1.2.3 Aspectos de la percepción musical y de los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos

Como se ha mencionado antes, al hacer la música accesible a más personas, y por los hábitos generados gracias a la escucha cotidiana de música, se puede decir que se escucha de una manera diferente. Esta manera de escuchar en los medios de masas trastoca, en primer lugar, las categorías de la música relacionadas con la alta y la baja cultura. Esta característica es la que se relaciona más abiertamente con el texto de Benjamin, y podría ser beneficioso para la sociedad, si, poniéndolo en palabras sencillas, se tratara de la eliminación de un arte clasista que se sustituye por un arte progresivo. Sin embargo, para Adorno no resulta un cambio beneficioso por las condiciones en que se da: “La práctica de la música popular de hoy no ha desarrollado estas técnicas, sino que las ha desactivado de manera conformista” (Adorno 2009, 47). Para Adorno, aunque sus papeles en la vida cotidiana se intercambian a menudo, la música elevada y la música de masas se encuentran en un punto irreconciliable: “Una música elevada y consumible tiene que contar con pagar el precio de su consistencia; los errores que contiene no son “artísticos”, sino que en cada acorde mal formado o residual se expresa el retraso mental de aquellos a cuya demanda hemos de adaptarnos. Pero una música de masas técnicamente consecuente y apropiada, y limpia de los elementos de la apariencia defectuosa, se convertiría súbitamente en música elevada: perdería inmediatamente su base masiva. Todos los intentos de conciliación, ya sean de artistas que creen en el mercado, o de educadores de arte que creen en lo colectivo, son infructuosos. No han conseguido más que artesanía industrial, o bien ese tipo de productos que han de ir acompañados de instrucciones de uso o de un texto social para que uno se informe puntualmente sobre su profundo trasfondo” (Adorno 2009, 48).

En un momento en el que la música clásica tradicional parece encontrarse en su más bajo nivel de vitalidad —la gente ya no va a los conciertos, los niños cada vez menos comienzan a tocar un instrumento clásico; como se revela en el artículo de Mark Vanhoenacker, *Requiem: Classical music in America is dead* (2014) que suscitó un amplio debate en publicaciones como *Slate*, *The New Yorker* o *The New York Times*, esta no ha sido sustituida por una música verdaderamente popular en la que se defiendan los intereses de las clases populares: “La ilusión de las prerrogativas sociales de la música ligera sobre la seria tiene como fundamento aquella pasividad de las masas que pone el consumo de la música ligera en contradicción con los intereses objetivos de aquellos que la consumen”. (Adorno 2009, 20.).

Alex Ross, en su artículo *The Naysayers*, afirma que este es, de los textos de Adorno, quizá el menos dialéctico, porque casi parece que se haya dejado cegar en su afán por replicar *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de Benjamin (Ross 2014). Este estilo agresivo tiene su muestra cuando afirma: “Uno tiene la elección o bien de colaborar diligentemente con el sistema, aunque sea simplemente ante el altavoz durante la tarde del sábado, o bien directamente seguir de manera maliciosa y burlona la basura producida para las necesidades aparentes o reales de las masas” (Adorno 2003, 31) Este tono, quizá demasiado categórico, alcanza un punto determinante en la crítica al oyente, cuando Adorno niega una capacidad crítica al público de los medios de masas y en concreto al oyente de la radio comercial: “De hecho, también en la escucha existe un mecanismo neurótico de la estupidez: el rechazo arrogante e ignorante de todo lo desacostumbrado es un rasgo característico inequívoco. Los oyentes regresivos se comportan como niños. Exigen una y otra vez, y con obstinada insidia, la misma comida que se les puso delante anteriormente” (Adorno 2009, 39).

En esta escucha infantilizada, se crea una confusión entre unos estilos cada vez más compartimentados, es decir, que se presentan como estilos radicalmente diferentes, pero cuyo análisis revelaría una auténtica identidad. Así, se trata de

crear división entre las masas que de otra manera podrían volverse conscientes de sus propios intereses comunes: “cuanto más deliberadamente el sistema erige alambradas entre las provincias musicales, tanto mayor será la sospecha de que sin estas sus habitantes podrían entenderse con demasiada facilidad” (Adorno 2003, 21).

La escucha de la música en los medios de masas se caracteriza también por el placer del instante y de la fachada, que “se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, exigencia que se halla en la escucha correcta; y el oyente se transforma, en línea con su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta” (Adorno 2003, 18). Este punto sobre el placer del instante es algo que también desarrolla en su conferencia *Función* que comentaré más adelante.

Estos cambios en la percepción se producen porque al escucharse en soportes como el disco y la radio, se produce lo que usando lenguaje marxista se denomina como reificación. Este es el proceso de cosificación. Porque ahora se puede uno apropiarse y ser dueño de las obras musicales, “se convierten en bienes culturales, experimentando por ello transformaciones en su constitución. Se pervierten” (Adorno 2003, 27). Según Adorno, esta cosificación penetra su estructura interior y genera “su propio velo de inmediatez e intimidad”, dando una falsa impresión de cercanía con el oyente (Adorno 2003, 29). Sin embargo, la “reproductibilidad técnica” de la obra musical abre un complejo entramado de nuevas situaciones, pues si la reproducción fonográfica supone inequívocamente la reificación de la obra, porque el disco posibilita ser dueño de la música como si fuera un objeto, también permite su análisis específico y la reescucha del total y de sus partes (Levin 1990, 32).

#### 1.2.4. Aspectos de la percepción musical que afectan también a la composición y la creatividad

Para Adorno, como se observó en *Reacción y progreso* y *El compositor dialéctico*, la obra es dialéctica cuando se produce “un diálogo del compositor con los poderes que destruyen la individualidad” y centrado en el uso del material musical, de ahí que explique sobre los compositores dialécticos: “Se los llama individualistas, cuando en realidad su obra no es más que un único diálogo con los poderes que destruyen la individualidad —poderes cuyas «deformes sombras» incursionan hipertróficas en su música. Los poderes colectivos aniquilan también en la música la individualidad sin salvación, pero solo los individuos, frente a tales poderes y reconociéndolos, son capaces aún de representar el deseo de colectividad” (Adorno 2009, 50). Con ello alude de nuevo, aunque usando un lenguaje un tanto oscuro, a los procesos por los cuales los compositores realizan una especie de autocensura inconsciente y adaptan su composición a lo que intuyen que “se espera” socialmente de la obra, pues se encuentran inmersos en el lenguaje de lo único.

No obstante, cuando los compositores “serios” intentan desvincularse de estas expectativas sociales, señala Adorno, rehúyen de elementos estéticos que apelen al placer como por ejemplo las ornamentaciones, dando lugar a una desunión del placer estético y el compromiso con el pensamiento serio y a una sensación de culpabilidad o mala conciencia al reaccionar ante la música que proporciona placer: “La nueva fase de la conciencia musical de las masas se define mediante la hostilidad al placer dentro del placer. Se asemeja a los comportamientos con los que se reacciona al deporte o a los anuncios publicitarios” (Adorno 2009, 20). Así, destaca un ascetismo que “hoy se ha convertido en insignia del arte de vanguardia”, aunque señala que hay una privación “en la estricta exclusión de todo lo culinariamente placentero que desea por sí ser inmediatamente consumido, como si en el arte lo sensual no portase consigo algo espiritual,

representado más bien en la totalidad y no en los momentos materiales aislados” (Adorno 2009, 19).

Como consecuencia, Adorno afirma que el lenguaje como expresión está feneciendo, esto se debe a un uso “pobre” de los principios armónicos, una pobreza de vocabulario y un ensalzamiento del material o la tecnología más que del contenido musical. Respecto a este punto es donde, desde la perspectiva contemporánea, se le puede objetar a este texto que hoy en día los criterios de composición han cambiado. Adorno escribe: “Hablamos de falsas relaciones, de incorrectas duplicaciones de terceras, de quintas y octavas paralelas y de ilógicas conducciones de las voces de todo tipo, sobre todo en el bajo” (Adorno 2009, 40). Estas son normas que se estudiaban antes en los cursos de armonía donde los compositores aprenden a componer según las normas convencionales de siglos pasados, pero después del siglo XX, ya no se tienen tanto en cuenta, o se conocen y estudian, con el fin de poderlas romper.

El material musical en este sentido, se ha abierto y ahora incluye, no solamente muchas más relaciones entre los tonos, sino que se ha abierto a cualquier sonido o ruido, existente en la naturaleza o creado por el hombre (sintetizado o programado). No obstante, en mi opinión, sí hace una observación pertinente cuando señala el abuso de ciertas sonoridades para conformarse a la demanda que se hace socialmente de la música en los medios: “Por un lado, la escucha infantil exige un sonido lleno y sensualmente rico, como consiguen producirlo las abundantes terceras, y es precisamente en esta exigencia donde el lenguaje musical infantil contradice de la manera más brutal la canción infantil” (Adorno 2009, 41).

La pobreza de vocabulario viene definida por la estandarización del bien de consumo musical, que conduce a una uniformización de la música. En otras palabras, como los compositores (incluso inconscientemente) quieren cumplir con las expectativas, con lo que socialmente se espera de la obra (o a veces

sencillamente quieren asegurarse un público y así poder ganarse la vida), acaban componiendo lo mismo que ya saben que va a tener éxito. Por un lado, se restringe la estructura de la forma musical: “las formas de las canciones de moda están normadas de manera tan estricta, hasta en el tipo de compás y la duración exacta, que en cada pieza individual no se manifiesta absolutamente ninguna forma específica”; mientras que, por otro lado, se reduce la sonoridad del material utilizado: “todo sonido extravagante debe crearse de tal modo que el oyente pueda reconocerlo como sustituto de uno “normal”; y mientras él se regocija por el mal trato que hace medrar la disonancia de la consonancia a la que reemplaza, la consonancia virtual garantiza al mismo tiempo que uno permanece dentro del perímetro” (Adorno 2009, 39).

En esta época ya explica Adorno que a veces se da más importancia a la tecnología utilizada que a la composición misma. De nuevo pensando en música clásica, escribe Adorno: “Uno se siente apresuradamente arrobado por el sonido bien anunciado de un Stradivarius o de un Amad, que solo el oído del especialista puede distinguir de un digno violín moderno, y olvida además escuchar la composición y la interpretación, de las cuales todavía podría extraerse algo” (Adorno 2009, 24). Esto sí ocurre con mucha frecuencia en la música popular contemporánea, pienso por ejemplo en ámbitos como el rock, en que se destaca el modelo de guitarra con que se toca un solo, independientemente de que ese solo responda a los patrones de estructura musical que se han escuchado una y otra vez.

### 1.3 Función

Durante el año de publicación de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* y de manera inmediatamente posterior a su aparición, entre 1938 y 1940, Adorno sufre “la persecución y el exilio de sus padres, el comienzo de la guerra y, sobre todo, la pérdida de Walter Benjamin” (Cabot 2007, 150). En 1941, Nueva York sigue siendo la oficina del instituto, aunque Horkheimer y Pollock se trasladan a California. Adorno lo hará en 1941. Aquí es donde escriben Horkheimer y Adorno, con la ayuda de Gretel Adorno, la *Dialéctica de la Ilustración*, el libro, en el que desarrollan juntos sus ideas de una teoría social crítica. En una colaboración interdisciplinar única entre un gran número de científicos y grupos de investigación que se extendía por todo el continente, aparecen en el exilio los estudios sobre Autoridad y familia, así como las investigaciones sobre ideas preconcebidas y estructuras de la personalidad autoritarias en los Estados Unidos, el así llamado Proyecto Antisemita, que llevó el título general Estudios sobre el prejuicio.

Así, sus ideas en torno al papel de la música en los medios de masas se continuaron desarrollando durante el periodo americano y después de su retorno a Alemania en 1949. En las conferencias que conforman la Introducción a la sociología de la música, que tuvieron lugar en 1961-2, Adorno retoma el tema de la función en la música, y establece puntos de conexión, como explicaré, con *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Esta conexión que quiero establecer se justifica porque, como él mismo explica, se valió de los trabajos realizados en la época del Princeton Radio Project para realizar las dos primeras conferencias de la misma serie. A mi parecer, y como procedo a explicar más adelante, Función, que es la tercera, puede arrojar luz también sobre el concepto del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. Así que, antes de continuar indagando cómo estos aspectos se transfieren a teorías más recientes y cómo estas se traducen en la producción musical actual, me voy a valer de algunos puntos explicados en esta conferencia para desentrañar conceptos que

aclararán las ideas expuestas en El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha.

Una cuestión aparentemente básica y a la vez compleja es ¿qué es función? ¿cuál es la función de la música? Precisamente la función de la música radica en que no tiene una función clara, definida. “Sería demasiado racionalista querer relacionar la presente función de la música directamente con su efecto, con las reacciones de las personas que son expuestas a ella. Los intereses que se ocupan de que se les suministre música y el peso del contenedor de lo que existe ahora mismo son demasiado fuertes, como para ser confrontados realmente en todo lugar con la necesidad; también en la música, la necesidad se ha convertido en el pretexto de la esfera de la producción.[...] En una sociedad prácticamente funcionalizada en su totalidad, y absolutamente dominada por el principio del intercambio, aquello que no tiene función se convierte en función de segundo grado. En la función de lo que no tiene función se cruzan algo verdadero y algo ideológico” (Adorno 2003, 221).

Como expliqué en relación con El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, la música en principio no tiene una función específica, pero en tanto que se convierte en un objeto de consumo, se reifica y adquiere el fetichismo que Marx atribuye a la mercancía. Porque se necesitan vender discos, se promocionan, y esto sucede con cualquier bien de consumo; pero en el caso particular de la música, porque se pueden crear asociaciones e identificaciones de las personas con la música fetichista mediante el gusto, se utiliza la música como un vehículo de ordenación social, en la cual las personas adaptan su comportamiento con una imagen que se asocia con la misma música, e incluso el mismo pensamiento musical (el del oyente y el del compositor) se adaptan a la mayoría, uniformizándose: “La explotación de algo que es en sí mismo inútil, cerrado y superfluo para las personas, a las que se les endosa, es la base del fetichismo, que cubre a los bienes culturales en general y a los musicales en particular. Está en consonancia con el conformismo. Que algo guste, solo

porque existe, es consecuencia de que se obedezca a algo que está al alcance y resulta inevitable; esta obediencia se consigue psicológicamente solamente con el gusto”. De esta manera, el pensamiento se adapta también al pensamiento de la mayoría, creándose una percepción de la realidad estipulada desde fuera y en contra a menudo de sus propios intereses (de clase): “Aceptar lo que hay, en lugar de las ideologías como algo específico, o como representaciones teóricas vindicativas sobre el ser, se ha convertido en el cemento más fuerte de la realidad.” (Adorno 2003, 222)

Así aparece una nueva función de la música: “El elemento abstracto de su mera existencia como representante de la función transparente se corresponde con un papel ideológico igualmente abstracto, el de la distracción. Esta coopera con la eficacia de la mayor parte de la cultura hoy día: la de evitar que las personas reflexionen sobre sí mismas y sobre su mundo, y simular para ellas que ese mundo está bien dispuesto, porque está dotado de tal abundancia de cosas gratificantes.” (Adorno 2003, 222)

El fetichismo de la música también se halla presente en las expectativas que algunos atribuyen a la música, en muchos sentidos, más allá de la música en sí: “Para muchos así llamados ‘portadores de cultura’ parece que hablar y leer sobre música es más importante que la música misma. Tales figuraciones erróneas son el síntoma de algo ideológicamente normal: que en realidad la música no se percibe en absoluto como ella misma, en su verdad y no verdad, sino solamente como un dispensador indefinido e incontrolable de la representación de lo verdadero y lo no verdadero” Adorno explica que son estos atributos que las personas ven en la música, que tienen más que ver con concepciones relativas al lugar en la sociedad y determinados estilos de vida, en la articulación de la música dentro del lenguaje publicitario, que le dan este poder a la música: “La mera existencia de la música, sin embargo, la violencia histórica que se ha reflejado en ella, y la timidez de una humanidad que no se ha emancipado en las instituciones a las que se le ha forzado, a duras penas pueden explicar por

sí mismas la fijación de las masas, ciertamente no la demanda activa”. (Adorno 2003, 223). Explica a continuación que trata más de una dinámica de presión de grupo y de concepción social de la música como portadora de felicidad.

La felicidad prometida no se encuentra de manera explícita en la música, pero es un sentimiento que es capaz de generar, y mediante este afecto, crea en las personas una determinada perspectiva sobre la realidad: “La música es abstracta, y no se puede identificar de manera inequívoca con ningún momento del mundo exterior, pero al mismo tiempo se encuentra extremadamente articulada y definida en sí misma, y por ello de nuevo, aunque sea de forma tan indirecta, es conmensurable con la realidad social del mundo exterior. Es un lenguaje, pero sin términos (Adorno 2003, 224)” Por esta razón, cuando la música se obstina en retratar una alegría y una imagen de que todo está bien, está distrayendo a las personas de cuestionarse su realidad y les seduce para conformarse con la realidad. Ofrece un espejo deformado de una realidad feliz. Para Adorno, el oyente consume música de la misma manera que un alcohólico bebe, “en tanto que se evite la aflicción y el dolor, como si esto estuviese en el poder de la voluntad, que sencillamente así se niega el prescribirse ánimo a sí misma. Nadie le ayuda en esto como la música.” (Adorno 2003, 226)

Este aspecto es el que explora DeNora en el capítulo *Music as a technology of the self*, incluido en *Music and Everyday Life*, que explicaré en mayor profundidad más adelante. En sus entrevistas, mujeres de diferentes extractos explican como utilizan la música para regular sus emociones. Mientras que un uso consciente de la música para hacerse sentir mejor es un bien en sí mismo, DeNora se pregunta, como lo hace Adorno, cuáles son las posibilidades que se abren si esta capacidad de la música es usada por una persona hacia otra, en particular, por parte de instituciones y comercios sobre los ciudadanos y sujetos (DeNora, 2000).

Así, para Adorno, se trata de crear la “propaganda general de un mundo” (Adorno 2003, 225), promocionando estilos de vida plausibles en el mundo administrado. Esta propaganda tiene dos vertientes. Por un lado, se genera una identificación con un estilo de vida feliz, en el que se usa el ruido y el barullo como estados excepcionales y metáforas de la acumulación y la precipitación de experiencias en un presente sobrecargado de acontecimientos: “De donde viene el sonido, la fuente de la música, a esto reacciona el preconsciente: ahí es donde ocurre algo, ahí está la vida” (Adorno 2003, 225). Por otro lado, se crea una promesa, un estilo de vida que se quiere imitar, una aspiración a la celebridad y el éxito: “tan grandioso, reluciente y colorido como yo es lo que vosotros vais a ver; estad agradecidos, aplaudid y comprarlo, es el esquema del consumo de la música” (Adorno 2003, 227), actitud que se examinará más adelante en algunos de los éxitos del momento presente en el análisis incluido en el tercer capítulo del presente trabajo. Esta promesa, contiene, en tanto que promesa de éxito, una promesa también de integración y de inclusión social. Integración, porque no se deja espacio para la reflexión abstracta del individuo y crea una identificación total; inclusión, porque se establece dentro de un grupo, el grupo de éxito en el conjunto social, y con esto llama a más individuos: “la objetividad colectiva del objeto mismo, se convierte en el medio de captación de clientes. Así como niños corren hacia donde pasa algo, los tipos regresivos quieren correr detrás de la música; el llamamiento de la música militar, que llega mucho más allá de cualquier actitud política, es la prueba más drástica de esta función” (Adorno 2003, 226). De ahí la dinámica de presión de grupo que comenté anteriormente.

Esta felicidad, conseguida a través de la distracción, es causa y consecuencia de llenar el vacío y de modificar incluso la idea del tiempo. Se crea el hábito de la irreflexibilidad, colmando el espacio-tiempo del oyente: “también esta (la música funcional) va en contra del tiempo, pero no a través de este, no se condensa a partir de su fuerza ni de la fuerza temporal, con lo que desharía el tiempo, sino que se adhiere al tiempo y lo succiona como un parásito, decorándolo” (Adorno 2003, 230).

En el tercer capítulo, expondré cómo la música popular se consume en este momento mediante playlists o listas de reproducción confeccionadas por las compañías que ofrecen servicios de escucha de música en línea, teniendo en cuenta lo que sabe del usuario y lo que este hace durante el día, customizando de esta manera la publicidad del entramado de productos en promoción. Además, explicaré cómo se tiende a crear un suministro continuo de horas sin interrupción, como fondo o decoración del tiempo durante las actividades diarias. “Esta percepción del tiempo que paradójicamente distrae del presente con una ilusión de continuidad viene definida por la forma de trabajo en la producción industrial masiva y la continua repetición”. (Adorno 2003, 230). Me propongo del mismo modo examinar qué es la repetición, de qué maneras puede producirse y cuáles son las maneras en que efectivamente se producen en la música misma y en su distribución, para indagar en las consecuencias que puede tener sobre el individuo.

Contra esta distracción, se hace necesaria la participación a través de la atención activa. El oído es pasivo porque no dispone de una capa fisiológica, a diferencia del ojo, que se puede abrir y cerrar, con la que se pueda proteger. Por esto, el oído siempre escucha u oye, aunque el individuo no quiera. Así, comparado con el enfoque del ojo, el oído resulta menos sofisticado y “necesita menos estímulo para dirigir su atención”. Por ello, “la atrofia de la capacidad de síntesis musical, de la percepción de la música como un entramado de sentido estético”, va unida a esta mayor dificultad para usar el oído, y ayuda a la regresión de la escucha. Sin embargo, esta atrofia se agudiza porque socialmente no hay una exigencia de ejercitar la atención, sino que “se nos dispensa temporalmente del esfuerzo excesivo dentro de la sociedad totalmente socializada” (Adorno 2003, 232). De ahí la paradoja, para Adorno, de que se hable de personas de cultura cuando se ha despojado a los bienes culturales de todo sentido para estas.

Adorno establece una identidad entre el ritmo y las funciones corporales, que a su vez son idénticas a las de los procesos de producción. Por ello, afirma que la función de la música (esta función de propaganda en sus dos vertientes) es ideológica, no solamente porque se tima a las personas “con una irracionalidad que no tiene ningún poder sobre la disciplina de su existencia, sino también en tanto que esta irracionalidad imita los patrones del trabajo racional” (Adorno 2003, 234). Como explicaré más adelante, DeNora realiza unas investigaciones donde pone de manifiesto que es en esta identidad en el ritmo y en las funciones corporales donde se crea esta seducción de los sentidos que puede afectar a las acciones del individuo.

Por estos usos masivos de la música que responden a una ideología, se crea un marco en que se produce una convergencia entre la música y la ideología de lo siempre igual (*Immergleiche*), que casi anticipa el “pensamiento único” en el sentido de que se haya en todas las cosas y conlleva una resignación y un abandono de cualquier otra ideología: “De la música de consumo se deja inferir que no hay ninguna salida que conduzca fuera de la inmanencia total de la sociedad” (Adorno 2003, 234). Además, se trata de un fenómeno globalizador, en tanto que la música de las emisoras estadounidenses y europeas no se diferencian apenas. Las emisoras privadas estadounidenses, no obstante “en el nombre de los clientes, proclama aquella ideología explícitamente” En esto consiste el poder de la música, cuya importancia no debería ser subestimada: “Cuanto menos persisten las ideologías en representaciones concretas de la sociedad y más volatilizan su contenido específico, más se entra en formas de reacción subjetivas, que psicológicamente se hallan depositadas más profundamente que los contenidos ideológicos manifiestos, cuyo efecto pueden de esta manera superar [...] En esta tendencia se inserta la función de la música hoy: entrena el inconsciente con reflejos condicionados” (Adorno 2003, 234)

Como ocurría en *El carácter fetichista de la música* con el oyente pasivo y el pseudoactivo, no existe una manera en que uno pueda contrarrestar esto: “Esta

es una pregunta tan justificada como ingenua” (Adorno 2003, 237). Explica Adorno que precisamente porque se crea un consentimiento, que hace que sean las personas las que escojan esta ideología, “es inconcebible que su espíritu, tanto el de los poderes institucionales como el de las personas mismas, tolere una función pública de la música diferente” (Adorno 2003, 237) Solo cabe ejercitar la atención, mediante la escucha atenta, el análisis y la reflexión, tanto a nivel individual como a nivel académico: “La única acción que uno puede hacer, sin hacerse demasiadas esperanzas de éxito, es manifestar lo reconocido y además, en el campo del conocimiento musical, trabajar tanto como sea posible para que haya un comportamiento cognitivo apropiado hacia la música en lugar del consumo ideológico. A este ya no se le pueden oponer más que modelos dispersos de una relación hacia la música y una música misma que fuera diferente” (Adorno 2003, 237).

## SEGUNDA PARTE: CÓMO SE ARTICULA EL CONCEPTO DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN DIFERENTES DISCIPLINAS TEÓRICAS

### 2.1 Investigaciones posteriores relacionadas con la regresión de la escucha

En *El origen de la dialéctica negativa*, de Susan Buck-Morss, se explica exhaustivamente el método filosófico de Adorno, estableciendo paralelismos con su formación musical. Buck-Morss es una especialista en filosofía a la que, junto a Rose Subotnik, se le acredita con haber introducido la filosofía de Adorno en el mundo anglosajón. Ella define a Adorno como el padre de lo que hoy llamamos “Cultural Studies” (Buck-Morss 1997, 112). Además, Buck-Morss analiza cómo Adorno desarrolla esta metodología junto a Benjamin, así como el debate que mantuvieron entre 1932 y 1936. No obstante, en esta obra se sostiene que nunca estuvieron realmente enfrentados, sino que se trataba de una verdadera relación dialéctica, en que cada uno desarrollaba su trabajo incorporando las críticas del otro. Aunque mantenían sus diferencias, estas podían ser englobadas dentro de un pensamiento general bastante cercano.

Por ejemplo, explica la influencia de Benjamin sobre la metodología de Adorno. Concretamente, en la creación de constelaciones, que daría lugar a su vez a la dialéctica negativa en Adorno. Benjamin ejercería esta influencia a través de sus imágenes dialécticas (Buck-Morss 1997, 89), que encuentran su máxima expresión en *El libro de los pasajes*, si bien se hallaban en desarrollo desde mucho antes. Sin embargo, las imágenes dialécticas de Benjamin planteaban

un problema para Adorno, pues no terminaban de explicar su relación recíproca y cómo converge cada elemento con su contrario, sino que se quedan en yuxtaposiciones de elementos dispares. Así, propone la dialéctica negativa como un proceso hermenéutico que se establece como un método de investigación en constante cuestionamiento: los objetos de estudio deben mirarse con su contrario, y con las múltiples interrelaciones que se establecen entre ellos, y otros objetos, desde una perspectiva social e histórica.

Las charlas de Königstein entre Benjamin y Adorno ocupan un lugar central para Buck-Morss, que establece su importancia decisiva en el conjunto del pensamiento de Adorno. Para ella, esto se origina desde el concepto del detalle mínimo (das Kleinste) en el que para Adorno y Benjamin se encuentra el reflejo de las contradicciones de la realidad, y por eso es el origen de la verdad no-intencional (Buck-Morss 1997, 91). Como una monada, cada objeto es una “imagen del mundo”, por su relación mediada con la sociedad, que refleja la estructura de la sociedad burguesa, que a su vez no es un absoluto, sino un momento particular dentro del proceso histórico (Buck-Morss 1997, 91). Mediante este proceso de examen de los detalles mínimos es que se llega a la identidad o no identidad de los objetos con la realidad.

Esto se encuadra dentro de una tradición filosófica en la que tanto Adorno como Benjamin se hallan inmersos. Conscientes de ello, elaboran un materialismo en conexión directa con el idealismo, no sin fricciones, pues de alguna manera tratan de aunar conceptos provenientes del idealismo de Kant y Hegel, y desarrollarlo en conexión con el materialismo de Marx y la fenomenología de Husserl, filósofo por el que Adorno sentía una gran admiración, no exenta sin embargo de crítica (Buck-Morss 1977, 10). Por otro lado, no se debe subestimar la gran influencia del psicoanálisis y las teorías de Freud, que Adorno intenta aplicar a la realidad social.

No obstante, Marx constituye sin duda la teoría cuyos preceptos se hallan con una mayor presencia en la teoría de Adorno. De ahí es que, para Adorno, todo está configurado y determinado por la situación socio-histórica. Sin embargo, debido a la influencia de Benjamin y su interpretación del marxismo, también considera la historia como un objetivo en constante movimiento. Así, tanto Benjamin como Adorno comparten el objetivo de transformar el materialismo histórico de Marx en un materialismo dialéctico no ortodoxo de nuevo cuño.

Para Adorno, la metodología debía unir tanto la interpretación como la experiencia directa de los objetos. La verdad no podía ser contemplada a través de solo empirismo o solo metafísica (Buck-Morss 1997, 96). Así, admite que su propia metodología tiene sus limitaciones, pues las contradicciones reales no pueden ser resueltas por el pensamiento únicamente (Buck-Morss 1997, 95). Solo es posible un acercamiento a la realidad que combine observaciones empíricas con una reflexión crítica de las mismas, y estas tampoco serán la misma verdad, sino una aproximación. Es por esto que las constelaciones tratan de ofrecer tantos planos de la realidad como sea posible.

De esta manera, al explicar el origen de la dialéctica negativa, y describir la etapa de formación de su pensamiento musical, Buck-Morss también perfila el origen de los conceptos que serán centrales en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Por ejemplo, Buck-Morss describe cómo “la estructura de los ensayos de Adorno era la antítesis de la estructura de la mercancía” (Buck-Morss 1997, 98). Así, Adorno toma uno por uno los principios que gobiernan la mercancía, según Marx explica en *El capital*, y utiliza los principios contrarios a aquellos para concebir sus ensayos. Así, si la mercancía se rige por la abstracción (del valor de cambio a partir del valor de uso), la identidad (de la mercancía con otras mercancías mediante el dinero) y la reificación (anquilosamiento del objeto como un fetiche engañoso al separarlo de su proceso de producción), “las constelaciones de Adorno, por contra, se construían de acuerdo a los principios de diferenciación, no-identidad y transformación activa” (Buck-Morss 1997, 98).

Para ello, Adorno articula los detalles que destacaban las diferencias concretas y cualitativas entre fenómenos aparentemente similares.

Para explicar el concepto de fetiche en Adorno, Buck-Morss establece un paralelismo entre este y el de segunda naturaleza, que Lukács recoge de Hegel y lo usa como sinónimo al fetiche de Marx en su obra *Historia y conciencia de clase* (Buck-Morss 1997, 55). Según la autora, la manera en que Adorno usa el término, junto a otros como “reificación” o “encantamiento”, se usa para ver a través de la apariencia natural de los objetos en su forma dada hasta la dimensión histórica de su producción, de manera que se deslegitima su aura mítica.

En cuanto a su metodología, específicamente en su aplicación a la teoría musical y de la sociología de la música, Buck-Morss aporta varias claves, que me propongo resumir a continuación. Si bien, en la creación de constelaciones se parte desde lo más mínimo, se apunta a la reconstrucción por agrupación (*umgruppieren*) de los elementos, con el fin de reflejar la esencia de la sociedad (Buck-Morss 1997, 96). Así, para Adorno los fenómenos se presentan en forma de enigmas que resolver, como códigos en los que se halla cifrada la realidad social. Este cifrado contiene una abreviación de la estructura burguesa social y psicológica, y la tarea del filósofo es descifrarlo (Buck-Morss 1997, 97). Así, cualquier fenómeno puede ser objeto de estudio, en tanto que ofrece igualmente los elementos de esta estructura, que deben ser descompuestos, analizados (con la ayuda de las ciencias sociales) y vueltos a recomponer con un carácter interpretativo. Esta interpretación se basa en categorías clave, de las cuales algunas son conceptos extraídos explícitamente del marxismo: clase, ideología y estructura de la mercancía (en que se halla el carácter fetichista, el valor de cambio y la reificación); y otras son conceptos de Freud, que fue gradualmente incorporando para ilustrar —de manera dialéctica entre estas dos corrientes de pensamiento— los aspectos psicológicos de una sociedad basada en clases y en la estructura de la mercancía (como por ejemplo el sadomasoquismo y la ansiedad).

De esta manera, se servía de estas herramientas para analizar las piezas musicales como fenómenos, siendo estas el reflejo del objeto de estudio último, la sociedad. Y evidenciaba el fin último de la pieza dentro del material musical mismo. Además, recurría a la yuxtaposición de extremos aparentemente contradictorios, porque así se aproximaba más a la complejidad real que envuelve a los fenómenos. Del mismo modo, otro recurso consistía en mostrar la contradicción interna de los elementos al cambiar sus partes de orden, como por ejemplo, tomar una afirmación y dar la vuelta a las palabras en la frase (Buck-Morss 1997, 100).

Así, aunque generalmente se celebra la crítica que Adorno realizó tanto de la música culta como de los éxitos de la radio, en numerosas ocasiones se ha considerado que la crítica que Adorno hizo del jazz fue, en el mejor de los casos, no crítica (Buck-Morss 1997) y falta de dialéctica (Ross 2014) y en el peor de los casos, racista (como recoge Leppert en 2002, 351). No obstante, sí creo que es un acierto cuando Adorno establece un paralelismo entre la tensión existente entre el tema principal que toca el ensemble y el alejamiento de este tema que se produce durante los desarrollos de improvisación que toca el solista, y la tensión entre la sociedad y el individuo. Sin embargo, como apunta Adorno, esta es una tensión ilusoria, pues en el jazz la tensión ya está resuelta de antemano: ya se sabe que al final el desarrollo vuelve al tema principal y que además ambos se basan en un mismo ciclo cuya estructura idéntica se repite (Buck-Morss 1997, 106). Se trata de una expansión que se ve continuamente frustrada, pero en cuya conformación el intérprete y el público, se reconocen y disfrutan.

Otra revisión de las teorías de Adorno que suponen un punto sumamente importante para entender la regresión de la escucha se halla en los textos de la socióloga de la música Tia DeNora. Tanto en *After Adorno* como en *Music and Everyday Life*, DeNora utiliza la investigación empírica para comprobar cómo las teorías de Adorno se traducen en hechos concretos. Por ejemplo, en *Music*

*and Everyday Life*, explica cómo la música podría tener el poder de influir en las acciones de las personas y con ello probar empíricamente lo alegado por Adorno en cuanto a la relación entre música, y control y ordenación social. Para ello, se remite a los análisis que se han hecho de la música previamente, explicando los logros de diferentes análisis semióticos, señalando los lugares donde se necesita más información, para concluir con la necesidad del estudio etnográfico.

Para hacer ese estudio, su proceso de análisis fue muy particular, en 1997 y 1998 entrevistó a 52 mujeres británicas y estadounidenses sobre sus gustos musicales, a través de la observación siguió a algunas mujeres cuando iban de compras, anotando lo que decían, registrando sus acciones y llegó a establecer un caso de estudio en una clase de aeróbic. Estos datos eran la base para explicar de qué modo la música afecta a los sentidos y al cuerpo; y también para valorar porqué la música les servía, por un lado, para “ponerse en orden” individual, alterando sus estados anímicos; y por otro lado, en términos más generales, les servía para construir su identidad. A partir de estos usos DeNora extiende su investigación para analizar cómo la música es utilizada para promover las ventas en los comercios, y por extensión, señalar los potenciales poderes sociales de la música.

Las entrevistas del estudio de DeNora ponen de manifiesto cómo las personas usan la música como una “tecnología del yo”: por un lado, genera emociones de felicidad (ya sea como mecanismos con los que enfrentarse a situaciones tristes a través de la memoria o por asociación con pensamientos positivos); y por otro, crea un estado anímico positivo. La regulación del estado de ánimo ayuda al sujeto a realizar actividades que conllevan esfuerzo físico o mental, ya sea socializar en un evento, mostrarse cómodo en una cita, mantener la concentración en el trabajo o el nivel de resistencia durante la realización de ejercicio físico. Este efecto se produce mediante la identificación con los procesos corporales, como el ritmo constante que marca el paso o la respiración, etc. Esta identificación con lo corporal, que es una idea que lanza Adorno en los años 30, es otro de los

aspectos sobre los que DeNora indaga en sus entrevistas e incluso en estudios médicos.

No obstante, esta cualidad de la música tiene dos efectos negativos. El primero, que como se verá en los estudios que discutiré a continuación, por esta identificación con la música, que tiene lugar de manera desapercibida, se produce un efecto inconsciente sobre la voluntad del individuo, afectando su capacidad de acción y decisión. El segundo, que se tiende a preferir una música que “distraiga” de las tareas poco atractivas en sí, creando una espiral de uniformización, en que se demanda lo que más se escucha y se escucha lo que más distrae, con lo que la libertad creativa del músico se ve limitada enormemente. Por último, ambos efectos tienen una relación con la función, que en última instancia es la de distraer y la de ofrecer imágenes positivas asociadas a aquello con lo que se la relaciona (el ejemplo máximo de esta función es la publicidad).

Uno de los estudios previos que cita DeNora como ejemplo es el estudio realizado por Kim y Areni en una tienda de vinos, en la que los clientes compraron vino más caro cuando se puso música clásica de fondo que cuando se usó música pop. Los autores concluyeron que el que el uso de música clásica “puede haber comunicado una atmósfera de clase alta y sofisticada, sugiriendo que solo debe considerarse la mercancía cara. Los clientes incluso pueden haber sentido presión para adaptarse al contexto implicado por la música y comprar un vino caro. Una segunda posibilidad es que la música de fondo comunicaba a los clientes el precio y la calidad de la mercancía en la tienda... alto prestigio, imagen de precio elevado...” En otro estudio, de North y Hargreaves, el uso de música con un marcado carácter (música francesa con acordeón frente a música de fiesta alemana) empujaba a los clientes a escoger un producto sobre otro (vino francés o alemán) en correspondencia con la música utilizada (DeNora 200, 142).

Según los encargados y empleados de las tiendas de ropa que visita DeNora, “La música ayuda a comprar... Si se pone drum-and-bass, comprarán ropa de calle, si se pone música de club, es más probable que se compren camisas ajustadas” (DeNora 2000, 145). No solamente se usa la música para atraer a los clientes, sino también para reforzar una línea de identidad y repeler a aquellos clientes que no conviene a la marca que se identifiquen con ella. Así, cuando uno llega al centro comercial, se encuentra, reforzados mediante la música, diferentes fuentes de identificación, “una especie de almacén de diferentes maneras de ser posibles” (DeNora 2000, 146).

No obstante, para DeNora esto, aunque prueba definitivamente que sí influye sobre las acciones de las personas, es contingente a que, en primer lugar, los individuos reconozcan las implicaciones que se hallan en la música mediante las asociaciones culturales; y que, en segundo lugar, estas asociaciones se den de manera inconsciente, esto es, que el individuo “no se dé cuenta” de que estos mecanismos están en funcionamiento. De lo contrario, o bien no se produce el efecto de estas asociaciones y el individuo no decodifica el mensaje, o bien lo hace pero se da cuenta de que lo está recibiendo y entonces es él, como agente, el que puede tomar una decisión consciente.

Contra esta distracción, se hace necesaria la participación a través de la atención activa. Sin embargo, en *After Adorno*, relata la experiencia que le sucedió como investigadora, al seguir a una de las mujeres en un centro comercial. Tanto ella como la mujer a la que “hacía sombra” llevaban un micrófono que registraba todo lo que decían, al transcribir las cintas se sorprendió al averiguar cómo la música que escuchaba de fondo en las tiendas le había influido a ella también. Cuenta DeNora que al ser consciente de que los efectos de la música se desplegarían de acuerdo a esta función, no tendría mucha influencia sobre ella, pero aunque la influencia haya sido menor, no por ello queda anulada en absoluto. Así, es el papel del individuo el tener una posición crítica, y la investigadora retoma las palabras del propio Adorno respecto a la música de Schönberg, cuando propone

que la tarea del oyente requiere “no la mera contemplación sino la práctica” (DeNora 2003, 158).

### 2.1.1 *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha puesto en perspectiva*

Con frecuencia se han originado algunos cuestionamientos frente al texto de Adorno, evaluando su vigencia en el momento presente. En concreto, se señala que se trata de un análisis musical basado en herramientas tradicionales, que resulta válido solo para la música de tradición europea. Según esta perspectiva, en el momento en que se quiere analizar otro tipo de músicas, producidas en otros continentes, o después de la inflexión que suponen las vanguardias musicales de después de mitad de siglo XX, las herramientas teóricas que propone Adorno quedan obsoletas. En estos términos se expresa Nicolas Collins (en la entrevista incluida en el anexo). Para él, el análisis de Adorno se corresponde con un momento histórico, por lo que las herramientas que para el análisis musical de las obras ya no puede emplearse para analizar las obras producidas hoy en día. Sencillamente porque ha cambiado la forma de componer. Ni siquiera se usa el mismo tipo de partituras.

Otro aspecto que se cuestiona es la repetición, entendida como uno de los mecanismos que tiene la música fetiche para Adorno. La repetición de estructuras permite que el oyente se familiarice con la obra mucho antes, pues el cerebro, al reconocer los patrones, pone en marcha los mecanismos de reconocimiento que se relacionan con el gusto. Según Adorno, el hecho de que la música repita algunos elementos es un recurso para apelar a los sentidos del oyente y de esta manera, se le “engatusa”, en lugar de hacerle pensar.

A este respecto se pronuncia Susan McClary, quien, si bien declara su deuda con Adorno (McClary 1986, 129), en su texto incluido en *Audio Culture*, plantea por qué la repetición es tan característica de nuestro tiempo, y por qué en todos los espectros de la creación con sonidos, desde la obra de músicos como Steve Reich o Phillip Glass hasta Missy Elliott, se coincide en el uso de elementos cíclicos, entre otros (Cox 2004, 290). Tras hacer un repaso de la historia de la música del siglo XX, analizando ejemplos tanto de músicos llamados cultos o serios (basándose especialmente el minimalismo) como populares (tomando ejemplos del dance y el rap), concluye en que se ha dado un proceso de culturalización de la música occidental, en el que se han tomado influencias de Asia y África.

Gran parte de la música popular que se escucha hoy en la radio, especialmente en Estados Unidos, pero también a nivel global, tiene referencias de la tradición africana, donde la repetición a través de la tradición oral es una forma de arte (expresada a su vez en música, literatura, etc.), lo que contribuye a mantener un sentimiento de unión con la comunidad en la diáspora. Así, McClary explica que, por un lado, la repetición de patrones cíclicos supone una herencia de la tradición africana, que se introduciría en Estados Unidos gracias a la población afroamericana y se expandiría gracias al blues y el rock; y por otro lado, la asiática, con la que experimentarían tanto los artistas sonoros (como John Cage, influenciado por la filosofía zen), como los compositores de la llamada “música clásica contemporánea” (a través del minimalismo) y los músicos de pop, introduciendo instrumentos como sitar y tablas, etc.

Así, si bien no niega que “el agresivo negocio internacional de la música que pone la música del mundo disponible como mercancía, homogeneizando y diversificando simultáneamente las formas culturales” (Cox 2004, 296) fomenta el lenguaje de la repetición; también atribuye ese gusto por la reproducción de patrones cíclicos y de la reapropiación del trabajo de artistas previos a múltiples factores. Entre estos se hallan muchos ejemplos de contacto cultural en virtud

del cual se produce el desplazamiento de la tradición dominante, que cede su rol en importancia a la cultura de los que tradicionalmente habían sido dominados.

Por tanto, para considerar un proceso de regresión en el momento que nos ocupa, de 1990 a 2014, habría que analizar la música según unas nuevas herramientas que no tengan en cuenta solamente la música clásica occidental e incluyan diferentes tradiciones. Las herramientas que se utilizan al analizar la música de la primera mitad de siglo XX se quedan pequeñas para este nuevo momento, que toma influencias que van más allá de la música y obtiene su material de otras disciplinas, incluyendo cualquier sonido o expresión existente en el mundo o que pueda ser sintetizado. De este modo, hay una línea de pensamiento que se opone a la idea de Adorno de que la repetición es algo que se debe evitar porque contribuye necesariamente a la reificación de la música y la regresión de la escucha y de la práctica artística. La repetición puede ser un recurso artístico más, especialmente cuando es autoconsciente/tiene conciencia de sí mismo.

Del mismo modo, DeNora, tras dedicar dos de sus trabajos a descifrar cómo se traducen algunas de las teorías de Adorno en el plano empírico, no puede dejar de echar en falta precisamente que, en todos sus escritos, no se encuentra ni un solo ejemplo de cómo estos procesos de regresión, infantilización o diálogo con las fuerzas sociales se producirían en la realidad (DeNora 2003, 30). Afirma que hay un gran vacío, pues solamente la etnografía, y el estudio con las personas que entran en relación con el objeto musical pueden realmente explicar cómo se producirían estos procesos (DeNora 2000, 4; y todo el capítulo 2).

También hay otras teorías que cuestionan la perspectiva socioeconómica de Adorno. Debido a la vinculación de Adorno con el marxismo, se le atribuye una crítica a veces obsoleta en el nuevo marco de esta etapa del capitalismo. Igualmente, porque su crítica se centró en la teoría y por sus confrontaciones con Marcuse y los que defendían las revueltas como praxis durante los años 60, otros le califican como acomodado burgués y no suficientemente marxista

(Cutrone 2013, 1). Precisamente porque siempre se resistió a identificarse con la clase proletaria y a afiliarse al partido comunista, su marxismo no ortodoxo ha sido puesto en cuestión en numerosas ocasiones (Buck-Morss 1977, 8).

Por último, a menudo casi se le ha caricaturizado como un elitista y un mandarín que defiende las formas elevadas del arte frente a un arte verdaderamente popular (Buck-Morss 1977, 124). Incluso Slavoj Žižek, en su prefacio a la segunda edición de *El sublime objeto de la ideología*, menciona cómo a menudo Adorno “erra el tiro” en sus consideraciones mordaces (Žižek 2008, xxii). No obstante, me parece interesante remarcar que, para la presente investigación he tratado de poner en perspectiva todos estos puntos de vista, y con ellos en mente, he intentado poner de relevancia el vigor que aún tiene su método de análisis y sus conclusiones sobre la sociedad de clases, reflejada en la música como mercancía. He intentado buscar las pistas sobre esta sociedad en los ejemplos seleccionados, así como en las líneas de fuga que plantea el arte de los sonidos.

### 2.1.2 Un nuevo contexto para *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*

En el año 1960, Adorno y Stockhausen se ponen de acuerdo para hablar en la radio sobre las resistencias con que se encuentra la nueva música en la sociedad. El profesor y el compositor que se conocieron en los cursos de Darmstadt estuvieron escribiéndose para preparar el encuentro (Shapira 2006, 51). Al principio de esta charla, exponen que quieren centrarse en las resistencias que encuentra la nueva música, pero no en un sentido generalista y simplificador, como sería decir que todo nuevo arte tiene que ir contra resistencias o dificultades encontradas, o que la gente “se tiene que acostumbrar”, como si fuera un niño al que se le da de comer algo que no le gusta, sino centrándose en dificultades específicas con las que se encuentra la música en la sociedad.

Adorno explica que hay diferentes tipos de resistencias, porque a veces los artistas que se reproducen toman el papel de representar a las masas y crean una opinión pública de resistencia hacia la nueva música. Cuando Stockhausen le pregunta a qué se refiere exactamente con resistencia, Adorno contesta que, a diferencia de los años 30, en que la gente causaba alborotos al ser expuesta a las vanguardias, en los 60 ya no se trata de un odio agitado, sino de la indiferencia: la gente ya no se emociona con la música, sino que parece que se trata de una música para una élite de expertos, y que la música no habla a la persona normal, que se vuelve escéptico hacia ella. La nueva música se neutraliza de manera que la verdadera resistencia se disfraza de indiferencia de la sociedad hacia el arte y viceversa y esto es una máscara que esconde la apariencia de decisión de las personas (Adorno y Stockhausen 1960) Esto es cierto especialmente hoy, cuando los servicios de escucha en línea sirven la música a la carta, centrándose en el perfil de usuario del oyente; pero hasta qué punto son las preferencias del oyente, o una ilusión, es algo que está en entredicho.

En esta charla entre Stockhausen y Adorno, se va abriendo la distancia, y progresivamente se advierte que no están de acuerdo el uno con el otro (Shapira 2006, 52). Stockhausen de manera un poco idealista replica que hay música que a él no le interesa, y no se le puede obligar a que le interese (un poco más tarde, en la misma conversación, insiste en que él compone para sí mismo y para el momento presente, y que a veces no comprende lo que compone). Adorno alega que cuando es un tipo de música específico el que se rechaza, es algo sospechoso, y que a veces las personas dicen que “no comprenden” y que en realidad no se puede comprender un tipo de música sin comprender el otro, porque al fin y al cabo, todo es una misma música, solo que configurada por un momento socio-histórico diferente. No obstante, no se trata de explicar la música y comprenderla tono por tono, sino que en la actualidad esa no es la única manera de comprender la nueva música. Ahora (o, más bien, en el momento de la charla, 1960) se contemplan otras relaciones y comportamientos

complejos, se percibe la música con “la mirada sobre la escucha al completo, sin asumir en cada instante, de aquí hasta aquí, casi como alguien que mira una imagen, con la percepción en cada momento [...] con una cierta distancia [...] así convergen la pintura y la música, un logro de ruptura cualitativa” (Adorno y Stockhausen 1960) .

Además, Adorno señala hacia al final de la grabación el *Verfremdungseffekt* de Brecht, que consiste en crear un efecto de distancia de la escena para que el espectador pueda reflexionar sobre lo que ocurre en ella, pero esto también es una forma de comprensión mediante la no comprensión, independiente. Así, se trata no de componer para la mayoría, pero tampoco reservar la música para una élite de expertos. El objetivo sería más bien que las personas puedan usar su capacidad de atención para analizar la música de manera independiente. Es en este aspecto, donde creo que la música tiene un punto en común con las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX, en esa estrategia para incrementar el papel del espectador respecto a la obra, lo que subraya que el arte hecho con sonidos toma una vertiente algo diferente respecto de la música y plantea esa situación para la escucha atenta donde el oyente puede permitirse un espacio para pensar.

No obstante, a mitad de la segunda década del siglo XXI, nos encontramos con un marco económico y social que desafían estos espacios en los que el individuo se puede permitir un pensamiento no administrado. Por un lado, se celebra lo que se ha dado en llamar la economía de aplicaciones, que controlan no solamente el espacio de Internet, sino por extensión la manera en que accedemos a los servicios y a la información. En última instancia, esta economía afecta a cómo percibimos el mundo. Se trata de que en lugar de acceder a Internet por medio de un navegador en el que buscamos lo que nos interesa, vamos directamente a la aplicación del servicio, que funciona de manera cerrada. Estas aplicaciones hoy manejan un sector muy importante no solamente de Internet, sino de la economía global (Meyer 2015).

El segundo desafío que plantea el mundo administrado en la era de Internet es la vigilancia. Desde los perfiles completados voluntariamente por los usuarios y compartidos en las redes sociales, hasta las aplicaciones que premian o castigan las decisiones que tomamos en la vida diaria, el espacio virtual está lleno de información que puede ser usada para fines publicitarios, en el mejor de los casos; para vigilancia pura y dura, en el peor; y en la mayoría, de coerción para inducir a una serie de comportamientos sociales deseados. Esto, como comentaré más adelante, queda evidenciado en los artículos de Evgeny Morozov, pero además, en la sociedad estadounidense hay algunos casos en los que las instituciones educativas, las redes sociales y los intereses políticos y de las grandes corporaciones se ven envueltos en situaciones que incluso pasan por alto la privacidad de los menores de edad (Chiamonte 2015).

A continuación me propongo, en un repaso por la filosofía y la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX, que tras Adorno, retoma los temas de la sociedad, el control y el posible papel del arte como catalizador de la transformación social. Así, espero encontrar algunas claves sobre la regresión de la escucha, para llegar a dar una explicación de cómo algunos artistas han conseguido dar la vuelta a los aspectos regresivos de la escucha, para generar otro tipo de situaciones en que el oyente tiene un papel de atención y participación. Desde Deleuze y Guattari, hasta Agamben, Bourriaud o Schaeffer, los filósofos y teóricos del arte no dudan en que, si bien la teoría crítica en tiempos de la escuela de Frankfurt señalaba los peligros de la sociedad de la industria cultural para el individuo, hacia el final de siglo XX y principios de siglo XXI estas afirmaciones, no solo se confirman, sino que se multiplican los dispositivos y los sistemas impuestos (aunque sean aceptados de manera más o menos voluntaria) para ordenar y administrar la sociedad. No obstante, el arte está constantemente generando respuestas que presentan vías para escapar, o más bien confrontar, estos sistemas (aunque después sean asimiladas por el mismo sistema, en un ciclo de regeneración perpetua).

## 2.2 Investigaciones posteriores en relación con la obra de arte como mercancía y el arte como instrumento del poder

Como se ha puesto de relevancia en otros lugares (Denora 2000, 2003) Adorno sostuvo que los medios de comunicación adiestran al sujeto en la escucha infantilizada, y por extensión, en una simplificación del pensamiento, pero nunca explicó cómo se produciría este proceso. No obstante, existen diferentes filósofos que, durante la segunda mitad de siglo XX, continúan examinando algunos de los aspectos de la sociedad, como es muy especialmente el control de las masas y la función que puede cumplir el arte dentro de esta, ya sea bien como agente de control o como resistencia contra el control. Al hacerlo, ofrecen una explicación de cómo se producen los procesos de conformación del sujeto por parte de los medios. Esto no quiere decir necesariamente que sean continuadores del pensamiento de Adorno o herederos de la escuela de Frankfurt, sino que tienen una serie de preocupaciones en común que se desarrollan a la medida en que se suceden los diferentes acontecimientos históricos y las innovaciones tecnológicas que tienen lugar a partir de los años 50.

Estas preocupaciones giran en torno a una temática cuyos contenidos se hallan entrelazados estrechamente. Estos son la técnica, los medios de masas, los bienes de consumo culturales y el orden social. Estos cuatro temas son necesarios porque determinan de manera muy concreta las cuestiones que se relacionan más estrechamente con la regresión de la escucha en el momento contemporáneo, específicamente el papel del espectador en relación con la obra de arte, la articulación de la significación del sonido y las prácticas estético-políticas aplicadas al arte hecho con sonidos. Además, son importantes porque es a partir de la capacidad que el arte sonoro hereda de las rupturas generadas por el arte a finales de siglo XX, de crear espacios posibles en que se experimenta con otro tipo de relaciones de producción, donde la escucha se libera de las

constricciones fetichistas impuestas por la música como mercancía. Es por esto que se genera una transición de un tipo de escucha, el de la música como objeto fetiche, a otro, específicamente, el de la escucha atenta de los sonidos como arte en sí mismo, que genera nuevos horizontes del pensamiento. En palabras de Seth Kim-Cohen, artista sonoro y profesor en School of the Art Institute of Chicago (SAIC), “tanto en la teoría como en la práctica, las artes sónicas han escuchado en el sonido, como una ventana pintada en la pared, más que escuchar a partir de o a través del sonido, hasta las más amplias implicaciones mundanales de la situación expandida del sonido [...] Un arte sónico no basado en la cóclea busca reemplazar la solidez del objeto sonoro, o del sonido en sí mismo, con la discursividad de una práctica sónica conceptual”. (Kim-Cohen 2009, 217). Esto se evidencia a través de estas teorías sobre la sociedad y sobre el arte que, a partir de Adorno hasta este momento, generan una serie de concepciones contemporáneas que definen en cierta manera cómo pensamos los sonidos.

## 2.2.1. Consumo: comportamiento de la música como mercancía

### a. ¿Se hallan en la obra pautas que permiten un reconocimiento fácil?

La música como mercancía exhibe los mismos patrones que la obra de arte como bien de consumo cultural. En el arte, que tiene la capacidad de colaborar para mantener el orden social o puede mostrar una oposición al sistema, una de las maneras en que se conduce al reduccionismo del pensamiento es creando imágenes fácilmente reconocibles. Explica Lyotard que las fotografías “permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe, de esta manera, por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y de secuencias forman un código de

comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo” (Lyotard 1987, 15-16). Este es un proceso muy similar, aunque aplicado a la visión, a lo que describe Adorno en El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, en que los oyentes buscan lo que ya se espera, y los compositores componen lo que saben que va a tener éxito. Del mismo modo, también guarda relación con lo que explica en la conferencia Función, en tanto que el público busca lo que sabe que le va a proporcionar el consuelo de pertenecer a un grupo.

Por ejemplo, en El Anti-Edipo, Deleuze y Guattari señalan cómo la representación fomenta una conformidad a través de narrativas simples y comunicables. Tanto en *La imagen del pensamiento*, de Deleuze, como en *Rizoma*, de Deleuze y Guattari, se halla un esfuerzo por definir el pensamiento en términos que escapen a los mecanismos de la representación. Esta sustituye lo que puede ser concebido por una mediación empobrecida, como el lenguaje representa el pensamiento, la imagen representa la experiencia de la realidad o la mayoría representa la voluntad de la sociedad. Al imitar estas realidades, en meras representaciones, con sus limitaciones, también están generando una omisión o una mentira, pero que son comúnmente aceptadas porque ofrecen un fácil reconocimiento.

Para Debord, las características que envuelven al espectáculo como mercancía se extienden a la manera en que percibimos la realidad. Afirma en el capítulo 1, párrafo 12: “El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que ‘lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia” (Debord 1994). Por medio del espectáculo, continua, se somete a las personas, de la misma manera en que lo hace la economía. Sirve de reflejo de la sociedad y genera modelos ideales para esta sociedad.

Las obras de arte actúan como contenedores de discursos uniformizadores. Para Baudrillard: “Estos objetos artificiales e imágenes ejercen una forma de irradiación, de fascinación, sobre nosotros. Se vuelven de nuevo una especie de evidencia material, como fetiches quizá, de una vez completamente despersonalizados y desimbolizados, y aún, de una intensidad máxima, directamente invertidos como un medio, tal y como el objeto fetiche, sin una mediación estética [...] tienen una función de absorber la identidad del sujeto mucho más que una función de comunicación o información, como se dice normalmente [...] estos objetos banales, estos objetos técnicos, estos objetos virtuales, parecen ser así los nuevos atractores extraños, los nuevos objetos más allá de la estética, transestéticos, — objetos-fetiche, sin significado, sin ilusión, sin aura, sin valor— el espejo perfecto de nuestra desilusión radical del mundo. Objetos puros, objetos irónicos, igual que las imágenes de Warhol” (Baudrillard 1997, 14-15)

Pero las obras también pueden comportarse de otra manera. En la obra de Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, se señalan las maneras en que un determinado grupo de artistas que a partir de los años 90 consiguen dar la vuelta a la situación de la obra como mercancía mediante la creación de situaciones y relaciones. En esta obra se puede encontrar, en cierta forma de manera parecida a como hizo Adorno, elementos de análisis derivados del materialismo histórico y del marxismo para explicar el comportamiento de las relaciones de producción del arte en ese momento. Bourriaud define el arte como una actividad basada en el comercio, que es a la vez el objeto y el sujeto de una ética, y cuya única función es estar expuesto a este comercio (Bourriaud 2002, 18). Sin embargo, el arte, para Bourriaud, puede encontrar un punto de inflexión cuando produce un estado de encuentros. Basándose en Marx, para quien la esencia humana es el conjunto de relaciones humanas, y en el continuador de su filosofía, Althusser, para quien la esencia de la humanidad es puramente trans-individual y hecha de conexiones que enlazan a los individuos en formas sociales e históricas, Bourriaud establece que el arte es un juego que se representa continuamente, en relación con su función (Bourriaud 2002, 18).

b. ¿Qué valor encontramos en esta obra como bien de consumo?

Para considerar el valor de las obras de arte como bienes de consumo, se debe tener presente que el arte es diferente e insustituible por otras actividades humanas, debido a su transparencia social. De manera muy similar a lo establecido por Adorno en la conferencia *Función*, para Bourriaud cualquier producción, una vez introducida en el circuito de intercambio, toma una forma social que ya no tiene nada que ver con su utilidad original. La importancia de la obra de arte reside en que desvela no solamente los procesos de su propia producción, su posición dentro del conjunto de intercambios, y el lugar o la función a la que relega al espectador, sino también el comportamiento del artista. Es precisamente esta transparencia, continúa Bourriaud, que es a priori una forma de intercambio artístico, la que resulta intolerable para el reaccionario (Bourriaud 2002, 41). Pero el arte no tiene una función útil a priori. Aclara Bourriaud que no porque sea socialmente inútil, sino por su disponibilidad, su flexibilidad y su “tendencia infinita” (Bourriaud 2002, 42). Por ello, se destina directamente al mundo del intercambio y la comunicación, al mundo del “comercio”. Vale la pena resaltar cómo este punto concuerda con lo establecido por Adorno en cuanto a la función de aquello que no es funcional, y cómo en virtud de este vacío, el arte queda totalmente en el ámbito del fetiche, por la relación de su valor de uso y su valor de intercambio.

Esto conlleva una reinterpretación de la explicación del valor que ofrece Marx en *El capital*. Bourriaud explica que, según Marx, todas las mercancías tienen en común algo, que es lo que permite su intercambio. Este algo en común es la cantidad de trabajo abstracto que ha costado realizar este bien de consumo. Esta cantidad se representa por un equivalente general abstracto, que corresponde a una suma determinada de dinero. Bourriaud mantiene que Marx fue el primero en establecer que el arte representa la “mercancía absoluta”, porque es la imagen real del valor (Bourriaud 2002, 42). Sin embargo, la esfera relacional del arte

ofrece un punto de inflexión en las relaciones de comercio, y Bourriaud la compara con lo que fue en su día la producción en masa para el Pop Art (Bourriaud 2002, 43). Sin aspirar a conseguir una revolución social completa, se trata de abrir unos paréntesis dentro de la lógica del capitalismo en las que unos nuevos tipos de intercambios e interacciones sociales puedan tener lugar. Así, los artistas que Bourriaud incluye dentro de lo que él define como la relacionalidad, perciben su obra simultáneamente desde tres niveles: uno estético, otro histórico y otro social. Estos niveles se corresponden con una reflexión y una preocupación sobre cómo la obra se traduce en términos materiales, cómo se incorpora al conjunto de referencias estéticas y cómo encuentra una posición coherente respecto al estado actual de la producción y las relaciones sociales (Bourriaud 2002, 46).

De manera parecida, John G. Hanhardt explica cómo en el arte audiovisual, “dentro de esta cultura de la experimentación interdisciplinar y multimedia que se dio en las décadas de 1960 y 1970, los artistas exploraron posibles vías de creación alternativas a los cauces tradicionales del arte y los medios de comunicación. El artista de vídeo independiente desafió al mundo del arte y a los museos, e intentó evitarlos en la pretensión de atraer al espectador a terrenos no codificados o no sancionados por aquellos” (Hanhardt 1998, pg). En el arte sonoro, se dieron rupturas similares durante estas décadas, que utilizaban la experimentación sonora para crear obras que se resisten a su mercantilización. Como ejemplo de ello pueden observarse las obras de Alvin Lucier, Luc Ferrari o Éliane Radigue, y a nivel más independiente, el llamado “hardware hacking” (o recientemente también “circuit bending”) que tiene lugar en una generación que experimenta con aparatos más baratos como lo cuenta Nic Collins en el prólogo a su *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*.

El fetichismo que Adorno atribuye a la música como mercancía parte de la explicación del fetiche en El capital de Marx. En el capítulo 3 de *Crítica de la economía política del signo, Fetichismo e ideología*, Baudrillard expone las limitaciones del concepto marxista del fetichismo de la mercancía y lo reconfigura

con elementos de la semiótica y del psicoanálisis. Sostiene que, al no conseguir explicar realmente en qué consisten los problemas del “fetichismo” y atribuirlos a la falsa conciencia, el marxismo elimina toda oportunidad de analizar el proceso ideológico y se ve condenado a reproducir la ideología misma del capitalismo. Por eso, el concepto de fetichismo debe ser reemplazado por una teoría más exhaustiva de las fuerzas productivas. En su lugar, Baudrillard propone que este fetichismo es una pasión, no ya por su valor, sino por lo que representa, o su código: “Así, parece que el ‘fetichismo de la mercancía’ ya no puede ser interpretado con éxito de acuerdo a la dramaturgia paleo-marxista del ejemplo, en tal o cual objeto, de una fuerza que vuelve para atrapar al individuo arrancado del producto de su labor, y de todas las maravillas de su inversión malversada (trabajo y eficacia) [...] De esta manera, la fetichización de la mercancía es la fetichización de un producto vaciado de su sustancia de trabajo específica y sujeto a otro tipo de trabajo, un trabajo de significación, es decir, de abstracción codificada (la producción de diferencias y de valores de signos). Es un proceso activo y colectivo de producción y reproducción de un código” (Baudrillard 1981, 92). Al final del capítulo, establece una serie de conclusiones, en las que explica el funcionamiento simplificador y totalizador de los signos, lo que les confiere un poder de fascinación y les permite funcionar ideológicamente, estableciendo y perpetuando discriminaciones reales y el orden del poder.

### c. ¿Cómo se parece esta obra a otras?

Los conceptos de repetición y de diferencia, tan importantes en la crítica de Adorno a la industria cultural, también fueron explorados por Deleuze y otros dos filósofos franceses: Derrida y Lyotard. Pero cada uno de ellos aportó una perspectiva diferente. Por ejemplo, para Adorno la repetición es negativa, pues socialmente tiene que ver con la ausencia de opciones reales y en el arte, es igual a copia y casi siempre equivale a reducción y simplificación, en tanto que falta de originalidad en el pensamiento. Sin embargo, Deleuze aporta una aproximación radicalmente innovadora a estos conceptos. En su obra *Diferencia y repetición*,

describe un aspecto positivo tanto en la diferencia como en la repetición, pues ambas se oponen a la manipulación represiva de la representación. A las dos les ha sido arrebatado su significado positivo en el sistema de representación, en que prevalecen lo mismo y lo idéntico. Aquello que se repite nada más aparentando ser similar es el simulacro, cuyos nuevos aspectos son celebrados por Deleuze: “Cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte” (Deleuze 2002, 431). El arte se repite, pero cada repetición es única y diferente de las otras versiones. Cuanto más imita el arte y representa, más crea un hábito al servicio del capitalismo.

Relacionada con la idea de diferencia, sin ser exactamente lo mismo (de ahí que la ortografía normal de la palabra en francés se halle modificada) se halla la *différance* de Derrida. Existen algunos puntos de conexión entre la filosofía de Derrida y la de Adorno, que explican esta relación y que son importantes para entender cierto enfoque en torno a la obra de arte. En primer lugar, expone Johannes-Georg Schüle, “ambos comparten el intento de escapar de un pensamiento metafísico que, desde un punto de vista, el punto de vista verdadero, cree poder comprender el mundo” (Cabot 2007, 105). Así, Adorno parte del concepto de lo no-idéntico para elaborar la base de la *Dialéctica Negativa*. Lo no-idéntico se refiere a la “confrontación entre el concepto y el mundo, consistente en que el concepto abstracto y el objeto aislado no son congruentes” (Cabot 2007, 106). Dicho de otra manera, tiene que ver con la crítica que Adorno hace a la razón de aplicar categorías preestablecidas como método de conocimiento. Por otro lado, Derrida introduce la idea de *différance*, que le lleva a la práctica de la deconstrucción, que “puede ser vista como la permanente desestabilización del pensamiento identificativo” (Cabot 2007, 112). Esta *différance* designa, en origen, el significado no en sí mismo, sino al compararlo con otro. Así, “como en

el caso de Derrida, los artistas postmodernos rechazan tanto el genio subjetivo como la presencia de objetividad como fuentes de verdad absoluta”, como puede verse en el trabajo de artistas como Andy Warhol o Jeff Koons y en la táctica no narrativa de la crítica de arte de Rosalind Krauss (Jones, no publicado, 222; Kim-Cohen 2009, xix, 80).

Las obras de arte que se imitan entre sí e imitan la realidad no pueden transformar la realidad, porque, explica Baudrillard, solo ofrecen simulación. La cualidad de despojar el sentido y hacer de este vacío el sentido mismo es algo que destaca en las obras de arte contemporáneo. “El arte deroga el juego de la ilusión por la perfección de la reproducción, en la expresión virtual de lo real. Y de esta manera presenciamos la exterminación de lo real por su doble” (Baudrillard 1997, 9). Proliferan las imágenes, pero puesto que solo ejercen una labor de simulación, en ellas no hay nada que ver. No tienen consecuencias estéticas.

#### **2.2.1.1. El caso específico de la música**

La problemática en torno a la obra como mercancía en el arte hecho con sonidos se articula en la obra teórica de Pierre Schaeffer, técnico de radio desde los años 30 que quedó cautivado por las propiedades de los sonidos que utilizaba en su trabajo para realizar los efectos sonoros. Schaeffer se dio cuenta de que, en lugar de formar un trasfondo para las historias de la radio, los sonidos para los efectos podían ser usados como material por derecho propio. Así, comenzó a usar este tipo de sonido y a componer usando cintas magnetofónicas, perfilando un nuevo arte experimental y convirtiéndose en un pionero de lo que se llamó música acusmática. En 1948 compuso los *Études aux chemins de fer*, primer ejemplo de música concreta; y en su ensayo emblemático *Tratado de los objetos musicales* (1966) estableció una teoría de la audición y de los objetos sonoros. Además, fue pionero también en la investigación, formando el Groupe de Recherches Musicales en 1951. Casi al final del Tratado, Schaeffer expone sus ideas sobre “El sentido de la música” desarrollando cuestiones importantes

para nuestro estudio como “el consumo musical” y “el medio musical”, en las que hemos hallado no pocas coincidencias con lo expuesto por Adorno.

Por otro lado, los medios de masas permiten una mayor difusión de la música, pero limitan la libertad de creación. Schaeffer reconoce que esa búsqueda de una “música en sí”, que no responde a ninguna necesidad natural y que hipotéticamente topa con la sociedad” da lugar a un esnobismo, pues la música representa el “patrimonio de una nueva élite”, en la que uno ha de ser iniciado. Sin embargo, sin este esnobismo “nada decisivo se habría intentado en la evolución musical” (Schaeffer 1996, 319). En esta afirmación reside la misma disyuntiva, entre arte para las masas y arte elevado para el progreso, que en el debate abierto entre Benjamin y Adorno.

El problema es, retomando de nuevo el círculo fatal que menciona Adorno, que en la búsqueda de productos eficientes en su coste y altamente rentables, se hace prevalecer ciertos aspectos creativos de lo que ya ha tenido éxito anteriormente. En palabras de Eco, “donde la fórmula sustituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte” (Eco 1984, 316). Esta necesidad de repetición responde a una tendencia natural del individuo en todas las “sociedades sanas” y es “un ejercicio de normalidad”. Pero cuando la repetición de los aspectos de mayor éxito es la norma, lo único que se encuentra en los medios, quedando desplazado lo demás, es cuando se vuelve totalizante.

En el polo opuesto, los artistas pueden generar un código que no es compartido por los medios de comercialización (ya sean los medios de comunicación u otros canales de mercantilización del arte, como los museos), lo que los hace más inaccesibles para el público también. Por otro lado, el propio sistema se encarga de copiar el código y absorber este tipo de obras de arte, como Hanhardt discute

en torno al vídeo: “debemos considerar el futuro y reconocer que el vídeo como medio de comunicación ya no es el medio vanguardista que una vez fue, sino que forma parte, y acabará absorbido por unos aparatos multimedia, de complejos de producción y distribución de localizaciones virtuales y Web en auge. De esa forma emergen nuevas cuestiones, como por ejemplo si [...] cada vez más, las tecnologías interactivas privatizarán los lenguajes y las experiencias de la recepción de imágenes o se convertirán en fuente de entretenimiento hiperbólico como divertimentos privados. Ciertamente, la proliferación de ambientes de los media sugiere que nuestra noción de cultura visual se está convirtiendo en una compleja cultura de los medios de comunicación” (Hanhardt 1998). Esta descripción de las consecuencias que las obras tienen en los medios y en su evolución también es aplicable al arte hecho con sonidos, si se piensa por ejemplo en la escucha de música en línea o el consumo de arte sonoro en Internet.

Deleuze y Guattari destacan la capacidad potencial que tienen las artes y las ciencias para la revolución, porque generan conocimiento al margen de los estados represivos del capitalismo. El capitalismo se sostiene mediante el mantenimiento continuo de la circulación y la expansión de la riqueza y el deseo, que no tiene un objetivo fijo, más que mantener el flujo del capital en movimiento. “En cuanto se decodifica el código represivo, se vuelve a codificar dentro del sistema. Así, el arte no funciona como expresión, sino como producción y experimentación” (Jones, no publicado, 245). Por ello, Deleuze y Guattari señalan en *Mil mesetas* como ejemplo de artista a John Cage, porque no tiene objetivos y ni ideas preconcebidas que controlen el proceso experimental. Para Lyotard, también Cage representa un artista ejemplar: “Cuando Cage dice: no hay silencio, él dice: no hay Otro que tenga el dominio del sonido, no hay Dios, no Significante como principio de unificación o composición [...] Tampoco hay ya una obra, no más límites [...] que determinen la musicalidad como región” (Kim-Cohen 2009, 253).

Igualmente, el espacio de intersticios, ese marco de posibilidades que define Bourriaud, también se encuentra en permanente cambio, pues se halla configurado

socio históricamente. Las conexiones sociales, en las que para Bourriaud se halla la radicalidad de las situaciones que generan estas obras, también se han convertido en un artefacto estandarizado y es el poder el que canaliza las relaciones sociales hacia cauces planeados de acuerdo a sus fines (Bourriaud 2002, 9). Así, el futuro del arte, como instrumento de emancipación y arma política, apuntando a la liberación de las formas de subjetividad, depende de la manera en que los artistas negocien con el tema de la representación ideológica, poniendo la técnica y la tecnología en perspectiva, cuestionando su relación con la superestructura (de nuevo un término marxista) y los comportamientos obligatorios que conllevan su uso, para generar nuevos modelos de relación con el mundo. (Bourriaud 2002, 78)

Sin embargo, sería equivocado mostrarse excesivamente pesimistas. Umberto Eco apunta a que en tanto que se producen estas fugas y reasimilaciones, se produce un paulatino avance. En su trabajo *Obra abierta*, se expone la creciente participación del público en las obras de arte de mitad del siglo XX. Se ocupa de analizar la literatura, las obras plásticas y la música. Así, se podría establecer una línea entre la obra de las vanguardias, o la nueva música que defendía Adorno, que se completa en la mente del oyente, pasando por la obra abierta, que es efectivamente completada por el intérprete o el oyente, hasta la obra relacional o el espectador emancipado, que construyen la obra al relacionarse o interactuar con ella. Afirma, “Cada vez que en el arte moderno se ha dado un auténtico movimiento de rebelión, de negación de un mundo esclerotizado, de propuesta de un mundo nuevo, ha seguido inmediatamente la academia de aquellos que asumían las formas exteriores, las técnicas, las actitudes y los términos de la propuesta original para construir variaciones sobre el tema, innumerables, correctas, escandalosísimas, pero ya inocuas, verdaderamente conservadoras a todos los niveles. Esto puede aplicarse a la literatura, la pintura, la música, hoy como ayer. Pero la fecundidad de la situación está propiamente en esta dialecticidad suya. Sus posibilidades residen en este hurto de propuestas y regresiones, protestas y concesiones” (Eco 2006, 12). Por esto, es en el diálogo

mismo que se avanzan las reflexiones sobre el arte y con estas progresa la sociedad.

## 2.2.2. Distribución: medios en que se consume la música

### a ¿Qué función social tiene esta obra?

Precisamente porque el arte no tiene una función específica, explica Adorno, existen fuerzas que pueden aprovechar el impacto que tiene sobre el individuo para generar publicidad, propaganda y modelos de comportamiento que se conformen con las exigencias del capitalismo. Uno de los atractivos que presenta la música, es que mediante su identificación con las funciones corporales, puede afectar las sensaciones y trasladarlas al campo de las emociones. Las personas escuchan música para sentirse mejor. Un mecanismo que usa la música para crear esta identificación con el cuerpo es la repetición, lo que engancha instantáneamente al individuo (repetición del ritmo, repetición del ritual). Por eso, explica Eco que “canturrear cada mañana el mismo estribillo [...] no constituye degeneración de la sensibilidad o embotamiento de la inteligencia. Constituye un sano ejercicio de normalidad. Cuando representa el momento de pausa. El drama de una cultura de masas consiste en que el modelo del momento de pausa se transforma en norma, en sustitutivo de toda otra experiencia intelectual, en amodorramiento de la individualidad, en negación del problema, en rendirse al conformismo de los comportamientos, en el éxtasis pasivo exigido por una pedagogía paternalista que tiende a crear súbditos adaptados” (Eco 1984, 321). Otros discursos, otras formas de escucha, deben ser posibles, en los que el oyente tenga el espacio para existir, con su subjetividad.

El arte tiene la capacidad de producir nuevos códigos, nuevas subjetividades, como espacios de paréntesis dentro del sistema, cuya lógica interna sin embargo se halla al margen del capitalismo. Estas obras tienen como objetivo la creación de intersticios. Explica Bourriaud que el término “intersticio” fue usado por Marx para describir comunidades de trueque que evitaban el contexto económico capitalista al apartarse de la lógica basada en las ganancias. Así, el arte relacional se propone crear áreas libres cuyo ritmo contraste con aquellos que estructuran la vida diaria y que promuevan un comercio interhumano que sea diferente de las zonas de comunicación que vienen impuestas (Bourriaud 2002, 16). Estos márgenes que el arte es capaz de abrir para que el espectador imagine un mundo diferente del orden establecido conecta con el potencial que Adorno ve en la música de crear espacios de pensamiento que desafíen la lógica del mundo administrado. Igual que el oyente participa de la obra al realizar este esfuerzo cognitivo y genera pensamientos no preestablecidos, el espectador relacional participa físicamente en la obra, y al hacer esto, genera comportamientos diferentes de aquellos impuestos por el orden social.

Los valores promovidos por este tipo de arte relacional también son diferentes. Así, las exigencias del espectador ideal a que se dirigen estas obras han cambiado también. Para Bourriaud, cuando artistas como Liam Gillick, Miltos Manetas o Jorge Pardo abordan las formas visuales de los media y los iconos de la cultura pop, trabajan sobre modelos a pequeña escala de situaciones comunicativas. Esto puede ser interpretado, según Bourriaud, como un cambio en la sensibilidad colectiva. Gracias a este tipo de intervenciones, se cuestionan las concepciones sociales comúnmente aceptadas en la sociedad capitalista. Así, el grupo se contrapone a la masa, la comunidad a la propaganda, low tech a high tech, y lo visual a lo táctil. Y sobre todo, “el ahora cotidiano resulta ser un terreno mucho más fértil que la cultura pop, que es una forma que solo existe en contraste a la alta cultura, a través de ella y para ella” (Bourriaud 2002, 47).

b. ¿A qué tipo de oyente ideal se dirige? ¿Qué valores promueve?

Las personas privadas propias de la sociedad capitalista son sometidos por el sistema represivo de representación y deseo frustrado. En *Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari ofrecen una explicación de este mecanismo al exponer lo que llaman los grupos sometidos y los grupos-sujetos. Estos últimos viven en una ilusión de libertad, pero reproducen meramente los efectos mecánicos del sistema capitalista. El sometimiento se produce mediante sistemas de comunicación como la televisión, cuyo contenido no es producido por los espectadores, pero en el que se intercambia y se transforma la información.

Al explicar los dispositivos de control sobre el individuo, Deleuze y Guattari no se limitan a los medios de comunicación, sino que engloban todas las redes de saber y de poder que se producen en la sociedad. Pero precisamente porque los medios son un altavoz del poder y distribuyen el saber, ocupan un papel importante en cómo se produce este proceso. Estas teorías conectan con lo expuesto por Adorno al establecer los fundamentos de la teoría crítica y señalar la influencia de los medios y de las comunicaciones sobre el sujeto. En concreto, la explicación de los procesos de subjetivación por parte de Deleuze y Guattari guarda relación con aspectos como la individualidad frente a la presión de las fuerzas sociales, el control de las masas. La importancia de esta teoría para el arte radica en que este, en su modo revolucionario, produce un campo de experimentación para la consecución de otras formas de existencia generando múltiples subjetividades diferentes de los discursos totalizantes.

De manera análoga a cómo Adorno describe las relaciones en el mundo administrado, Bourriaud establece un enemigo encarnado en una forma social, que no es sino la extensión de las relaciones de proveedor y cliente a todos los niveles de la vida humana, desde el trabajo hasta el hogar, por medio de todos los contratos tácitos que definen nuestra vida privada (Bourriaud 2002,

83). Esto crea una ideología que se halla presente en todas las transacciones de la vida diaria y que se asimila por parte del individuo de manera inadvertida. Para Bourriaud, la efectividad de esta ideología reaccionaria consiste en promover el aislamiento de los artistas al envolverlos en un producto inteligente que ensalza su “originalidad” (Bourriaud 2002, 84). Esto es lo mismo que apunta Adorno en “El compositor dialéctico” acerca de los calificativos que recibe Schönberg. Resulta una estrategia de división, que genera un reducido grupo de acólitos que se enorgullecen de distinguirse del gusto general. Del modo similar, muchas exposiciones ofrecen la impresión de que el espectador se sienta más “intelectual”, mientras que la mayoría siente que es un mensaje que solo algunos pueden entender. Para mantener este status quo, proliferan tendencias y modas que parecen ofrecer variedad, pero que sin embargo no es sino más de lo mismo. Para Bourriaud, esta falsa multiplicidad es el truco más grande: el rango de posibilidades se reduce cada día, mientras los nombres que describen esta realidad empobrecida se multiplican (Bourriaud 2002, 84). Esto conecta directamente con lo que afirma Adorno acerca de la música que puede escucharse en la radio, tanto en El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, como en Función, y que no es sino un ejemplo del “siempre lo mismo” (*das Immergleiche*) que apuntaron Adorno y Horkheimer.

### c. ¿Qué demanda existe para obras de este tipo?

Adorno señaló que se entrena a los oyentes para que demanden lo que ya se escucha, en un círculo vicioso que se apoya en los medios de comunicación como la radio (Adorno 2003, 22). Esto responde a una presión en los medios para resultar comercialmente viable. Existe un arte más visible, que se caracteriza por su viabilidad económica. Porque es el que conlleva unos intereses económicos, es el que más se anuncia y promociona, el que se halla presente en las instituciones; por tanto, el que “se ve”. Otros tipos, no se ven, y por tanto, al carecer de público, es como si no existiesen. Si la lógica del mercado favorece unas características en la obra de arte, esto va a producir que los discursos

producidos se hagan más parecidos, más homogéneos. A menos que se creen unas condiciones que favorezcan una verdadera multiplicidad. Se esperaba que Internet, al no ser un medio unívoco, sino de carácter interactivo, favorecería la emergencia de opciones diferentes a las mayoritarias, y así ha resultado, con el auge de determinados géneros. Pero existen nuevas estrategias comerciales para adaptar el sistema de producción capitalista a esta nueva situación y más aún, hacer que funcione a su favor. En la literatura se puede encontrar un ejemplo claro, relacionado con el éxito del aparato Kindle, lanzado por Amazon. Gracias a este se estima que un género como el de “50 sombras de Grey”, del que el título es un best-seller, ha podido tener éxito gracias a la privacidad que permite el dispositivo, ya que se puede leer en público sin ser advertido. Por otro lado, nuevas estrategias que se están poniendo a prueba por parte de la compañía, como pagar a los autores, no por libro descargado, sino por página pasada, garantizan que se escriba de manera que lo que resulte económicamente rentable sea escribir libros muy largos, que entretengan y que no den mucho que pensar. Por el contrario, un libro de filosofía, que requiere la relectura, a veces, en numerosas ocasiones, de un mismo párrafo, y de tiempo para pensar y evaluar lo que se acaba de leer, resultaría muy poco rentable.

De esta manera, se crea un sistema totalitario en el que los individuos y la cultura no son relevantes. A través de los medios, se hace a los individuos querer lo que el sistema necesita para funcionar: “En cuanto a la informatización de las sociedades, se ve, finalmente, cómo afecta a esta problemática. Puede convertirse en el instrumento «soñado» de control y de regulación del sistema de mercado, extendido hasta el propio saber, y exclusivamente regido por el principio de performatividad. Comporta entonces inevitablemente el terror. También puede servir a los grupos de discusión acerca de los metaprescriptivos dándoles informaciones de las que bastante a menudo carecen para decidir con conocimiento de causa. La línea a seguir para hacer que se bifurque en ese último sentido es demasiado simple en principio: consiste en que el público tenga acceso libremente a las memorias y a los bancos de datos” (Lyotard 1989, 51-

52). En este sentido, se genera una demanda basada en los propios hábitos que el medio genera, y cada vez más, estudiando los comportamientos de los usuarios en relación a estos medios. Por un lado, se estudia lo que los usuarios quieren, para adaptar el producto a estos deseos. Por el otro, se usan diferentes códigos asociados a estos productos para moldear estos deseos.

d. ¿Qué tipo de críticas podría hacer el oyente?

### **2.2.2.1. Los media como dispositivos de ordenación social**

Al pensar en la distribución de la música y el arte sonoro en las últimas décadas del siglo XX y el siglo XXI, resulta inevitable pensar en la cuestión de la evolución de la técnica y su influencia sobre el individuo. Este es un problema que fue debatido intensamente por los filósofos asociados a la Escuela de Frankfurt y el Instituto para la investigación social. Inicialmente, el tratamiento que estos le dieron surgió como una respuesta al positivismo y una crítica a la razón instrumental, que tendían, si no a idolatrar la técnica, a esperar soluciones incluso a los problemas sociales por vía de las ciencias y las tecnologías. Aunque de ninguna manera asociado con este grupo de pensadores, en su ensayo (basado en una conferencia pronunciada en 1954) *La pregunta por la técnica*, Heidegger advierte de los peligros de ciertas posturas ante la técnica. Por una parte, sostiene que el afirmar o negar la técnica apasionadamente priva de libertad. Por otro, el permanecer neutrales nos pone de la forma más grave en manos de la técnica. (Heidegger 1990, 130). Así, continúa explicando que la técnica es principalmente un instrumento al servicio del hombre para unos fines concretos. Por su carácter, ofrece un desvelamiento, una no-ocultación: “La esencia de la técnica moderna pone a los hombres en el camino de aquel desvelamiento por medio del cual en todas partes lo real, más o menos perceptiblemente, deviene existencias” (Heidegger 1990, 144). En este sentido, el ansia de conocimiento, de verdad, impulsa el pensamiento calculador de la revolución técnica, pero existe para Heidegger existe el peligro de que este tipo de pensamiento “pudiera algún día

llegar a ser el único válido y practicado, lo cual coincidiría con la indiferencia hacia el pensar reflexivo” (Hamburger 2009, 95). Así, explica Heidegger, si hay alguna actividad humana que realice esta desocultación de la verdad o desvelamiento del Ser es el arte (Terino 2010, 16). La técnica contiene el impulso de desocultación, pero puede volverse totalizante. Mediante el pensar reflexivo, el arte tiene la capacidad de ejercer la técnica en un proceso destotalizador:

“Un ámbito tal es el arte. Ciertamente solo si la concentración reflexiva artística, por su parte, no se cierra a la constelación de la verdad, por la que preguntamos.

Así pues, preguntando testificamos el estado de necesidad de que aún no experimentamos lo esente de la técnica ante la pura técnica, de que no preservamos ya lo esente del arte ante la pura estética. Cuanto, empero, más interrogativamente pensamos la esencia de la técnica, tanto más misteriosa se torna la esencia del arte.

Cuanto más nos acercamos al peligro, tanto más claramente comienzan a lucir los caminos hacia lo salvífico, tanto más nos tornamos interrogadores. Pues el preguntar es la piedad del pensar” (Heidegger 1990, 153-154).

Algunos han visto en este fragmento una llamada de Heidegger a que el arte deba mantenerse alejado de la técnica, pues “la técnica desobjetiviza las cosas y lleva al hombre a la deshumanización” (Terino 2010, 17) mediante una imposición que conlleva una influencia en el comportamiento y el pensamiento del sujeto. Pero precisamente por ese cuestionamiento, ese continuo preguntar por la verdad que supone la tarea fundamental del arte, es que se puede leer también que el arte debe acercarse al “peligro” que conlleva la técnica: para cuestionarla y para ponerla a su servicio.

La disyuntiva entre técnica como medio de desocultación e imposición sitúa al arte en una posición en que puede o bien colaborar con los sistemas de control, o dibujar

líneas de fuga que escapen a ellos. Estos son aspectos que también se hallan presentes en el concepto de dispositivo que introduce Foucault. El dispositivo puede ser tecnológico o no, pues puede ser una serie de elementos variados, como discursos y programas institucionales, disposiciones arquitectónicas, prácticas, etc. No todo dispositivo es tecnológico, pero toda tecnología es un dispositivo, puesto que supone una serie de reglamentos codificados de uso que restringen el comportamiento. Este concepto de dispositivo está estrechamente relacionado con la creación de subjetividad maquínica, que desarrollaron tanto Foucault como Deleuze y Guattari.

En palabras de Luís García Fanlo: “Para Foucault los discursos se hacen prácticas por la captura o pasaje de los individuos, a lo largo de su vida, por los dispositivos produciendo formas de subjetividad; los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos” (García 2011, 2). Para este experto, aunque a veces se ha identificado el dispositivo de Foucault con el objeto mismo que ejerce poder o que guarda un determinado saber sobre el individuo (se afirma, por ejemplo, que la cárcel o el panóptico son los dispositivos), es más bien las relaciones de poder/saber que se establece con el individuo, discursivas y no discursivas, basadas en prácticas. “Por eso no es exacto decir que los dispositivos “capturan” individuos en su red sino que producen sujetos que como tales quedan sujetados a determinados efectos de saber/poder” (García 2011, 3). Gracias a esto se puede comprender la colaboración de los sujetos en su sometimiento.

En el texto *¿Qué es un dispositivo?*, Deleuze desarrolla este concepto de dispositivo, y al hacerlo, encuentra la clave para explicar cómo se produce el adiestramiento del individuo por los medios de masas. En este texto, se define

dispositivo “como máquina para hacer ver y hacer hablar que funciona acoplada a determinados regímenes históricos de enunciación y visibilidad” (García 2011, 4). Estos regímenes, al controlar la representación, son los que deciden lo que se ve y lo que se nombra, y lo demás es inexistente. Los dispositivos están inscritos en una sociedad y un momento histórico determinados, y son definidos por estos. El dispositivo puede producir subjetividad, pero también una ilusión del yo privado, que Deleuze y Guattari llaman la subjetivación maquínica. En *El Anti-Edipo*, Deleuze y Guattari explican los procesos por los cuales el capitalismo suprime la subjetividad y fomenta una ilusión del yo, así como la manera en que el arte puede hallar líneas de expresión transitorias que supongan una alternativa a estos procesos.

La supresión de la subjetividad por parte de las fuerzas globalizantes en el capitalismo se explica para Baudrillard en los siguientes términos: “Ya no tenemos tiempo para buscar una identidad propia en los archivos, en la memoria, en un proyecto o un futuro. En lugar de esto debemos tener una memoria instantánea a la que podemos enchufarnos directamente para acceso inmediato a una especie de identidad de relaciones públicas... Todos buscan su look. Como ya no es posible reclamar la propia existencia, no hay más que hacer sino actuar un papel sin preocuparse con ser... Ser uno mismo se ha vuelto una actuación transitoria sin secuelas” (Baudrillard 1993, 23-24). Al articular estos discursos uniformizantes, los medios de comunicación se convierten en el “mando a distancia”, por el que se controlan los deseos y voluntades de las masas.

Sin embargo, para otros filósofos contemporáneos, más allá de los medios de comunicación, es el uso de los dispositivos que utilizamos para acceder a estos los que ejercen y definen este control. Por ejemplo, para Giorgio Agamben, el uso de cualquier dispositivo ya conlleva en su configuración los intereses de control del poder. Según Agamben, en el pasado se producían procesos de desubjetivación que se equilibraban con otros de subjetivación, dando lugar pues a la creación de un nuevo sujeto. Sin embargo, en la fase actual del capitalismo,

ambos procesos se darían de forma “recíprocamente indiferente”, de manera que el nuevo sujeto que se produce es una forma “larvada” y “espectral”: “el espectador que pasa sus noches delante de la televisión no recibe a cambio de su desubjetivación más que la máscara frustrante del ‘zappeador’ o la inclusión en el cálculo de un índice de audiencia” (Agamben 2006, 30).

Sustituyendo el medio de la televisión por el de la radio en Internet o youtube y el cálculo de audiencia por el número de visitas que registra la página, tenemos un efecto similar sobre el sujeto contemporáneo a través de la figura del oyente. La ilusión de que elegimos lo que escuchamos no hace sino reforzar la idea de Foucault de que “en una sociedad disciplinar”, se crean “cuerpos dóciles aunque libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su sujeción.” (Agamben 2006, 21). Para Agamben, la expansión del uso de los dispositivos de acceso a los medios no puede conducir hacia una sociedad más democrática, porque estos han sido creados para servir unos intereses determinados. Por eso advierte contra la seducción de los dispositivos: “es del todo imposible que el sujeto use el dispositivo ‘en el modo justo’. Aquellos que tienen discursos similares son a su vez el resultado del dispositivo mediático en el que están capturados”. (Agamben 2006, 31).

También existen los que señalan que los medios ofrecen mayores oportunidades de tomar espacios de decisión. Por ejemplo, Guattari sostiene que “la producción maquínica de subjetividad puede laborar tanto para lo mejor como para lo peor. Existe una actitud antimodernista consistente en rechazar en bloque las innovaciones tecnológicas, especialmente las ligadas a la revolución informática. Tal evolución maquínica no puede ser juzgada ni positiva ni negativamente; todo depende de lo que llegue a ser su articulación con las conformaciones colectivas de enunciación” (Guattari 1996, 16). —

Por su parte, Morozov explica cómo existen tecnologías llamadas inteligentes diseñadas para ayudar al individuo, cuya premisa central es la construcción de

una ingeniería social “disfrazada de ingeniería de producto” (Morozov 2013). Esto puede tomar la forma por ejemplo de una báscula que ayuda a controlar el peso o un tenedor que cuenta las calorías. Sin embargo, bajo la calificación de inteligentes, hay tecnologías que en realidad “estupidizan” al usuario. De manera sucinta, estas son aquellas que no dejan espacio para la decisión del usuario. “Hay razones para preocuparse sobre esta próxima revolución. Conforme las tecnologías inteligentes se vuelven más intrusivas, se corre el riesgo de que reduzcan nuestra autonomía, al suprimir comportamientos que alguien, en algún lugar, ha considerado como indeseable” (Morozov 2013). Además, alerta contra los peligros de la comercialización de los datos que las aplicaciones recogen sobre los usuarios: “Estos dispositivos nos ofrecen una información muy útil sobre nosotros mismos, pero también pueden compartir todo lo que conocen sobre nuestros hábitos con instituciones cuyos intereses no son idénticos a los nuestros. Las compañías de seguros ya ofrecen descuentos significativos a los conductores que consienten en instalar sensores inteligentes que registran sus hábitos como conductores. ¿Cuánto tiempo pasará hasta que los clientes no puedan comprar un seguro sin rendirse a tal vigilancia?”. (Morozov 2013). Este tipo de tecnologías, aplicadas a la escucha, son aquellas que ofrecen recomendaciones basadas en la información reunida sobre el usuario. Un análisis de los intereses económicos y sociales detrás de estas tecnologías, así como de la autonomía y la capacidad de acción que dejan al usuario, se hace fundamental para poder evaluar estos dispositivos respecto a la regresión de la escucha.

Para Bourriaud, los avances tecnológicos han permitido no solamente que se produzcan obras en diferentes soportes a los que se producían anteriormente, sino que las personas tienen una perspectiva diferente del mundo, como resultado de estos avances (piénsese en cómo las telecomunicaciones han afectado nuestra visión geográfica del mundo, por poner solamente un ejemplo entre tantos). Sin embargo, estos avances no se han dado de una forma igualitaria. Por eso, pone de relieve, por un lado, que habría que ser increíblemente etnocéntrico para no ver que el progreso tecnológico dista mucho de ser universal, y por otro,

que el optimismo respecto al poder liberador de la tecnología se ha empañado considerablemente, puesto que ahora se sabe que la informática, la tecnología de la imagen y la energía atómica representan amenazas y herramientas de subyugación en la misma medida que suponen mejoras en la vida diaria (Bourriaud 2002, 65). De nuevo en este punto puede establecerse una conexión con Adorno, ya que, tanto para este como para Bourriaud, las tecnologías tienen un potencial emancipador que sin embargo se ve destruido por el uso social que se hace de ellas, y este uso social viene determinado por las relaciones sociales, en que los usuarios hacen un uso que es contrario a sus propios intereses de clase.

La división entre detractores y defensores de la tecnología quedó reflejada en el trabajo de Umberto Eco de 1964, *Apocalípticos e Integrados*. En este, los primeros son los pesimistas que condenan la cultura de masas, porque no encuentran un potencial verdaderamente democratizador en ellas, sino que somete al individuo a los intereses del capitalismo, mientras que los segundos son los que participan de esta cultura de masas sin cuestionarla. Esta división, que ya señaló Heidegger en *La pregunta por la técnica*, aún no se ha resuelto, sino que se ha transferido a diferentes tecnologías, según han sido adoptadas por la sociedad. La más reciente, y con el potencial de generar cambios más transformativos, es Internet. Así, según dice Eco en una entrevista: “La batalla entre apocalípticos e integrados, después de 50 años, se ha trasladado a la web. Si pensáis en ello, hoy los apocalípticos son aquellos que critican Internet y reciben en respuesta ‘¡ah, lo odias!’; por otro lado los integrados son los que lo usan incondicionalmente y reciben la crítica de quien le censura ‘todavía uso pluma estilográfica’. Pero aún vamos con retraso al nivel de una elaboración teórica. Faltan genios como Theodor Adorno o Walter Benjamin para estructurar una teoría” (Turrini 2014).

Parece evidente sin embargo que no se puede obviar el rumbo que han tomado las comunicaciones y cómo afecta la cultura. En última instancia, Internet

contribuye a que se abran espacios donde la decisión recae en el usuario y el uso que hace de sus opciones. “En el centro de este complejo de cambios y retos está la audiencia, una mezcla fluida y mundial de comunidades y culturas que, en su apropiación de la cultura popular y corporativa, y en su desarrollo innovador de modelos regionales y transculturales, están desestabilizando y desafiando el paradigma histórico del mundo del arte occidental y de la nación estado. La forma en que se desplieguen la economía de Internet y las políticas culturales de las redes mundiales resultará crítica para el futuro de un arte occidental que en la actualidad resulta decadente y aislado; un arte a menudo cerrado frente al reto y la crítica, gracias a los museos-fortaleza y a los paradigmas cerrados de la creación artística. Estas instituciones deben enfrentarse al cambio si desean sobrevivir. Será necesario que utilicemos y apoyemos nuevas economías de producción y que desarrollemos nuevas comunidades de práctica cultural, llevando el arte a un debate crítico fundamental sobre la manera en que el museo representa y define el arte y la cultura” (Hanhardt 1998).

### 2.2.3 Percepción: relación del oyente con los medios en que se consume

#### a. ¿Cómo funciona el soporte en que se escucharía típicamente esta obra?

La percepción de la obra cambia al tiempo que se produce un cambio en el soporte de la obra de arte. El potencial progresivo de las tecnologías se pone de manifiesto en el arte cuando los artistas, lejos de abandonar su conciencia crítica, trabajan sobre la base de las posibilidades ofrecidas por las nuevas herramientas, pero sin representarlas como técnicas (Bourriaud 2002, 67). Por ejemplo, la fotografía se usó de diferentes maneras que llevaron una aceleración de los cambios en la manera de ver la pintura. Bourriaud pone el ejemplo de los nuevos encuadres que ofreció Degas, que no se hubieran producido sin la

aparición de la fotografía. Este aspecto se encuentra también cuando Adorno habla del compositor dialéctico, y de cómo usa las nuevas herramientas a su alcance pero sin dejar que ocupe el papel central, mientras que otros usan la tecnología como el único punto de su obra.

En el campo de la experimentación sonora, durante los años 60, Schaeffer comienza a reflexionar sobre los medios de masas, y en 1970 publica el primer tomo, de una serie de tres obras, llamada Las máquinas de comunicar. En ella, muestra que las relaciones humanas en los medios de masas ya no se pueden reducir a la conexión entre emisor y receptor, sino que se crea un triángulo donde el productor es el intermediario.

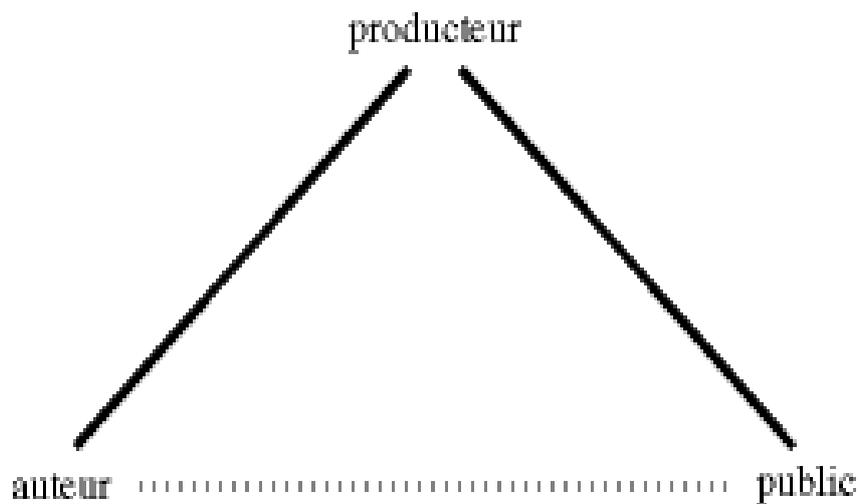


Figura 4: Triángulo de la comunicación de Schaeffer.

Este intermediario se encuentra en relación con el el grupo de programación, por un lado, y con el poder político (o los medios autorizados, por el otro). Así, este triángulo se dobla en un segundo triángulo invertido que revela las complejas relaciones entre estas partes:

De esta manera, se forman cuatro zonas que se diferencian en dos grandes sectores: el del entorno autorizado, el público y el autor; y el del programador, el autor y el público. Al mismo tiempo, se puede observar como dos cuadrados que revelan los medios de la competencia y el poder. Con el desarrollo de la radio y la televisión que tuvo lugar durante los años 60, Pierre Schaeffer afirmó que la multiplicación de las estaciones de radio y las cadenas de televisión conlleva “inevitablemente una nivelación de la producción”, en que la baja constante de la calidad de las emisiones revelan particularmente los intereses económicos y políticos que gobiernan la producción (Couprie y OLATS 2000).

El arte de hoy en día se desarrolla intensivamente por maneras de ver y pensar que abren paso a la computadora, por un lado, y la videocámara por el otro (Bourriaud 2002, 71). Así, el arte toma la forma televisiva y las posibilidades operativas de la videocámara (la repetición, el avance rápido, etc), y las exposiciones se convierten en programas dispares, “zapeables”, en los que el visitante puede inventar su propio itinerario. No obstante, para Bourriaud el cambio más grande reside en los nuevos acercamientos al concepto del tiempo que permite la presencia del video casero. (Bourriaud 2002, 75) Este uso artístico de la imagen en vídeo no ocurre simplemente, sino que la estética del arte conceptual ya era una estética testimonial, de los hechos, que tiene que ver con evidencias y pruebas. Aquí es el propio Bourriaud el que establece una conexión con Adorno, afirmando que, las actividades recientes están siguiendo simplemente esta designación del “mundo completamente administrado” en que vivimos, en el modo casual y literal que representa el video, en lugar del modo analítico y deconstructivo del arte conceptual (Bourriaud 2002, 76). Las obras culturales son sometidas a la relectura y el reciclaje, dando prueba de la ubicuidad de los instrumentos ópticos, y su prevalencia actual sobre cualquier otra herramienta de producción (Bourriaud 2002, 77).

En cuanto al sonido, con la popularización de la red de Internet y la creciente colectivización del ocio cultural, se ha producido una aproximación relacional en las prácticas expositivas en estrecha relación con las prácticas colectivas que se llevan a cabo en la escena musical tecno. Los artistas buscan interlocutores y porque el público siempre es una entidad algo irreal, los artistas incluyen este interlocutor en el proceso de producción mismo. El sentido de la obra emerge del movimiento que enlaza las señales transmitidas por los artistas, así como una forma de colaboración de la gente en el espacio expositivo. Bourriaud parafrasea a Marx en este punto, afirmando que la realidad no es sino el resultado efímero de lo que hacemos juntos (Bourriaud 2002, 81).

Sin embargo, al igual que Adorno resalta las resistencias que la nueva música encuentra entre el público general, Bourriaud destaca las críticas que recibe el arte relacional. En ambos casos, se trata de una resistencia a aceptar un cambio sobre aquello que ya se conoce. Apunta Bourriaud que a la gente le gustaría que hubiera un sentido preestablecido en la obra, junto con su código moral trascendente, así como un origen que ofreciera este sentido, como un orden que debe ser redescubierto y sus normas codificadas. Sostiene que el mercado del arte coincide con este sentido del gusto popular, con pocas excepciones. Afirma Bourriaud que la naturaleza irracional del capitalismo (nótese de nuevo la elección de la palabra irracional y el concepto de la irracionalidad del capitalismo que coincide con el análisis de Adorno) siente entonces la necesidad de encontrar una afirmación en el terreno de la fe y desarrolla mecanismos en el arte en común con los propios de la religión. Para este tipo de espectadores, la transparencia del arte relacional resulta difícil de comprender y por tanto, en un vago esfuerzo, la califican de “conceptual” (Bourriaud 2002, 53). Esta pereza del espectador, que rechaza un arte que le exige la propia participación y el desarrollo de su propio criterio, conecta con el oyente infantilizado que describe Adorno.

En cuanto al concepto de soporte como fijación en el medio, Demers hace referencia al texto de Thomas Y. Levin, en el que se afirma que Adorno, aunque

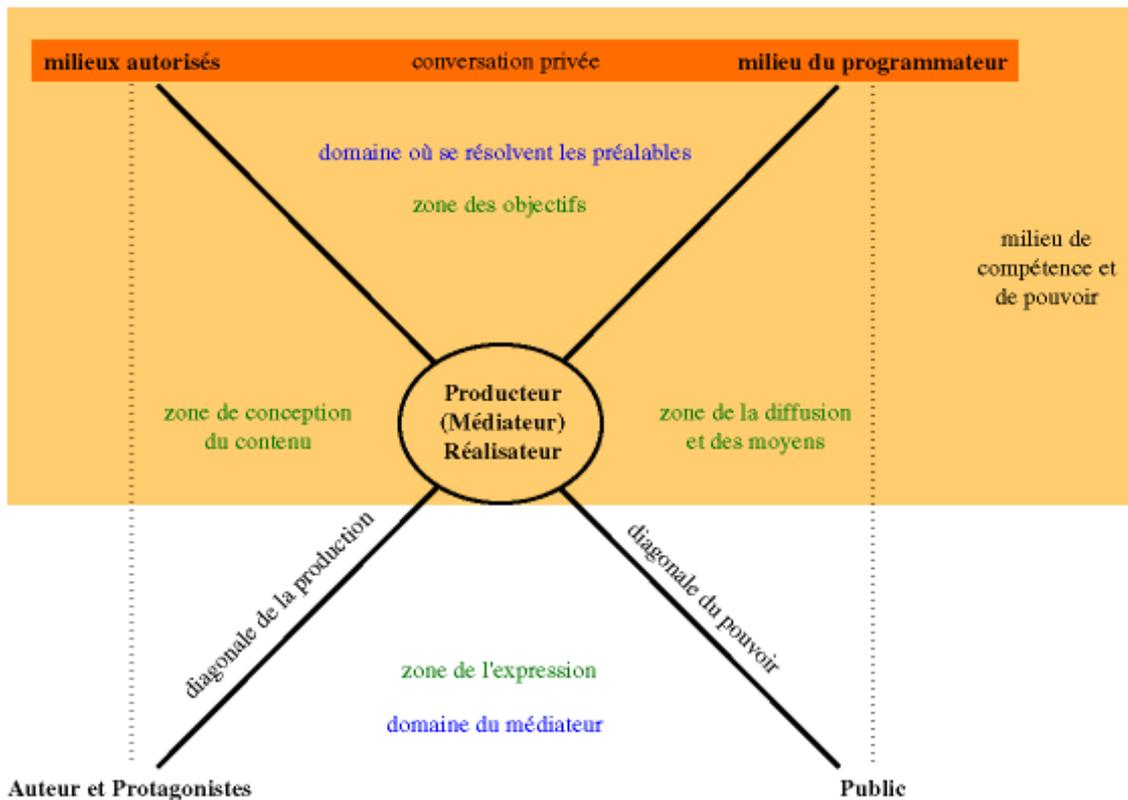


Figura 5: cuadro de la comunicación de Schaeffer (OLATS 2000).

inicialmente desconfió del disco, observó las posibilidades específicas de este medio, y ya en los años 30 escribió sobre la posibilidad de crear una música a partir de las propiedades sonoras de los surcos como material principal (Demers 2010, 132). Además, en el texto de Levin se señala cómo Adorno celebró el disco, porque permitía el análisis del discurso musical en tanto que texto, al ser posible detener, repetir, y ralentizar la reproducción (Levin 1990).

b ¿Cómo se relaciona el usuario con este soporte?

Adorno explica las relaciones que tienen lugar en la escucha de música en los medios de masas. En el volumen *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, Attali explica cómo Adorno establece que la música tiene una función esencial en los rituales de todas las religiones, y que reconcilia a los pueblos

con el orden social. Por eso, continúa Attali, para Adorno la función de la música ha sido históricamente la creación, legitimación y mantenimiento del orden (Attali 1985, 30). Pero en el momento en que escribe Adorno, (al que Attali califica como un “aristócrata pesimista”), la evolución de la música refleja el declive de la burguesía. Attali aclara que existe, en Adorno, una interdependencia entre código y valor, entre estilo musical y estatus económico que se organiza en torno a tres principios fundamentales: las relaciones de producción, que sitúan los límites de la música; las fuerzas de producción, que son la composición, la interpretación y la técnica musical; y por último, la interdependencia entre las fuerzas de producción y las relaciones de producción. Para Adorno, las fuerzas de producción tienen cada vez más impacto sobre las relaciones de producción, y la música se ha ido separando gradualmente de la sociedad. Pero la música “radical” desenmascara la falsa conciencia musical y puede transformar la infraestructura, o las relaciones de poder fuera de la “esfera musical”. No obstante, explica Attali que, décadas más tarde, con la presencia superimpuesta de redes que traducen diferentes códigos de producción, la unicidad de los órdenes musical y económico está desapareciendo. Las redes estéticas se han desintegrado y los modos de producción han cambiado (Attali 1985, 43).

En el tratamiento que hace de la cultura de masas de los años 60 en Italia, Eco dedica un capítulo a la música popular. Parte de un análisis previo de varios autores que se preguntan “si la producción industrial de sonidos se adapta a las libres fluctuaciones de este mercado, o no interviene más bien como plano pedagógico preciso para orientar el mercado y determinar las demandas. Si el hombre de una civilización industrial de masas es como nos lo han mostrado los sociólogos, un individuo heterodirigido (para el cual piensan y desean los grandes aparatos de la persuasión oculta y los centros de control de gusto, de los sentimientos y de las ideas; y que piensa y desea conforme a los designios de los centros de dirección psicológica), la canción de consumo aparece en tal caso como uno de los instrumentos más eficaces de coacción ideológica del ciudadano de una sociedad de masas” (Eco 1984, 315).

Por eso, la capacidad transformativa que arte el arte tiene en potencia depende de la manera en que el espectador o el espectador/oyente se relaciona con la obra. Para Adorno, esta relación se establecía mediante la escucha atenta y la plena consciencia. Para Bourriaud, se da mediante la participación activa en el establecimiento de relaciones. En ambos casos, en lugar de ser un contenido previamente empaquetado para su consumo fácil por parte del espectador o el oyente, este debe ser capaz de agregar su propia subjetividad para completar el ciclo de la obra misma. Esto se produce de maneras que se implica un contraste con o una reflexión sobre el tipo de prácticas y relaciones que normalmente tienen lugar en la sociedad capitalista. Aunque la problemática que se abarca en *El Anti-Edipo* tiene un carácter mucho más complejo que sencillamente el gusto o las elecciones, la obra de Deleuze y Guattari ofrece algunas claves para entender al público, y como algunas manifestaciones culturales suprimen la subjetividad.

Con la figura de las “máquinas deseantes”, Deleuze y Guattari explican en *El Anti-Edipo* la producción de una ilusión del yo a través del deseo reprimido en la sociedad capitalista. En esta producción de individualidad tienen especial importancia las manifestaciones culturales, que pueden suprimir o generar la subjetividad propia del sujeto. Aunque se atribuye el gusto a una preferencia individual, las preferencias del público responden a un entramado de intereses que a su vez generan un tráfico de información y se construyen identidades. Pero estas identidades vienen preprogramadas de acuerdo a los intereses del capital y contrarios a los del individuo. Como expresa Timothy Garton Ash, en una frase que recoge Edwin Prévost en el volumen *Ruido y capitalismo*, “el genio del capitalismo contemporáneo no reside simplemente en que le da al consumidor lo que quiere, sino en hacer desear a este lo que va a darle” (Iles y Mattin 2011, 63).

Se usan las tendencias seguidas por la mayoría para generar consenso. Pero la mayoría no tiene valor real, “pues la mayoría, en la medida en que está analíticamente comprendida en el patrón abstracto, nunca es nadie, siempre es

Alguien —Ulises—, mientras que la minoría es el devenir de todo el mundo, su devenir potencial en tanto que se desvía del modelo” (Deleuze y Guattari 2002, 108). Por otro lado, la minoría es potencialmente cualquiera que se desvíe de la norma, creando una posible desestabilización, hasta que queda reabsorbida dentro del sistema, mediante la asimilación o la marginación: “No hay devenir mayoritario, mayoría nunca es un devenir. El devenir siempre es minoritario” (Deleuze y Guattari 2002,108). Por eso destacan el cambio posible que llevan consigo las minorías: “El devenir es el movimiento gracias al cual la línea se libera del punto, y hace indiscernibles los puntos: rizoma, lo opuesto de la arborescencia, liberarse de la arborescencia. El devenir es una antimemoria. Sin duda, hay una memoria molecular, pero como factor de integración en un sistema molar o mayoritario” (Deleuze y Guattari 2002, 297).

El poder de la mayoría y la influencia de las personas populares para generar patrones de comportamiento (especialmente comportamientos de consumo) que son seguidos por numerosas personas se pone de manifiesto ejemplarmente en las redes sociales, especialmente en la “paradoja de la amistad” y en concreto en la “ilusión de la mayoría”. La primera se basa en que, como promedio, la mayoría de las personas tienen menos amigos que sus amigos. La segunda, que se basa en la primera, resulta en que “un comportamiento que es raro a nivel global puede ser sobrerrepresentado sistemáticamente en los vecindarios locales de muchas personas, es decir, entre sus amigos. Por ello, la “ilusión de la mayoría” puede facilitar la expansión de contagios sociales en redes y explicar también por qué emergen tendencias sistemáticas, por ejemplo, en percepciones sociales o en comportamientos de riesgo” (Lerman, Yan y Wu, 2015). El conocimiento de estos mecanismos, no obstante, permite al artista y al público consciente, si no revertir su efecto, al menos usarlo para sus propios intereses.

Con todo, la práctica del arte se ve afectada por estos condicionantes tecnológicos. Desde los 90, “la computadora y la cámara delimitan posibilidades de producción, que al mismo tiempo dependen de las condiciones generales de producción social, y de las relaciones tangibles que existen entre las personas.

Basado en este estado de la cuestión, los artistas inventan maneras de vivir, o si no crean una conciencia sobre el momento M en la cadena de montaje de los patrones de comportamiento sociales, haciendo posible el imaginar un estado más avanzado de nuestra civilización” (Bourriaud 2002, 71). Este punto hace posible la propuesta que Adorno lanza al final de su conferencia Función, de crear una conciencia artística y académica que reflexione sobre el uso de los mecanismos y dispositivos de la música (necesidad de conciencia que Bourriaud adscribe a todo el arte). Por medio de esta conciencia reflexiva, se palián los efectos del uso regresivo de la tecnología, pues el oyente/espectador aporta su propia subjetividad y se crea una conversación con la obra que la completa. Así, según Bourriaud, si no se analizan las relaciones y los comportamientos determinados por el uso de las tecnologías, el arte se convierte en un elemento decorativo high tech en una sociedad cada vez más desconcertante (Bourriaud 2002, 78).

Para Bourriaud, el arte contemporáneo es capaz de abrir estos intersticios porque a menudo se caracteriza por no estar disponible en tanto que objeto, sino que tiene lugar en tiempo real, para un público reunido por el artista (Bourriaud 2002, 29). Un ejemplo es la artista Sophie Calle, que formaliza, tras haber llevado a cabo los hechos, una experiencia biográfica que le conduce a colaborar con la gente a la que conoce (Bourriaud 2002, 30). Así, el desafío del arte contemporáneo ya no reside en extender las fronteras del arte, sino en experimentar las capacidades de resistencia dentro del dominio social en general, haciendo hincapié en las relaciones externas como parte de una cultura ecléctica en que la obra está a la altura de lo propuesto en la “Sociedad del espectáculo” (Bourriaud 2002, 31). Bourriaud describe otras prácticas del arte relacional que intentan recrear modelos socio-profesionales y aplicar sus métodos de producción. Cuenta dos tipos: el realismo operativo, así como “negocios” que suponen una especie de parodia de los negocios en la vida real. Lo que une estos dos grupos de artistas es que presentan una producción artística que representa un modelo de actividad profesional, y presenta el mundo relacional que surge de esta como

dispositivo artístico (Bourriaud 2002, 35). Algunos de estos artistas introducen mundos relacionales gobernados por conceptos como clientela, orden o encargo y proyecto (Bourriaud 2002, 37). Las utopías sociales y las esperanzas revolucionarias han cedido el paso a las micro-utopías diarias y las estrategias imitativas (Bourriaud 2002, 31). Este tipo de estrategias conecta con Adorno porque suponen una crítica del mundo administrado al imitar sus estrategias como práctica artística y ofrecerlas al público, que reflexiona sobre las relaciones sociales ordinarias al participar en una representación de estas.

Anteriormente he establecido una relación de continuidad desde la obra de vanguardia, pasando por la obra abierta hasta la obra relacional, debido precisamente a que la obra aumenta la cantidad y la calidad de la participación que requiere del espectador. Además, he conectado esta característica del arte contemporáneo con la necesidad que señalaba Adorno de prestar atención consciente a la obra de arte, para que se pueda realizar este acto cognitivo por el cual las personas expanden sus horizontes de pensamiento. Es por esto que, tras haber examinado las características del arte relacional y su conexión con las posibilidades que Adorno atribuyó al arte, se hace necesario mencionar *El espectador emancipado* de Rancière. Este es un ensayo en el que se hace repaso a las tensiones que han influido, durante la historia del teatro, entre el espectador, la obra y el autor. En este repaso, se da cuenta de los intentos que diferentes corrientes, autores y movimientos hacen por suprimir estas tensiones, a menudo tratando de eliminar la distancia entre arte y vida. Se destaca el teatro de la alienación de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud, así como las teorías de *La sociedad del espectáculo* de Debord.

Respecto a este último, Rancière explica que para Debord el espectáculo es “el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: ‘Cuanto más contempla, menos es’” (Rancière 2010, 14). Pero hay que recordar que el espectáculo no es solamente el espectáculo en el sentido estricto de la palabra, sino que se refiere a la especularidad de todas las áreas de la vida en

una sociedad capitalista y dominada por las imágenes que difunden los medios de masas que refleja. De esta manera, esta contemplación tampoco debe ser tomada en sentido estricto, referido solamente a lo visual, sino que, explica Rancière: “La «contemplación» que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo del sufrimiento producido por esta separación.” (Rancière 2010, 14). Es decir, que el sujeto de la sociedad del espectáculo lo que contempla es su des-identidad porque se le ofrecen imágenes consumibles de pura distracción. Esto tiene relación con la función de la música que atribuía Adorno a la música en los medios de masas, que ofrece una distracción al oyente, haciéndole soñar con estilos de vida deseables.

No obstante, concluye Rancière, no se trata de ofrecer soluciones que traten de emancipar al espectador, liberándolo, “salvando” una distancia como si se rescatara a alguien a quien se deba ilustrar o enseñar, sino un “cuestionamiento de la relación misma de causa-efecto y del juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento” (Rancière 2010, 26). Esto es, deben generarse obras que establezcan situaciones de igualdad con “espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia” (Rancière 2010, 27). De esta manera, el espectador en tanto que “minoría”, deviene enunciador en la obra de arte. Para esto, representa, con su acto de atención y participación, su igualdad en la ejecución de la obra. Además, se genera un pensamiento complejo y se evita así el consumo rápido de productos simplificados. Se tiende hacia lo “irrepresentable”.

### c. ¿Qué tipo de participación requiere la escucha de la obra en este soporte?

El público siempre ha tenido un papel determinante, pero Eco explica cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, este papel es manifiesto, y gradualmente gana terreno en el espacio de la obra, hasta formar parte de su estructura. “De

las estructuras que se mueven a aquellas en las que nosotros nos movemos, las poéticas contemporáneas proponen una gama de formas que llaman a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones. Pero también hemos visto que ninguna obra de arte está en efecto 'cerrada', porque cada una encierra, en su definición exterior, una infinidad de 'lecturas posibles" (Eco 2006, 65). Así, aunque toda obra pueda ser interpretada de manera diferente por cada espectador, resulta obvio que hay una tendencia en las obras contemporáneas a contar de manera creciente con la participación del público desde el momento de su concepción. La obra de arte de un artista adquiere el estatus de un conjunto de unidades que debe ser reactivada por la manipulación del espectador (Bourriaud 2002, 20). Esta participación se puede dar en la forma en que el espectador recibe o interpreta la obra, o como participación activa en la obra como proceso, como se destaca en *Estética Relacional*.

Bourriaud constata en las obras de arte relacional un desplazamiento en el concepto del aura, que ya no se encuentra en el trasmundo que la obra representa, ni en la forma, sino enfrente, en la forma colectiva temporal que la obra produce al ser expuesta (Bourriaud 2002, 61). De esta manera, el aura de la obra de arte se desplaza hacia el público (Bourriaud 2002, 58) y tiene sentido en tanto que es validada por la participación del público. Una obra de arte es, pues, inconsecuente si no es eficaz. Bourriaud entiende esta eficacia como una demostración de su utilidad para el público. Dicho de otra manera, la obra de arte debe procurar un cierto grado de placer o de conflicto para aquellos que la ven (Bourriaud 2002, 62).

El espacio de esta participación se multiplica con las posibilidades que ofrecen las tecnologías de final de siglo XX, pero estas requieren un uso determinado y autoconsciente. Algunos artistas encuentran maneras de generar estos usos y generar una reflexión sobre ellos. "Son estrategias que implican al espectador y que lo reconocen como parte integrante del proceso de creación de la imagen. Asimismo opino que este trabajo se enfrenta a los protocolos de bases estéticas

fundamentadas en la experiencia contemplativa y pasiva del mundo del arte. Mientras que una gran cantidad de interpretaciones fenomenológicas y de respuesta del lector se han enfrentado al mito del espectador pasivo, son las acciones y escritos de estos artistas (entre otros), las que han expuesto en términos formales y críticos que la noción del espectador de cine/televisión pasivo es igualmente falsa y los que han anticipado la separación entre los medios de comunicación, los materiales y los discursos que vemos hoy en día con nuevos avances de las artes multimedia interactivas” (Hanhardt 1998)

Por ello, el espectador debe desarrollar un nuevo criterio para evaluar una obra de arte según la relación que este establece con ella. Bourriaud propone que cabe preguntarse si la obra ofrece oportunidades para que el espectador exista frente a la obra, o por el contrario, niega al espectador como sujeto, al negarse a considerar al Otro en su estructura. O si el factor espacio tiempo sugerido por la obra, junto con las leyes que la gobiernan, coincide con las aspiraciones del espectador en la vida real. (Bourriaud 2002, 57). El espectador debe exigir formas que no establezcan ningún precedente a priori del productor sobre el espectador, sino que más bien negocien relaciones abiertas con la obra que no están resueltas de antemano, a caballo entre el estatus del consumidor pasivo y el del testigo asociado, el cliente, invitado, co-productor y protagonista. Esto se hace necesario, a un nivel más global, como ejemplo de participación en los demás ámbitos sociales, ya que las actitudes se convierten en formas y estas generan modelos de sociabilidad (Bourriaud 2002, 59).

En cuanto a las posibilidades del público para interactuar con los sonidos, Schaeffer expone que existen cuatro modos de escucha: Écouter (escuchar), Ouïr (oír), Entendre (entender), y Comprendre (comprender). Estos, además de la mera traducción, merecen una breve explicación basada en la que ofrece Schaeffer, pues su sentido no equivale exactamente al castellano.

En primer lugar, oír es lo que hacemos cuando percibimos los sonidos sin intención, sencillamente porque no podemos cerrar el oído. Llegan todos los sonidos audibles como en un fondo sonoro a veces incluso sin que nosotros podamos advertirlo de forma consciente.

Por otro lado, escuchar es lo que hacemos cuando prestamos atención a aquello que oímos porque nos interesamos por algo cuya información nos proporciona el sonido.

Entender puede relacionarse tanto con oír como con escuchar. En el primer caso, oír-entender es lo que hacemos cuando aquello que oímos nos proporciona pistas, a través de asociaciones mentales totalmente inconscientes, a las que, igual que a los sonidos, no prestamos atención directa. Por otro lado, escuchar-entender es cuando buscamos pistas en aquello que escuchamos para detectar esas asociaciones, de manera que usamos la información inscrita en los sonidos para indagar algo sobre los fenómenos que las causan.

Comprender, sin embargo, es el “resultado de un trabajo, de una actividad consciente del espíritu que ya no se contenta con un significado, sino que abstrae, compara, deduce y relaciona informaciones de naturaleza y fuentes diversas”. Aunque en la lengua se confunde con entender porque ambos términos tienen la acepción de “captar el sentido”, comprender se trata “de perfilar, o de obtener una información suplementaria” (Schaeffer 1996, 65).

No se trata de establecer niveles o un itinerario progresivo, “de etapa en etapa”, sino de “describir los objetivos que corresponden a funciones específicas de la escucha” (Schaeffer 1996, 66).

Más adelante, Schaeffer presenta el concepto de escucha reducida, que se refiere a escuchar el objeto sonoro en sí mismo, sin tratar de averiguar o asociarlo con su causa. A su vez, explica, “el objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha” (Schaeffer 1996, 166). Pone el

ejemplo de que, ante un arpegio, una escucha musical que funciona de manera parecida a la escucha lingüística, percibirá varias notas; la escucha natural, el gesto instrumental; y la reducida, que Schaeffer identifica con la escucha musical energética, un solo objeto sonoro (Schaeffer 1996, 166).

Este fenómeno, explica Michel Chion en la *Guía de los objetos sonoros*, “ofrece unas correlaciones con la escucha, atribuyendo escucha “causal” a la escucha natural del anterior ejemplo; “semántica” a la escucha musical; y “reducida” a la última. Explica: “La escucha causal es la más común, consiste en escuchar un sonido para obtener información sobre aquello que lo produce (su causa)... también es el modo más influenciado y engañoso de escucha” (Chion 1995, 25-26). Por otro lado, la escucha “semántica” es la que atribuye propiedades textuales a la escucha para interpretar un mensaje. Por último, la escucha reducida es el modo de escucha que presta atención a “los rasgos del sonido en sí mismo, independientemente de su causa y de su significado. Toma el sonido [...] en sí mismo como el objeto a ser observado en lugar de como el vehículo para otra cosa” (Chion, 1995, 29).

De esta manera, según expone Chion, comprender “equivale a la escucha semántica, pues trata el sonido como un signo o un código, y “escuchar” sería la escucha causal, porque busca su procedencia. “Oír” sería la forma más elemental de la percepción. Por último, “entender” significa escoger, de lo que oímos, aquello que nos interesa particularmente (Chion 1995, 29-31). Esta última modalidad es, pues, la que constituye la práctica de la escucha reducida (Chion 1995, 30). Por último, para Chion “la escucha reducida y el objeto sonoro son correlatos el uno del otro; se definen mutuamente y respectivamente como actividad perceptiva, y como objeto de percepción” (Chion 1995, 33). Al referirse a los tipos de escucha, Chion diferencia una escucha pasiva y una activa. Como apuntó Adorno, el oído no se puede cerrar, y esto le deja indefenso, por ello, en *La Audiovisión*, trabajo en el que Chion explica las interrelaciones entre la escucha y la vista, señala que en un film, el sonido puede resultar un medio mucho más insidioso de manipulación

<p>4. COMPRENDER -para mí: signos -ante mí: valores (sin lenguaje)</p> <p>Emergencia de un contenido sonoro y referencial, confrontación a nociones extra-sonoras</p>	<p>1. ESCUCHAR -para mí: indicios -ante mí: eventos exteriores (agente-instrumento)</p> <p>Emisión del sonido</p>	1 y 4: objetivo
<p>3. ENTENDER -para mí: percepciones cualificadas -ante mí: objeto sonoro cualificado</p> <p>Selección de ciertos aspectos particulares del sonido</p>	<p>2. OÍR -para mí: percepciones en bruto, esbozos del objeto -ante mí: objeto sonoro en bruto</p> <p>Recepción del sonido</p>	2 y 3: subjetivo
3 y 4: abstracto	1 y 2: concreto	

Figura 6: Gráfico de los cuatro modos de escucha según Schaeffer. (basado en OLATS 2000 y Schaeffer 1996, 68).

afectiva y semántica, primero, por su influencia directa fisiológica (el ruido de una respiración afecta a nuestra propia respiración), y segundo, porque le añade un valor a la imagen, y nos hace que la veamos de otra manera (Chion 1993, 34).

¿En qué se basa, pues, esta escucha reducida? En el *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer presenta 7 criterios de valores, que paso a enumerar a continuación: la masa (o la organización del sonido en su dimensión espectral); la dinámica (o la intensidad de los componentes del sonido); el timbre armónico (o el “color” del sonido); el perfil melódico (o la evolución temporal del espectro del sonido); el perfil de la masa (evolución temporal de los componentes internos del sonido); el grano (análisis de las irregularidades de superficie del sonido), la apariencia (análisis de los vibratos en tono y en intensidad del sonido). Estos

criterios se descomponen a su vez en varias descripciones morfológicas (Couprie y OLATS 2000)

Eco pone de relieve cómo tras los años 60, en que se difunde mayoritariamente una música de consumo con un alto poder de desobjetivación, surge una música popular durante los años 70 en Italia, en que emergen cantantes conscientes socialmente, los *Cantacronache*: “El resultado ha sido una canción que la gente se reúne para escuchar. Corrientemente la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa, como fondo; la canción “distinta” exige respeto e interés” (Eco 1984, 320). Si bien esto recuerda a los músicos de música popular de corte social que describe Adorno en “Sobre la situación social de la música”, desde el punto de vista del público, se destaca la importancia de una música popular que requiera que las personas dediquen su atención completa a la escucha en lugar de usarla como ambientación. Igualmente, el hecho de que propicie puntos de unión entre las personas contrasta con la tendencia al consumo privado que marca la tendencia en las décadas siguientes con el auge del walkman y, más tarde, con los dispositivos individuales de música digital que se dirigen especialmente al usuario particular.

Cómo la obra de arte musical, en tanto que objeto, signo y situación, requiere la participación del sujeto, centra *Listening through the noise*. En este trabajo, Joanna Demers, doctora en musicología y profesora en la Universidad de Southern California, propone tres maneras de aproximarse a la música, para explicar diferentes fenómenos que han tenido lugar en la composición y en la escucha durante las últimas dos décadas: el sonido como señal, el sonido como objeto y el sonido como situación. En la primera, expone músicas que han usado la significación bien como recurso o bien como aquello que hay que superar, para, en un sentido schaefferiano, escuchar el sonido independientemente de esta. En la segunda, los objetos sonoros de dos tipos: máximos, como el drone; y mínimos, como el *glitch*. Por último, explica un arte de los sonidos que tiene que ver, de manera parecida al arte relacional, con la creación de un arte de

situaciones en el que se establecen interrelaciones entre el sonido y el espacio, el sonido y el oyente, y el resto de la comunidad. Las investigaciones de Demers versan entre lo sociológico y lo musical, dentro de lo que podrían ser los estudios culturales; analizando desde cómo el hip-hop usa samples de los 90 o cómo el copyright afecta la creatividad, indaga en cuestiones como la evolución de la música, el arte sonoro, y su impacto en la sociedad.

Al hacer esto, en *Listening through the noise*, la relación del tema con Adorno sale a relucir en varias ocasiones. Según ella misma afirma “La *Teoría estética* de Adorno ha ejercido una poderosa y positiva influencia en mi escritura, a través de la premisa de que el material musical se involucra en una dialéctica con la sociedad que le rodea, nunca completamente reflexiva, al tiempo que nunca completamente autónoma, tampoco. No estoy de acuerdo con Adorno en muchos de sus juicios sobre valor musical, pero admiro su habilidad para identificar la tensión entre subjetividad y objetividad en la obra de arte. Apunto a una tensión análoga en muchas de las obras electrónicas que conciben el sonido como un objeto literal, material supuestamente falto de sesgo autorial o expresión personal” (Demers 2010, 11). Esta cita explica cómo, si bien hay aspectos en los escritos musicales de Adorno que pueden haber quedado obsoletos para analizar las músicas de hoy en día (hecho que al fin y al cabo estaba contemplado en su teoría, por la configuración socio-histórica del material musical); su teoría crítica, incluyendo la explicación de las relaciones sociales y de poder, siguen en plena vigencia.

Demers consigue poner el tipo de escucha “regresivo” para Adorno en conversación con el tipo de escucha “estético” de Schaeffer. Ambos se apoyan en el poder de alusión de la música a otros aspectos que no son la música misma (como asociaciones a aspectos sociales por medio de la propaganda o la identificación con un perfil de consumo) y que a veces usan recursos como melodías pegadizas o una apelación a los sentidos (desde el ritmo que se identifica con los procesos corporales hasta el “significado” de la música). “Y,

como Adorno, Schaeffer parece estar de luto por una era anterior en la que la música ocupaba toda la atención del oyente” (Demers 2010, 156). En mi opinión, no se trata tanto de anhelar una vuelta al pasado, como de constatar que los supuestos avances no han cumplido la promesa inicial, y proponer un avance verdadero, destacando los lugares en que los avances han fracasado, para poderlos arreglar de acuerdo a las necesidades del tiempo y del lugar. Volviendo a Bourriaud, la forma en el arte solo existe en el encuentro y en la relación dinámica que disfruta una proposición artística con otras formaciones, artísticas o no. (Bourriaud 2002, 21) Producir una forma es inventar encuentros posibles (Bourriaud 2002, 23). La efectividad de la obra de arte, por tanto, se produce al generar este choque entre diferentes condicionantes coexistentes y diferentes realidades.

## 2.2.4. Creación: características de las obras

### a. ¿Cómo se encuentra esta obra en diálogo con las fuerzas sociales e históricas que destruyen la individualidad?

#### **2.2.4.1. El autor/individuo**

La filosofía ofrece algunas claves sobre la relación del autor con la obra y con el público, que progresivamente apuntan hacia la muerte del autor en favor de un mayor protagonismo del público. En “El autor como productor” Benjamin abogaba por terminar con el autor en el sentido burgués y poner su trabajo al servicio de las masas en favor de la revolución proletaria. Por su parte, Adorno sacó a relucir la verdad no intencional de la obra, en que un autor no era enteramente dueño de los significados que podían desprenderse de su obra, que sin embargo estaba configurada por aspectos sociales e históricos del momento. Para Roland Barthes, la literatura, al rechazar dar al texto un sentido único, “libera una actividad a la que se podría decir contrateológica, propiamente revolucionaria,

porque renunciar a detener el sentido, es renunciar en última instancia a Dios y sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley” (Barthes 1984, 66). Barthes afirma que en toda escritura ocurre una pérdida de identidad, sin embargo, a menudo la explicación de la obra se busca junto a quien la produce. En el arte moderno, la destrucción del autor encuentra sus ejemplos en Mallarmé y Valéry, en la poesía, y en Proust en la prosa; en el surrealismo y la escritura automática; y por último, en el análisis lingüístico, que sustituye al autor por el sujeto del enunciado. Existe un distanciamiento (en el sentido del *Verfremdung* de Brecht) por parte del autor que cambia el tiempo de la obra al “aquí y ahora” del autor. La obra, que es un registro de ese presente del autor, no es sino un tejido de citas culturales “en un espacio de dimensiones múltiples” (Barthes 1984, 65). Pero los hilos de este tejido vuelven a entretorse en el espacio del lector. “Sabemos que para darle a la escritura su futuro, se le debe dar la vuelta al mito: el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del autor” (Barthes 1984, 67). De esta manera, se podría calcular que la manera en se crea el tejido (la obra) es único para cada lector, a condición de que este decodifique (y la manera en que lo haga) cada una de las citas provenientes de los lugares culturales comunes. Se pone de manifiesto que el público es la condición indispensable para el significado de una obra.

La muerte del autor como creador original es algo celebrado por Deleuze y Guattari, debido a las nuevas posibilidades que ofrece. Por otro lado, si el yo es una invención de la lógica privatizante del capitalismo, y una ilusión de unicidad, resulta ser de nuevo la multiplicación del mismo patrón que se repite. Foucault propone el concepto de función-autor, un punto de unión de fuerzas culturales, políticas y estéticas. Por su parte, Deleuze y Guattari cuestionan conceptos como autoría y originalidad. En el prólogo a *El Anti-Edipo*, Foucault escribió: “El individuo es el producto del poder. Lo que se necesita es ‘desindividualizar’ por medio de la multiplicación y el desplazamiento, diversas combinaciones. El grupo no debe ser la conexión orgánica que une individuos jerarquizados, sino un generador constante de desindividualización” (Deleuze y Guattari 2004, XVI). Esta subjetividad global es, para Deleuze y Guattari, un nuevo tipo generado por

el neocapitalismo. Escribe Deleuze: “devenir toute le monde c’est faire monde, faire un monde” (Deleuze 1980, 342). Paradójicamente, es al diluirse en la globalidad, al convertirse el uno en el Otro, que para Deleuze y Guattari se halla una subjetividad diversificante y enriquecedora. El yo está predeterminado por singularidades concretas, que no son humanas. Estas singularidades concretas crean problemas que son universales, pero las soluciones a estos problemas nunca son universales. Así, se crea una absorción de identidad por parte de la globalidad: “Mundo fascinante donde la identidad del yo está perdida, no en beneficio de la identidad de lo Uno o de la unidad del Todo, sino en provecho de una multiplicidad intensa y de un poder de metamorfosis, en el que actúan unas en otras relaciones de potencia” (Deleuze 1969, 345). Así, continúa: “Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres en mis complicaciones: todo pensamiento verdadero es una agresión.” (Deleuze 1969, 345-346). El arte tiene la capacidad de entrar en los procesos de subjetivación.

La continuidad de estos planteamientos con los de Adorno se constata en que este afirmó que el verdadero compositor dialéctico establece un diálogo “con las fuerzas sociales que destruyen la individualidad”. Aunque aparentemente parecen planteamientos dispares, Adorno se opone al autor como genio caprichoso que toma decisiones arbitrarias sobre su arte y que es la base para el arte que trabaja para el capital. Es más, para Adorno, el individuo, como ocurre con el material musical, está social e históricamente configurado. De este modo, cuando habla del individuo, no es algo aislado, individualista, sino social. Así, afirma en su *Teoría estética*: “La fuerza de esa entrega del yo privado a la cosa es la esencia colectiva de aquel, que constituye el carácter lingüístico de las obras. El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero este no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad. El sujeto humano individual que interviene en cada caso apenas es algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar. La independización de la obra de

arte frente al artista no es un producto de la megalomanía de l'art pour l'art, sino la expresión más sencilla de la constitución de la obra de arte como una relación social que lleva la ley de su propia objetualización: las obras de arte se convierten en la antítesis de la coseidad solo en tanto que cosas. Con esto concuerda la circunstancia central de que desde las obras de arte (incluidas las «individuales») habla un nosotros, no un yo, y con tanta más pureza cuanto menos se adapta exteriormente la obra a un nosotros y a su idioma. También aquí, la música manifiesta ciertos caracteres de lo artístico de una manera extrema, sin que por esto le corresponda la supremacía. La música dice inmediatamente nosotros, sea cual fuere su intención.” (Adorno, 2009, 278).

Por eso, al igual que para Adorno, para Deleuze y Guattari los pronombres “yo” y “tú” son intercambiables. Pero además, como estos últimos señalan, estos pronombres se hallan en el lenguaje de la política y la publicidad, y desempeñan actos de obligación social: “ya ni siquiera hay señor, ahora solo esclavos mandan a los esclavos, ya no hay necesidad de cargar el animal desde fuera, se carga a sí mismo. No es que el hombre sea el esclavo de la máquina técnica, sino esclavo de la máquina social, ejemplo de ello es el burgués, que absorbe la plusvalía con fines que, en su conjunto, no tienen nada que ver con su goce: más esclavo que el último de los esclavos, primer siervo de la máquina hambrienta, bestia de reproducción del capital, interiorización de la deuda infinita. Yo también soy esclavo, tales son las nuevas palabras del señor” (Deleuze y Guattari 1985, 261).

#### b. ¿Cómo esta obra se compromete con el placer estético y con el pensamiento?

##### **2.2.4.2. Lo sublime**

Al describir la manera en que la obra de arte se compromete con el placer estético y con el pensamiento en la teoría de Adorno, no se puede dejar de lado el concepto de lo sublime. Lo sublime es el objeto de una contradicción

interna en la teoría de Adorno. Demers plantea que Adorno, debido a su herencia kantiana, demanda del arte una autonomía y una “intención desintencionada”. Además, mientras que el gusto es subjetivo, la belleza no lo es, y por ello queda implícito en su filosofía que la música tradicional occidental es superior que el pop, el jazz y lo que se ha dado en llamar las músicas del mundo, posición a la que la autora se opone. Sin embargo, continúa su argumentación señalando que el marxismo refuta esta idea kantiana al destacar la configuración socio histórica de las obras. Adorno se encuentra entre estos dos extremos, al argumentar que “las obras de arte contienen en su mismo material y estructura las huellas de la situación cultural que las rodean” (Demers 2010, 140). Así, se crea una tensión en la propia obra adorniana entre estos dos polos.

El concepto de la belleza negativa, explica Demers, se articula en la obra de Adorno en torno a la idea de lo sublime. El lenguaje de la belleza convencional ofrece unos “rasgos de fácil consumo, como la tonalidad, melodías y ritmos pegadizos, y temas sentimentales que convierten la música en una mercancía, permitiendo que sea vendida por el placer transitorio que ofrece a los oyentes” (Demers 2010, 104). Este huir de la belleza convencional, es para Demers, la razón por la cual algunos artistas han encontrado la belleza al emparejarla con “el ruido, lo estático, la interferencia, y la disposición de estos elementos en situaciones que requieran una escucha concentrada durante largos espacios de tiempo” (Demers 2010, 104). Así, Demers pone de manifiesto la influencia de las aseveraciones de Adorno en la música contemporánea al ponerlas en relación con la música electrónica: “El ruido y la belleza pueden parecer opuestos inicialmente, pero al combinarlos, desmantelan el marco musical que mantenía una distancia segura entre la obra de arte y el mundo exterior” (Demers 2010, 104).

Otra explicación de lo sublime la ofrece Lyotard, cuando afirma que “se da lugar cuando la imaginación no puede presentar un objeto que pueda, siquiera en principio, corresponderse con un concepto” (Lyotard 1984). El problema que presenta esta explicación es que, en su aspiración por representar lo irrepresentable,

puede conducir a un absolutismo que se despegue de las problemáticas reales que se dan en la sociedad. Por eso representa una contradicción en Adorno. Su anhelo por hallar una música compleja que represente el pensamiento elevado se esfuerza en hallar esta sublimación, pero su conciencia marxista le devuelve la realidad de que la obra se configura socio-históricamente y refleja el orden social.

Kim Cohen recoge esta contradicción entre los dos filósofos. Por un lado, Lyotard arguye que “el postmodernismo es una tendencia particular dentro de la era cultural y artística del modernismo”, y en la estética de Lyotard se halla la noción de lo sublime, prestada de Kant y “actualizada para concordar con la experiencia contemporánea. Respondiendo en parte al dictum de Theodor Adorno, que ‘escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie’, Lyotard emprende el problema de la representación. Lo bello, sugiere, depende de la representación, de algo correspondiendo con otra cosa (incluso en el isomorfismo que insinúa Kant) [...] Lyotard sugiere que lo sublime [...] se afirma en la noción de que hay cierto contenido en el objeto que no puede ser expresado adecuadamente en un medio artístico dado. Esto localiza el problema de la representación en la adecuación, o la no adecuación, de la forma con el contenido” (Kim-Cohen 2009, 218-219). Lyotard explica que el arte debe presentar lo impresentable y respetar las diferencias inherentes en la sociedad. Para conseguir esto, debe hablar el lenguaje de los medios de comunicación. La presentación es el objeto de la publicidad y de los medios electrónicos. El arte que busque explorar su potencial revolucionario debe revelar las técnicas represivas de los media, exponiendo cómo los medios nos manipulan o usando los medios para criticarlos desde dentro. Creo que estas características que Lyotard atribuye al arte se ponen de manifiesto en algunos de los ejemplos que comentaré en torno al arte de los sonidos y, especialmente, aquel que se puede encontrar en la red.

Al discutir estos conceptos de lo sublime y la belleza negativa, Demers consigue hacer girar muchos de los elementos discutidos en la *Teoría estética* en torno a

la música electrónica. Por un lado, expone las ideas sobre la imitación del arte y lo nuevo creado, pues para Adorno —según Demers— era imposible crear un material absolutamente nuevo (Demers 2010, 50). Otras de las preocupaciones de Adorno que Demers consigue trasladar a la música electrónica son la crueldad del arte para reflejar la sociedad (Demers 2010, 63) y el hecho de que para Adorno no existe una música absoluta, sino que la música debía ser interpretada críticamente, “incluso aunque (las obras) eludan una decodificación fácil de sus afiliaciones sociopolíticas” (Demers 2010, 84). No obstante, Demers se sirve de las teorías elaboradas por musicólogos contemporáneos que, en la misma línea que Adorno, como Susan McClary, Hoeckner, Windsor o Fink, han apuntado a que la defensa del absolutismo en el arte perpetúa una separación del arte con la realidad de la cultura y las relaciones de poder.

Según Demers, de acuerdo a lo establecido por Adorno en su *Teoría estética*, la obra de arte es la manera en que los materiales interactúan entre sí a través del tiempo. Así, percibimos que las obras crecen, pero esto es una ilusión. De esta manera, al ser la obra fijada en un medio, se establece un tiempo estético, el de la obra, contra un tiempo empírico (que consiste en el tiempo real en que las obras “viven”), creando una apariencia de “llegar a ser” más que de “ser”. Así, propone Demers, Adorno nos recuerda que debemos atender a las realidades físicas de la experiencia artística (en el tiempo de Adorno la música requería notación, y realmente “se volvía” otra cosa de la que se había escrito). Para Demers, el dub techno ofrece la experiencia del tiempo empírico a la que se refería Adorno, porque, al ofrecer una experiencia de la propagación del sonido que no es como la real (mediante ecos, superposición de pistas y ritmos constantes) sincronizan al oyente con esta artificialidad del tiempo del sonido.

El carácter sociohistórico de la obra de arte que señalaba Adorno se pone de relieve en el análisis de la obra de arte que realiza Bourriaud, quien además destaca cómo, con la perpetua aparición de innovaciones tecnológicas, se le presenta al artista el desafío de realizar trabajos que puedan ser reproducidos

a largo plazo, a través del tiempo (Bourriaud 2002, 68). En este cometido, la tecnología debe ser utilizada de manera que sea útil para la obra, pero no el punto esencial que la define, pues se halla en constante cambio. Se debe dar la vuelta a la autoridad de la tecnología, con el fin de realizar modos de pensar, vivir y ver creativamente (Bourriaud 2002, 69). Así, la influencia de la tecnología sobre el arte que le es contemporáneo es ejercida dentro de los límites entre lo real y lo imaginario que han sido circunscritos por el arte (Bourriaud 2002, 71). Esto se relaciona con lo propuesto por Hanhardt en cuanto al uso de la imagen en las nuevas redes interactivas.

Reflejando esta contradicción, Rancière señala la existencia de dos corrientes en torno al arte contemporáneo. Por un lado, la adoptada por filósofos e historiadores del arte, de aislar el radicalismo de la vida. Esto se puede hacer de dos maneras, a través de una constatación del ser en común, o radicalizando la idea de lo sublime, siguiendo a Lyotard, representando lo irrepresentable y la inscripción del otro, como distancia irreductible entre la idea y lo sensible. Estas dos maneras tienen en común un sentido de comunidad, que se erige sobre las ruinas de la perspectiva de emancipación política. Por otro lado, la adoptada por artistas y profesionales del arte, que es la de insertar una distancia entre el radicalismo y la utopía estética, ofreciendo un arte modesto en lo que se refiere a su capacidad de transformación social y la afirmación de su singularidad. Este arte se realiza mediante la redistribución de objetos y la creación de situaciones, en que se mezcla lo irónico y lo lúdico, más que lo crítico (esto es una alusión directa al arte relacional).

En este caso, el arte político no se distingue por el tipo de mensajes y contenidos que presenta, ni “por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière 2005, 13). Tanto en la forma de lo sublime como en la forma

relacional, el arte practica una distribución nueva del espacio material y simbólico, y es en este aspecto que tiene que ver con la política, pues política es, al fin y al cabo, “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière 2005, 14).

Así, el arte, como la política, debe consistir en la creación de disensos, en escuchar a los que antes no tenían voz, constituyendo una estética de la política opuesta a lo que Benjamin designó “estetización de la política” (Rancière 2005, 15). Al mismo tiempo, el arte puede afirmar su politicidad en sí mismo, en la autosuficiencia de la obra, mostrándose indiferente a “decorar” un proyecto político concreto o el mundo “prosaico”. Es en este sentido que se cita a Adorno cuando expone que “La función social del arte consiste en no tener ninguna”. La obra, pues, “es subversiva ... por el hecho mismo de separar radicalmente el sensorium del arte del de la vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político con la condición de preservarse puro de cualquier intervención política” (Rancière 2005, 29).

Esta visión adorniana del arte político se resume para Rancière en “salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte, por lo tanto de su potencial de emancipación, salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico y la asimilación a las formas de la vida estetizada” (Rancière 2005, 29-30). Así, traducido a la música, se trata de preservar la disonancia como expresión de la contradicción interna, “disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado” (Rancière 2005, 30). En el texto se explica los aspectos por los cuales la música de Schönberg era la expresión perfecta de esta visión: por un lado, la inhumanidad de su música denuncia la división capitalista del trabajo y el embellecimiento de la mercancía; por otro, recuerda a la separación capitalista del trabajo y el placer.

Sin embargo, esta visión no puede mantenerse sino “al precio de rechazar cualquier forma de reconciliación, de mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria”, lo que lleva a plantear la diferencia estética en la “textura sensorial misma de la obra” (Rancière 2005, 30). Explica por ejemplo cómo, para Adorno, los acordes de séptima disminuida característicos del siglo XIX como algo innovador, ya no pueden ser percibidos de igual manera en el tiempo de Adorno, y que para este, el hecho de escucharlos con placer convierte la promesa de emancipación en falsedad. Pero esto no es debido más que a la configuración socio-histórica del material musical y, como afirma Rancière, “llega un día en que podemos volver a escucharlos” (Rancière 2005, 31).

No obstante, esta visión del arte tiene sus limitaciones, porque “la heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de emancipación” (Rancière 2005, 31), y se encuentra constantemente en un ciclo de resistencia y asimilación. Además, esta contraposición de “mundo” contra “sociedad”, como lo denomina Rancière, constituye una posición que “se liga fácilmente a las actitudes políticas que piden el restablecimiento de la enseñanza republicana frente a la disolución democrática del conocimiento, de los comportamientos y de los valores” (Rancière 2005, 32). Por último, esta visión conlleva que arte y política se encuentren en un proceso de mutua anulación y finalmente al pesimismo absoluto.

En la *Teoría estética*, Adorno identifica uno de los pocos fenómenos pre-electrónicos que presentaban la misma ambigüedad que la música electrónica (entre estos dos tipos de escucha, digamos sensual, o estética, y reducida o abstracta) en los fuegos artificiales. Estos son un tipo de arte extraño, porque “mientras que sin duda tienen cualidades estéticas pensadas para agrandar al espectador, cumplen un papel funcional en señalar una celebración o festividad” (Demers 2010, 162). Demers elige esta cuestión para cerrar sus conclusiones acerca de la escucha de música electrónica: “Adorno refuta lo que sería una asunción kantiana de que los fuegos artificiales no pueden ser arte porque tienen

un valor de uso. Para él, es precisamente el hecho de que los fuegos artificiales son reales, fenomenales y empíricos que son obras de arte. Y, como los fuegos artificiales, los sonidos en la música electrónica son alienantes de manera parecida. Estos sonidos son extraños en el mundo real, pero también consiguen en hacer el mundo real extraño” (Demers 2010, 162). Por otro lado, Demers se opone a que haya que leer las obras con la intención de revelar su sentido “como un mapa del tesoro secreto donde un gesto particular concede un significado particular” (Demers 2010, 161), refiriéndose a la lectura que Adorno hacía de las obras y arguye que, ambas lecturas, “estética” y “sintáctica”, son legítimas y tienen su interés (Demers 2010, 161).

#### **2.2.4.3. Arte y revolución**

Son varias las líneas de fuga que se han dibujado en el arte con respecto al capitalismo. Recogiendo el concepto de revolución molecular de Guattari, el filósofo y teórico del arte Gerald Raunig propone que el arte puede ser una máquina revolucionaria (Raunig 2007). Concuerda con Rancière al afirmar que la historia del arte obvia o reduce el papel de los artistas en las revoluciones, “Y si algunas prácticas artísticas actuales desembocan en solapamientos temporales entre las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias al interior de las corrientes antiglobalización, de las luchas migrantes o del movimiento contra la precarización, puede que quizá se las explote puntualmente en el campo artístico, pero no son incluidas como prácticas transversales en el canon de los estudios artísticos” (7). En su estudio, *Arte y revolución*, propone cuatro modos de agenciamiento que surgen de la puesta en relación de máquinas revolucionarias y máquinas artísticas: una concatenación secuencial, de la que sería ejemplo la Internacional Situacionista; una concatenación negativa, ejemplificado en el accionismo vienés; una concatenación jerárquica, como se da en la subordinación al partido del arte soviético; y por último, una concatenación transversal, para la que establece un ejemplo en las acciones del colectivo Yomango.

La práctica transversal que representa este colectivo es ejemplar para Raunig porque es una forma difusa de acción directa, en el que se combinan componentes de visibilidad e invisibilidad, y se vuelven moleculares, interviniendo en la vida cotidiana. “Con todo, las performances y los vídeos no son solo formas de entrenamiento anticapitalista y medios de propaganda, sino también ejemplos juguetones de una micropolítica de crítica corporeizada y producción colectiva de deseo [...] el reverso de la apropiación de los bienes comunes por la propiedad privada; se trata también de la reapropiación del trabajo cognitivo y de producción de signos” (15). La transversalidad de sus prácticas radica su dilución en la práctica social diaria, de manera “que la máquina artística y la máquina revolucionaria se permearon una a la otra, se entrelazaron y se convirtieron una en parte de la otra” (16). Otro ejemplo de transversalidad pero aplicado al arte hecho con sonidos se verá en las obras de Ultra-red.

#### **2.2.4.4. Arte como alternativa al orden social**

El arte sirve como campo de experimentación para la revolución, en tanto que puede generar, a pequeña escala, situaciones en las que se sometan a prueba soluciones no universales a los problemas generados por la el capitalismo globalizante. También para Bourriaud, Guattari ofrece la clave para designar lo que puede hacer el arte en la sociedad. En *Estética relacional*, Bourriaud le atribuye esta cita a Guattari: “Igual que creo que es ilusorio apuntar a una transformación de la sociedad paso por paso, también creo que experimentos microscópicos, de tipo comunitario y vecinal, la organización de guarderías en la facultad, y cosas así, desempeñan un papel absolutamente crucial” (Bourriaud 2002, 31). De esta manera, el arte, mediante estos experimentos microscópicos, ilustra la actividad de expresión esquizofrénica que se niega a adaptarse a las normas y a las regulaciones del poder del capital, y con él el aspecto revolucionario del arte. Como parte de la teoría del arte relacional, la intersubjetividad no solo representa el escenario social para la recepción del arte, el cual es el “medio”, su “campo” (Bourdieu), pero también se convierte en la quintaesencia de la práctica

artística (Bourriaud 2002, 22). Aunque la efectividad de estos experimentos tiene un tiempo limitado, pues con ellos también se presenta el camino a seguir para que el capitalismo los reabsorba y los devuelva como productos asimilados en forma de mercancía.

Si el arte tiene capacidad revolucionaria cuando ejemplifica micropolíticas y se involucra en revoluciones moleculares, también puede imaginar otros mundos posibles creando heterotopías. Estas son lugares diferentes de aquellos impuestos, no diferentes de los experimentos microscópicos a los que apuntaba anteriormente. Para Foucault, este tipo de lugares se dan mediante espacios heterogéneos con diferentes interrelaciones entre sí. Según David Harvey, el concepto de heterotopía en Lefebvre era muy diferente al de Foucault, pues explicó las heterotopías como espacios sociales liminales donde algo diferente “no solamente es posible, sino que es fundamental para la definición de trayectorias revolucionarias” (Harvey 2012). Las heterotopías fueron una explicación de un fenómeno encontrado dentro del campo de la sociología y la geografía, pero creo que por la capacidad que el arte encuentra en el siglo XX de abrir paréntesis dentro del sistema prevaleciente, se puede hablar de heterotopías en el arte y, especialmente en el sentido que le da Lefebvre, suponen un precursor de lo que Bourriaud denominará intersticios.

Pero es en el libro de Rancière, *Sobre políticas estéticas*, editado por MACBA, que encontramos más pistas sobre aquello en lo que puede consistir una dirección del arte cuya descripción comienza con Adorno y sigue desarrollándose en el trabajo de Rancière. No en vano, en el prólogo, Gerard Vilar escribe: “A Adorno le gustaba afirmar que las obras de arte son el lugar de lo no-idéntico, de aquello que no se deja dominar y subsumir. Esto es, justamente, lo que da un valor irreductible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable, calculable y homogeneizable. Pero ¿puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y sin seguir alimentándose, por otra parte, de

la periclitada idea romántica del arte? ¿Pueden, además, desarrollarse discursos críticos filosóficos que cumplan con estas desideratas?” (Rancière 2005, 7). En el texto “Políticas estéticas”, incluido en el mismo volumen, Rancière reconoce la contribución de Adorno al debate sobre el arte en un panorama que denomina “post-utópico”, en el que se afirma el fin del radicalismo y ya no se cree en la capacidad del arte de contribuir al pensamiento y a la revolución social.

Las obras de arte tienen una capacidad de transformación, que para Kim-Cohen se constata en que estas “cambian cosas en el mundo. No hablo de derrocar gobiernos, al menos no directamente. Pero sí creo que las obras de arte tienen un impacto en el pensamiento y la sensibilidad de las personas y de los grupos de personas [...] es una fuerza cultural, como otra cualquiera” (Kim-Cohen 2014, 30). De esta manera, realza el carácter no convertible en mercancía de las relaciones establecidas mediante la situación de la obra de arte que es el vehículo en potencia de este tipo de transformación: “Me gusta sugerir a mis estudiantes de arte que el único componente irreducible de las obras de arte, lo único que todas las obras de arte producen, son relaciones: entre el artista y el público, entre el artista y los materiales, entre un miembro del público y otro, entre cada miembro del público y el público colectivo, entre cada uno de estos agentes e instituciones, entre el presente y la historia, entre una obra de arte y otra” (Kim-Cohen 2014, 29).

#### **2.2.4.5. Los procesos de subjetivación**

La construcción de subjetividad y de multiplicidad enriquecedora como potencial del arte para la revolución es otra de las líneas que el arte puede trabajar para desestabilizar la homogeneización de las manifestaciones culturales capitalistas. Dominando el lenguaje de los medios, puede utilizar esos mismos espacios para representar minorías, generar diferencias y representar lo irrepresentable. Un desafío que se sitúa ante el arte es el de generar imágenes no reductoras, que

reflejen la “imagen del pensamiento”, tomando prestado el concepto de Deleuze, con sus complejidades y recovecos.

“La imagen del pensamiento” se origina en el capítulo 3 de *Diferencia y repetición*, y se desarrolla en *Mil mesetas*, segunda parte de la obra *Capitalismo y esquizofrenia*, en que Deleuze y Guattari describen el concepto de rizoma, que es no es arborescente, pues “[...] a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno (n-1)” (Deleuze y Guattari 2002, 25). Este sistema guarda mucha relación con el funcionamiento de la estructura de Internet como World Wide Web, por su característica de hipertexto, de información con múltiples interconexiones.

No obstante, este potencial que tiene la web, queda mermado por la tendencia actual de Internet a funcionar mediante aplicaciones cerradas. Este es uno de esos casos en que un instrumento con capacidad revolucionaria queda absorbido por la función del capital. Es precisamente en la web donde se halla un territorio que permite manifestar subjetividad a través de la interactividad, por lo que muchos artistas y colectivos han adaptado sus prácticas para usar Internet no como un mero altavoz o tablón de anuncios, sino como un espacio de micro-experimentación.

### c. ¿Cómo se articula el lenguaje musical y sonoro en esta obra?

#### **2.2.4.6. Objeto/señal**

Al explicar cómo se articularía una práctica compositiva genuinamente nueva, Schaeffer coincide con Adorno en señalar que para el músico, en la sociedad de medios capitalistas, “hay que hacer lo que todo el mundo, o perecer”. Asimismo, Adorno defendía que, mientras la atonalidad era libre, el método de composición usado por el serialismo volvía a presentar el mismo nivel de rigidez y constricción de que se quiso librar inicialmente el dodecafonismo.

Schaeffer también se muestra de acuerdo con Adorno al apreciar la música atonal (origen del dodecafonismo), pero criticar el serialismo, porque, para Schaeffer, es la música que se ha hecho obligatoria tras la guerra, para la minoría “que se quiere activa” (Schaeffer 1996, 220). Sin embargo, Schaeffer expresa su incomodidad con la rigidez del rigor de la música “que reclama Adorno, junto con toda una generación”. Y expresa, quizá un poco autocríticamente también, que “los extremos se tocan. Los objetos en sí mismos, igual que los objetos sorprendentes, la pretensión de rigor objetivo, al igual que la ‘broma culinaria’ (aludiendo a la cita de Adorno) son víctimas del mismo contagio” (Schaeffer 1996, 223). Finalmente, señala también ciertas críticas a los artistas que se esfuerzan siempre por hacer algo nuevo, con el único objetivo de que sea nuevo, así como a los expertos. Como apunta el propio Schaeffer en un capítulo de conclusión escrito diez años más tarde, “el autor hubiera debido producir también un Tratado de las organizaciones musicales”, para equilibrar el peso que puso en los objetos musicales, y poder analizar el resto de dimensiones que giran en torno a la música con igual profundidad.

El desengaño de Schaeffer crece gradualmente con los años. En una entrevista con Tim Hodgkinson en 1986, hacia el final de su vida, Schaeffer declara que “viendo que nadie sabía qué hacer ya con do-re-mi, a lo mejor teníamos que mirar

más allá de eso [...] Desgraciadamente, me llevó cuarenta años para concluir que nada es posible más allá de do-re-mi [...] En otras palabras, malgasté mi vida” (Hodgkinson 1987). Durante la entrevista, prosigue afirmando que no existe la posibilidad de hacer nueva música, y que se considera “un explorador luchando por encontrar el camino hacia el lejano norte”, para descubrir que no hay un camino. Creo que esto conecta con lo que Gerard Vilar reflexiona sobre Adorno y su enmudecimiento (Cabot 2007, 144).

El material musical es otro de los aspectos adornianos que se encuentran extensamente desarrollados en este estudio, separándose un poco del objeto sonoro de Schaeffer y calificándolo más bien como, en palabras del propio Adorno, “aquello con lo que trabajan los artistas”, y que “refiere a su propia generación, y por tanto cualquier discusión del material debe incluir las acciones y dispositivos involucrados en su creación” (Demers 2010, 43). Para Adorno, según Demers, el material obtiene sus recursos originalmente de la naturaleza, y la forma es la estructura que el artista impone (Demers 2010, 62). No obstante, Demers opone a la idea de material planteada por Adorno, el hecho de que el material de la música son los sonidos que están formados por vibraciones efímeras de aire. Para Demers, el material como un objeto “físico, tangible y repetible sencillamente no existe en la música” pues “cada sonido musical es distintivo y único en su especie, incluso aquellos supuestamente capturados en grabaciones, pues lo que se captura no son los sonidos sino las huellas que dejan en otros medios como vibraciones simpáticas” (Demers 2010, 64). Así, cuando los músicos electrónicos manipulan el material, perpetúan una gran metáfora, la de que “las vibraciones producidas electrónicamente no solo existen como objetos sino que además pueden conllevar asociaciones y referencias. En lo que respecta a la física, sabemos que una transferencia tal es imposible” (Demers 2010, 64).

#### **2.2.4.7. Situación**

En *Listening Through The Noise*, Demers pone de relevancia el aspecto de la situación de la escucha para diferenciarlo de la escucha como señal o la escucha como objeto. He querido ver que, de manera parecida a lo que propongo en el presente trabajo, es precisamente en torno a la situación de la obra donde se presenta una nueva dimensión para la escucha, porque se reflejan las tensiones socio históricas del momento, el oyente adquiere una mayor participación y dedica su atención de una manera más intensa. Para Demers, la entrada en juego del factor “situación” en la creación sonora se inicia con la obra de Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, de 1969 (punto de inflexión señalado también por Kim-Cohen, como se verá en el apartado siguiente). A partir de este momento, se concibe un tipo de obra que tiene en común no solamente el espacio (que ya había introducido este elemento en la discusión del arte contemporáneo a través de la escultura), sino el sitio/lugar, “que contiene no solamente el entorno en el que se propaga el sonido, sino también aquel en que los oyentes ocupan físicamente y metafóricamente” (Demers 2010, 113). Así, Demers se remonta a Lefebvre, quien al establecer las bases del situacionismo llama a los “lugares a gran escala que pueden ser físicos, mentales o culturales en su naturaleza, y bien imaginarios o reales”; así como a Castells, para quien los lugares “son locales y gobernados por relaciones interpersonales, ecológicas o políticas” (Demers 2010, 114). Por el contrario, la localización es la manera en que los objetos, los diferentes elementos y el público están dispuestos en el espacio, al constituir la obra. Encontramos así una no equivalencia entre los términos situación y localización.

Aunque para Demers toda obra de arte está situada por defecto pues se sitúan en algún lugar, en su texto se esfuerza por explicar cómo hay cierto tipo de obras que centran su atención en las relaciones de situación que ellas mismas generan. Por ejemplo, la música ambiente y el chill out, construyen espacios que sustituyen el espacio en que se encuentra el oyente. También algunos trabajos de paisaje sonoro, aunque en principio lo hacen al tratar de concebir la escucha como un sujeto en sí mismo, crean y manipulan espacios acústicos.

Afirma Demers, que “mediante la provocación de experiencias de escucha de una naturaleza intensamente personal, los paisajes sonoros intentan obtener un mayor grado de contenido verdadero que el que se experimenta en otras formas de arte” (Demers 2010, 119). Un interesante acercamiento que se apunta en la discusión planteada por Demers, y para lo que hace referencia a Drever, es la etnografía sonora, que “lleva al compositor a renunciar al control completo sobre la autoría de la obra”, al dejar que sean los habitantes de un lugar los que hablen por sí mismos (Demers 2010, 122). Sobre esta línea de trabajo me extenderé en la segunda parte del capítulo 3, cuando comente los trabajos de Ultra-red y de Ciudad Sonora.

Demers sigue esta línea de desarrollo con el papel que desempeña el lugar (su emplazamiento o desplazamiento) de los sonidos hasta llegar al arte sonoro, tomando como ejemplo a Francisco López y a Toshiya Tsunoda. Escoge a estos dos artistas porque su trabajo tiene mucho que ver con la escucha reducida que planteaba Schaeffer. Este la describe como la intención de escuchar solamente el objeto sonoro, separado de su origen, medio y notación. “La escucha reducida no resulta fácil; los oyentes se inclinan por naturaleza a escuchar los sonidos bien por su valor informativo (por ejemplo, de dónde vienen, cómo se producen) o por su significado (qué quieren decir). Por lo tanto, la escucha reducida conlleva una reducción fenomenológica” (Demers 2010, 127). Siguiendo a Demers, el tipo de composiciones que hace Francisco López, exigen un alto precio de sus oyentes, ya que requieren un tipo de escucha que depende de, a la vez que pretende ser escuchada sin considerar, el lugar. Esto es una cuestión que desarrollaré en el capítulo 3.

Seth Kim-Cohen discute algunos de los temas y conceptos relacionados con el papel del arte sonoro en la labor de presentar prácticas socialmente transformadoras. En *Against Ambience* (2014), pone de relevancia una de las maneras en que el sistema, casi de forma desapercibida, ha tratado de neutralizar el potencial subversivo del arte sonoro por medio de su asimilación en un arte de

“ambiente”, de luces suaves y sonidos afables: “Conforme se acumula el polvo de la estética relacional y la práctica social, y el rancièrismo agitador de los años 2000 encuentra su lugar en la panorámica del discurso estético, estamos presenciando una inesperada retirada al ambiente” (Kim-Cohen 2014, 10). En su argumentación establece una línea de pensamiento que va de Charles Sanders Peirce, pasa por Merleau-Ponty y Rosalind Krauss, hasta llegar a Derrida y Lyotard. Aunque la relación con Adorno no queda explícita en el texto, les une el esfuerzo por constatar la configuración social e histórica del trabajo con sonidos.

En otro de sus textos, *In the Blink of an Ear* critica que, en el presente, el término “estética relacional” ha transformado su significado para reducirse más bien a la etiqueta asignada a un grupo de artistas (específicamente los que Bourriaud menciona en su libro), en lugar de lo que debería ser: “una descripción útil de tendencias en la práctica contemporánea” (Kim-Cohen 2009, 251). De esta manera, pasa a describir y analizar el trabajo de algunos artistas sonoros que realizan un arte sónico no centrado en el oído, aplicando las características señaladas por Bourriaud en el “arte relacional”, a la práctica del arte sonoro y que sin embargo por adscribirse a este campo de la práctica artística generalmente no se consideran “relacionales”. Kim-Cohen destaca el aspecto social y transformador de la obra de estos artistas, concretamente de Tino Sehgal, Dexter Sinister, Christof Migone y, especialmente, de Marina Rosenfeld, centrándose en los aspectos de su obra, *Sheer Frost Orchestra*.

Sin embargo, ¿cuáles serían los rasgos de un arte cuya capacidad de transformación permanezca intacta? Para evaluar esto, Kim-Cohen hace un repaso de la música desde los trabajos silenciosos de John Cage y los estudios concretos de Schaeffer, o el “proto-rock and roll” de Muddy Waters, hasta los paseos sonoros de Janet Cardiff, la dialéctica percusiva de Jarrod Fowler y la sonoridad relacional de Marina Rosenfeld. De manera similar a Demers (aunque con una perspectiva muy diferente, puesto que aquella se limita a la música

electrónica) realiza una transición desde el sonido como objeto y señal, hasta llegar a las relaciones que se establecen en una determinada situación sonora.

De su análisis concluye que un arte sónico no centrado en el oído “no acepta la resolución del sonido en sí mismo, no porque busque otro tipo de resolución, sino porque niega la posibilidad de una resolución, ipso facto” (Kim-Cohen 2009, 260). Un arte tal se mueve más allá del territorio del oído, resistiéndose al sonido en sí mismo de manera similar a como el conceptualismo en las artes visuales “resiste a Greenberg, oponiéndose no por el enfoque en la materialidad como cuestión central, sino por la misma noción de una cuestión central”. De algún modo, el arte toma los sonidos para poder emanciparlos de las constricciones a que les obliga la forma de la música, y al hacerlo, estos se impregnan de la realidad cultural que los rodea. “Los límites de lo musical retroceden infinitamente, empujados por la expansión de la situación sónica” (Kim-Cohen 2009, 259).

Se crea un dilema en que hay que elegir entre “aceptar o rechazar un sistema formal como modo de activación comprometido con un material dado. A nivel general, la música es uno de estos sistemas para comprometerse con el sonido. Más específicamente, el serialismo codifica los métodos de la música, refinando las reglas de compromiso” (Kim-Cohen 2009, 261). Kim-Cohen, da por sentado el rechazo a tales sistemas y centra su atención en la segunda elección, pero si se elige rechazar un sistema formal, se debe inventar otro modo de hacer. Así, uno puede centrar su atención hacia adentro, hacia lo esencial; o hacia afuera, “hacia lo que se halla más allá de las fronteras tradicionales del campo”. (Kim-Cohen 2009, 261); por ello centra su estudio en obras que evidencian este movimiento hacia afuera.

Cinco años más tarde, en *Against Ambience*, destaca que muchos de los aspectos que ya señaló en el 2009 “cayeron en oídos sordos” (Kim-Cohen 2014, 10). Critica el arte que se dedica a engrosar el artista/genio que manipula efectos, a veces favoreciéndose de una ocultación al espectador, y creando una

idealización que en lugar de crear conexiones y relaciones con el público, lo aleja e ignora las preocupaciones sociales. Mediante estas prácticas artísticas se extiende la tendencia a desvincular el arte de su capacidad de transformación.

## TERCERA PARTE: CÓMO SE CREA UNA SITUACIÓN DE REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN EL CONSUMO DE MÚSICA POPULAR

Para averiguar cómo los aspectos que evidencian el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha se ponen de manifiesto en el momento presente, voy a analizar una serie de ejemplos extraídos de la música popular de 1990 a 2013 y, especialmente, de algunos de los soportes donde a menudo se escuchan estos ejemplos. Me voy a basar en la música popular porque para determinar qué papel tienen como instrumento de ordenación social, debo adherirme a la música que se escucha de manera mayoritaria. Sin embargo, algo que caracteriza el momento presente es que, gracias a los medios de escucha online, dentro de estas mayorías hay ciertas minorías, y lo que determina la “popularidad” de estas músicas no es más que el acceso a ellas, o la facilidad que el oyente tiene para escucharlas. En algunos casos, esta facilidad radica en la presencia y en la presentación (en parte generada por la insistencia de los sellos) de este artista en estos medios.

Para llevar a cabo este análisis, seguiré como hilo conductor las preguntas que propuse en el capítulo de introducción al presente trabajo, extraídas a partir de la lectura de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, y el gráfico al que dieron lugar estas preguntas. Responderé a cada una de estas preguntas, con los elementos que ejemplifican los ejemplos extraídos, puestos en relación con la teoría de Adorno, así como con las teorías generadas a partir de Adorno, que se han explorado en el segundo capítulo.

En primer lugar, comenzaré por explicar cómo la obra se comporta como mercancía en el contexto de la industria cultural desde las últimas décadas del

siglo XX, hasta el año 2015. Para esto, indagaré en el comportamiento de estos ejemplos en tanto que mercancía, determinando las pautas que permiten un reconocimiento fácil, en tanto que Adorno afirma que la repetición de la música popular es la que crea una familiaridad y un reconocimiento que configuran el gusto en sustitución del criterio. No obstante, explicaré aquí algunas consideraciones sobre las diferentes maneras de la repetición, y de la controversia que esta crítica ha generado en la música contemporánea, ya que, por diferentes tradiciones, esta se ha nutrido ampliamente de algunos tipos de repetición, y especificaré cómo lo que realmente es determinante para la regresión de la escucha es el concepto de *das Immergleiche*. Para esto, puede ser útil analizar cómo algunas obras se parecen a otras, lo cual, si bien a veces esto es producto de un interesante juego de guiños intertextuales, otras veces es simple y llanamente cultura del corta y pega. Además, para describir el carácter de mercancía de la música en estos ejemplos, explicaremos el valor de estas obras como bienes de consumo.

Para determinar cómo se crea una situación de regresión de la escucha en el consumo de música popular, considerando la escucha en línea, analizaré, en segundo lugar, la manera en que las obras se relacionan con el medio en que se consumen. Esto se hace necesario para explorar qué tipo de participación requiere la escucha de la obra en este soporte. Como he señalado anteriormente, el tipo y la calidad de la participación que tiene el usuario con la obra es uno de los factores que puede permitir al espectador “emanciparse” del papel que antes le estaba prediseñado o, por el contrario, entrenar al espectador a que se someta al orden preestablecido.

En el tercer subapartado, examinaré la relación del usuario con el medio en que se consumen las obras. Para ello, trataré de determinar la función social de cada ejemplo, estableciendo conexiones con lo discutido respecto a la conferencia *Función* de Adorno. Además, intentaré establecer a qué tipo de oyente ideal se dirigen estos ejemplos, así como los valores que promueven, y de qué manera son en muchas ocasiones contrarios a los intereses de las clases populares,

como en el caso, por ejemplo, del rap y el hip hop (al menos en su versión mainstream). También intentaré responder a la pregunta: qué demanda existe para obras de este tipo y, más importante, cómo se genera esta demanda.

Seguidamente, describiré primero cómo funciona el soporte en que se escucharía típicamente esta obra. Cabe destacar que, en las últimas décadas, el segundo estadio en la proliferación de Internet ha supuesto el desplazamiento de una red basada en sitios y páginas, a una red basada en aplicaciones; al tiempo que la escucha en línea, que se ha extendido a millones de usuarios de Internet, ha puesto de relevancia, en términos económicos, a las compañías que ofrecen servicios de escucha de música en línea. El protagonismo de este tipo de servicios conlleva una serie de consecuencias prácticas en el uso de los medios, para artistas y usuarios, que suponen una amplitud de movimiento más restringida, dejando menos lugar para un uso verdaderamente creativo de los medios.

Por último, intentaré analizar cómo se estructuran estos ejemplos. En este apartado es donde de alguna manera intentaré someter estas obras a un análisis análogo al que realizó Adorno, en tanto que me propongo determinar si la obra se encuentra, como decía Adorno, en diálogo con “las fuerzas sociales e históricas que destruyen la individualidad”. Además, intentaré revelar los mecanismos por los cuales esta obra se compromete con el placer estético y con el pensamiento. En definitiva, describiré cómo se articula el lenguaje musical o sonoro en estos ejemplos.



### 3.1 La música como mercancía se convierte en instrumento de poder

Adorno especifica en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, que existe un efecto en la escucha, que él llama regresión, debido a que la música se ha convertido en una mercancía. Para determinar cómo algunos ejemplos de la escucha de música popular en la contemporaneidad se corresponden con este aspecto de regresión, voy a tratar de detectar si, como afirma Adorno, existe en la música que se escucha en los medios mayoritarios una familiaridad y un reconocimiento, por los cuales se configura el gusto. Para este fin, según Adorno, se utiliza la repetición. No obstante, hay diferentes tipos de repetición, que conllevan consecuencias muy diferentes.

Como señala McClary, hay un tipo de repetición, utilizada ampliamente por la música popular a nivel global en la actualidad, que se halla entroncado en la tradición africana (desde el blues, que recoge influencias de la música de Mali, hasta el r&b, etc). Por esta razón es importante diferenciar entre diferentes maneras de repetición. El prisma de la música clásica puede ser de poca utilidad para analizar la música popular contemporánea en este sentido.

Precisamente, este es uno de los aspectos que más se ha rebatido a Adorno respecto a su crítica musical, y que en algunos sectores menos se le ha perdonado. Adorno apuntaba a que la repetición característica de la música que se hallaba en el jazz y en la música popular las hacía de un calibre inferior en tanto que arte. No obstante, hay algunos tipos de repetición que pueden ser usados casi de una manera dialéctica, para hacer una reflexión sobre la repetición y la estructura misma de la pieza.

En primer lugar, la repetición a la que se refiere McClary es la repetición de notas y de partes en la misma canción, dando lugar a un elemento cíclico que forma parte de la canción misma. Este tipo de repetición efectivamente se halla enmarcado

en una tradición muy concreta a partir de la cual se han dado lugar los diferentes géneros que comprenden un sector mayoritario del *mainstream* actual a nivel global (estrofa de cuatro versos y estribillo, también de cuatro versos, alternancia de estas partes con un puente entre ambas en algunas ocasiones y contadas variaciones de esta estructura). Si se piensa bien, lo que entendemos como “canción”, desde un villancico hasta lo último de Beyoncé, sigue esta estructura.

Sin embargo, tanto músicos procedentes de la música electrónica como del arte sonoro (por no mencionar el minimalismo de Philip Glass o Michael Nyman) han utilizado la repetición exagerada de elementos con la intención de generar un nuevo lenguaje. Un ejemplo de esto sería la música drone, cuyo precursor es visto por algunos en La Monte Young, que a su vez se remonta a la música clásica india, japonesa y ciertos elementos del serialismo (Zuckerman 2002)

Otra manera de repetición que se presenta en la música contemporánea es la repetición de unos fragmentos musicales dados en otras canciones posteriores. Un ejemplo de esto se puede ver en la práctica del *sampling*. Una muy interesante discusión de esta práctica, en la que se destacan sus aspectos positivos es en el texto *The Ecstasy of Influence: A Plagiarism Mosaic*, de Jonathan Lethem. En él, el autor repasa el concepto que a menudo se tiene del plagio, y establece que es una práctica que en mayor o menor medida siempre ha estado presente en la literatura y en las diferentes tradiciones orales. Hace una revisión de diferentes artistas y obras a los que precisamente las estrategias de apropiación y contaminación han dado lugar, destacando la ventaja de que “no hay que elegir entre las dos (obras)” (Lethem 2008, 35). En la misma línea se expresa Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid, al destacar el apropiacionismo del *sampling* como una extensión del hipertexto. Según este, el acto creativo se enriquece en este juego de referencias múltiples y las asociaciones que conllevan (Miller 2008, 15).

Otro tipo de repetición sería el de estructuras y patrones, que se encuentran como una constante en una serie de obras. Esto tiene algo que ver con el apropiacionismo. No obstante, hay una diferencia entre la referencialidad y la estandarización de los bienes culturales. Como un ejemplo de esta uniformización puede observarse una selección de canciones populares, encontradas, por ejemplo, en una lista de reproducción como la confeccionada por Sean Parker para Spotify, *Hipster International*. En ella, se prioriza un tipo de canción con rasgos tan concretos como la aparición del gancho en siete segundos o el mínimo de pulsaciones por minuto (Bertoni 2013). Dejando a un lado la influencia del propio Parker, estos rasgos constituyen las características que hacen a esta lista tan versátil (en el sentido de que, como se especifica en la entrevista, pues puede ser usada para hacer ejercicio, o las tareas de la casa, según dicen) y sea seguida por tanta gente, precisamente por su “utilidad”.

El problema es que, cuando la retribución del músico depende directamente del número de veces que una canción sea reproducida, se está estableciendo una correspondencia entre frecuencia de uso y retribución. Esta frecuencia de uso es directamente proporcional a la cantidad (y al tipo) de actividades que se puede realizar al tiempo que se escucha, así que se corresponde a su vez con unos parámetros creativos muy específicos (como el uso predominante de ritmos repetitivos y melodías estimulantes en tonos mayores). Básicamente, si la canción se adapta al molde, se paga; si no, no. Aunque los músicos siempre han tenido que convencer a su público para poder ganarse la vida, ahora además tienen que resultar útiles para la vida diaria, siguiendo una serie de pautas. Se crea una especie de presión de la mayoría que excluye otro tipo de perspectivas.

Por otro lado, Parker afirma que, en su lista, se trata de canciones que no se oyen en la radio (Bertoni 2013). Siguiendo el concepto de lo “hipster”, se trata de algo atractivo, pero “diferente” de lo que gusta a todo el mundo. Es una lista “alternativa”, porque la mayoría de canciones se encuentran en sellos indies. No obstante, el análisis de las canciones revela que su estructura no es

tan diferente, y que siguen parámetros trillados para este estilo, y muchos de los sellos denominados indies son subsellos de los grandes. Al final, como la pseudoactividad que expone Adorno en “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, se trata de una rebeldía que al final se queda en un sabor diferente de la misma cosa.

Por último, me detendré en un cuarto y último tipo de repetición, al que también se refiere Adorno de manera muy particular. Se trata de la repetición de una misma canción en los medios. Esta, junto con la estandarización que comenté hace un momento, constituyen dos ejemplos de lo que Adorno y Horkheimer llamaron *das Immergleiche*, o la libertad para escoger lo que es igual. El anterior, porque todas las canciones se vuelven la misma (al tener la misma estructura y el mismo material) y este, porque todos los medios se vuelven el mismo (al repetir la misma canción una y otra vez en todos ellos).

Así, la frase de Adorno se hace realidad: “Esta selección se reproduce en un círculo vicioso: lo más conocido es lo que más éxito tiene; por lo que se vuelve siempre a reproducir y se vuelve todavía más popular” (Adorno 2003, 22). Estas obras se repiten no solamente en los medios de escucha como la radio o las plataformas de escucha, sino también en la publicidad televisiva, en las bandas sonoras del cine, y particularmente, en los comercios. Hay un interés en que las obras se repitan porque se crean horizontes de identificación. Estos horizontes se corresponden con perfiles de consumidor. Como cuentan los encargados de las tiendas de ropa que entrevista DeNora, cierta música se encarga a la vez de atraer un tipo de clientes y de repeler otro (DeNora 2000). Estos consumidores ven su capacidad de acción influida por el reconocimiento de la música, incitándoles a comer rápido en un restaurante, comer caro en otro, comprar un producto para un tipo de actividades que asocian con un perfil, etc.

## 3.1.1 Valor de la música como bien de consumo

### 3.1.1.a De la radio terrestre a la escucha online

Para determinar cómo los aspectos de regresión de la escucha se ponen de manifiesto en una serie de ejemplos de música popular de 1990 a 2013, comenzaré por explicar por qué la música se comporta como mercancía. Pero dado que la música puede percibirse o ser consumida gracias a un soporte, no puede entenderse su percepción sin un análisis del soporte en que se difunde. Por esto, aunque en el tercer subapartado responderé a cómo funciona el soporte en que se escucharía típicamente la obra, me parece importante, en este punto, hacer una introducción sobre cómo se consume la música como mercancía en el contexto actual.

Para examinar cómo este proceso se produce en el momento presente, en nuestros dispositivos de reproducción de música, me parece importante explicar la historia de ciertas prácticas sociales que se han dado en la industria musical y cómo se han extendido hasta el día de hoy. Al contar esta historia, me limitaré a los ejemplos en Estados Unidos. En primer lugar, por ser este el lugar en que vivo y por tanto del que he encontrado más información; y en segundo lugar, porque es donde se inician muchas de las estrategias de mercado que luego se extienden a Europa. Sin embargo, y como ya señaló Adorno en la conferencia “Función”, la diferencia entre las radios de estos dos continentes no reside en la música, sino en que en Estados Unidos el capital es estrictamente privado, mientras en Europa se cuenta con subvenciones gubernamentales y las radios públicas, que dependen del estado. A modo de aclaración, vale la pena explicar que a pesar de que en Estados Unidos hay una cadena de estaciones de radio llamadas públicas, estas se mantienen básicamente gracias a las donaciones de los oyentes (el 80% proviene de particulares frente a un 20% de subvenciones).

Se hace necesario comenzar el análisis de los medios de escucha de música señalando que, con la comercialización de Internet a comienzos de los años 90 y su creciente popularización, el consumo de música se desplazó de los diferentes reproductores de música, hasta llegar a producirse de manera casi exclusiva en el ordenador (Morris 2010, 5-15), y más recientemente, en los dispositivos móviles como reproductores mp3, tablets y celulares. Desde que los usuarios comenzaron a coleccionar la música de manera masiva en discos duros en formato digital, el ordenador se ha convertido en el principal dispositivo a través del cual se escucha la música. Con la reciente aparición de las bibliotecas de sonido online, legales e ilegales, el oyente ni siquiera debe preocuparse de descargar o de almacenar los archivos. Sino que se puede acceder a cualquier disco editado (con contadas excepciones) a cambio de una suscripción, de pago o gratuita.

Así, y de manera paralela al desplazamiento de la producción musical hacia los dispositivos móviles, se produce un desplazamiento de la escucha del formato analógico al formato digital y más tarde, del propio disco duro a servidores externos. Sin embargo, aunque ha cambiado el formato, las relaciones de producción no han cambiado tanto, puesto que se han heredado algunas relaciones de poder del antiguo sistema. Estas relaciones tienen que ver con las regulaciones de la industria y la manera en que se paga por el bien de consumo. Para ver cómo estas relaciones se trasladan del antiguo sistema de las radios terrestres a las radios en línea, vale la pena remontarse unas cuantas décadas en la historia de la radio.

Las pautas de reconocimiento fácil en las canciones de éxito responden a un adiestramiento del gusto del público. Este busca lo que es familiar, pero no idéntico (Levitin 2007), y las novedades que repiten las mismas pautas se encargan de proveer esta renovación de lo siempre igual. Este adiestramiento se ha llevado a cabo durante décadas y un repaso a la historia reciente de la radio pone de manifiesto cómo la música es un producto con un elevado valor

empresarial. En Estados Unidos, desde los años 50 y 60, los representantes de los sellos discográficos pagaban a los disc-jockeys de la radio para que pusieran sus discos. Este sistema, llamado popularmente payola, se intentó frenar en los años 80, con una regulación legal a nivel federal. Este sistema contribuyó fuertemente a que la oferta de lo que se escuchaba en la radio fuera un producto estandarizado, ya preparado por los sellos para ser un hit, y por tanto se confirma así uno de los aspectos que señaló Adorno sobre la creación del gusto en base al reconocimiento, y del círculo vicioso, en virtud del cual lo que más se escucha es lo que más piden los oyentes.

Al mismo tiempo, en los 90, las estaciones de radio se concentraron en menos compañías, de manera que las compañías que quedaron se hicieron más poderosas. Entre estas, destaca Clear Channel, hoy rebautizada iHeartMedia. En la ola de consolidación corporativa que trajo consigo la ley de telecomunicaciones de 1996, cuatro grupos de radio, bajo la gestión de Clear Channel, se hicieron con control de la música de los 40 principales, que escuchan el 63% de los 41 millones de oyentes nacionales (Kot 2003). Así, Clear Channel se convirtió en la compañía mediática más grande de los Estados Unidos, y es propietaria de más de 1.200 estaciones y 135 salas de conciertos en el país, con lo que controla ampliamente ambas industrias, la de la música en directo y la de la radio. En la actualidad, iHeartMedia es más bien un conglomerado de compañías, que además controla iHeartRadio, un servicio de radio en Internet que cuenta con una sistema de recomendación de música (como las plataformas de escucha en línea del estilo de Spotify y Pandora, que explicaré más tarde) y una red que agrega el audio de las radios terrestres de Clear Channel. Como otras plataformas, también está disponible para dispositivos móviles y en algunas consolas de videojuegos. Además recientemente, en 2014, ha iniciado unos premios de la música, aparte de producir conciertos regularmente en los locales gestionados por la cadena empresarial. En definitiva, controla gran parte del mercado de la música popular en Estados Unidos, lo que supone por extensión el control de la mayoría de la música a nivel global. Esta concentración de opciones en un menor número de

corporaciones (de beneficiarios), supone también una contribución a la repetición de lo siempre igual, pues al ser comunes los intereses económicos, resultan en la reproducción de la misma música que se encuentra en línea con unos mismos objetivos de mercado.

Sin embargo, y a pesar de las leyes antimonopolio y de los intentos de regulación por parte de los diferentes gobiernos de Estados Unidos, las cosas han permanecido de manera similar para la radio terrestre. Por un lado, ha surgido una forma de payola legal, en que el sello no paga directamente a las estaciones, en su lugar, el dinero se intercambia mediante promotores independientes. Por otro, en el 2003, Clear Channel intentó llevar a cabo medidas para cortar lazos con los promotores independientes (avance que muchos vieron como un intento de limpiar su imagen). Pero recientemente, en el 2005-06, tres de los grandes sellos fueron imputados por esto y llegaron a acuerdos para no tener que ir a juicio (Lindvall 2009).

Estos hechos se relacionan con la presente investigación porque dan una idea de los mecanismos concretos que la industria cultural emplea para dar salida a los bienes estandarizados de consumo cultural. Pero para formarse una idea de la importancia de este aspecto económico y de la relevancia con el tema del uso de la música como vehículo de ordenación social y de los soportes de escucha como su instrumento, es importante conocer la magnitud de algunos de estos factores económicos involucrados en el proceso. Los promotores independientes que trabajan como intermediarios entre los grandes sellos y las radios (de las que la gran mayoría se concentran en un par de grandes compañías) podían pagar desde “20.000 hasta 300.000 dólares a las estaciones de radio cada año, en forma de servicios promocionales (entradas para conciertos y eventos deportivos, viajes y vacaciones, camisetas o material de oficina, como faxes) a cambio de acceso exclusivo a información sobre decisiones de programación” (Kot 2003).

Los promotores independientes recibían su pago de los sellos discográficos, dependiendo de cuántas veces se reproducía una canción en la radio. Y cuanto más éxito tenía una canción, más cara se volvía: si una canción llega a los 40 principales, un promotor recibe 2.500 dólares extra del sello discográfico; si llega a los 10 primeros, son 5.500. Incluso algo tan insignificante como subir el perfil de una canción añadiendo cinco o siete reproducciones a la semana le puede costar al sello 500 dólares extra por estación (Kot, 2003). Se estima que el “payola legal” le costaba a los sellos unos 300 millones de dólares anuales. Una canción de un artista como U2 o Janet Jackson podía pagarse hasta 1.500 dólares por estación.

De esta manera, hay muchos sellos pequeños cuyas canciones nunca llegan a escucharse en la radio. Escribe Kot que “aunque Chicago cuenta con muchos sellos pequeños, hace años que ninguno de ellos tiene ninguna canción frecuente en la radio comercial”. Este es el resultado de un sistema que prioriza el valor monetario de la canción: “una gran canción, sin presupuesto promocional, está destinada a ser ignorada”. Otra forma de control sobre lo que se escucha también se ejerce mediante la gestión de las actuaciones en vivo. Como las corporaciones de radio también son dueñas de las salas de conciertos, se “presiona a los artistas para que toquen en sus salas y no arriesgarse a que no les pongan en sus estaciones de radio” (Kot 2003).

Esta práctica es común en Estados Unidos, tanto a nivel de corporaciones como a más pequeña escala: “El representante de un artista británico de éxito me dijo que algunos disc-jockeys de radio en los Estados Unidos le pidieron que tocara gratis en sus clubes a cambio de que le pusieran en la radio (y el disc-jockey se llevaría el dinero de las entradas). A menudo se pide a grupos de rock y de metal que intentan que se les escuche en los Estados Unidos que paguen para tocar (como pagar a la sala por el placer de tocar ahí)” (Lindvall 2009).

Desafortunadamente, los oyentes son los que tienen más que perder, porque las listas de rotaciones de las estaciones se reducen, y se ven formadas por un pequeño grupo de artistas que pertenecen a los sellos más solventes. La escucha queda relegada a un segundo plano, y toman protagonismo los intereses económicos que existen con la promoción de un disco, que son los que determinan qué es lo que se escucha en las radios. Pero esto resulta casi obvio: se hace propaganda para vender más ejemplares de un producto, como en otros sectores del consumo. Lo que resulta más complejo, y casi perverso, es el uso que se puede hacer de estos mecanismos y de las relaciones de producción que tienen lugar en ellos para afectar el comportamiento social e incluso las opiniones de los miembros de una comunidad.

Un ejemplo de este sesgo que cosas tan triviales, aparentemente, pueden tomar es la lista que Clear Channel distribuyó a los directores de programación tras los ataques del 11 de septiembre de 2001. En ella, se incluían canciones que los directivos consideraban no recomendable poner durante un tiempo. Entre ellas, había canciones que mencionaban ataques, guerra, muerte o fuego. Pero también había entre otras, canciones cuyas letras eran pacifistas, como "Imagine" de John Lennon u otras de Cat Stevens. En este último, se estima que por su conversión al Islam, lo que un sector de la política estadounidense ha querido identificar con los ataques terroristas, pero en el caso del anterior, es precisamente un enfoque pacifista el que se evita absolutamente.

Con estos ejemplos, se pone de manifiesto cómo el antiguo sistema de la radio terrestre y los sellos dejan muy poco a la elección individual, y cabe preguntarse si hay algo de fortuito en que nos guste lo que escuchamos y la manera en que lo hacemos. Por tanto, cuando a principios del siglo XXI comenzaron a proliferar las plataformas de intercambio de archivos y hacia la segunda década, las bibliotecas en red, a las que se podía acceder sin tener que descargar siquiera el archivo, muchos vieron un potencial emancipador en estas herramientas. Existe una gran parte de la producción mundial que se puede escuchar a bajo o ningún

coste y supone, por tanto, un mayor rango de opciones para muchos usuarios a nivel global. De hecho, cuando Napster, el primer sistema de intercambio de archivos, surgió en 1999, muchos quisieron interpretar un elemento subversivo en su aparición.

Napster comenzó como una red en la que se compartían archivos bajo el sistema peer-to-peer, esto es, donde toda la información alojada en una carpeta del disco duro queda disponible para que otros la puedan utilizar y descargar mientras el usuario se encuentra conectado. Así, y de manera que muchos quisieron ver parecida a cuando se grababan cintas cassette de los discos de amigos en los 80, no había que pagar nada al descargarse los archivos al propio disco duro. Los sellos vieron una gran amenaza en esto, pues simultáneamente las ventas de CD comenzaron a bajar drásticamente. Llevaron a Napster a juicio, que fue finalmente obligado a cerrar.

Porque este sistema de archivos compartidos es comparable al de los amigos que se prestan un disco o escuchan juntos una grabación, según muchos usuarios de Internet la supresión de este derecho supondría un atentado a la libertad de las personas, pues “nadie paga, todos se benefician de la música y no queda rastro de quién intercambia con quién”. En el año 2004, Manuel Castells afirmó que “el fenómeno de intercambio por Internet es ya un fenómeno de masas que lo hace irreversible”. No obstante, Castells también afirma que “no quiere decir que la propiedad intelectual deje de tener sentido”. Más bien se apunta a una necesidad de reinención por parte de la industria (Castells 2004).

Otros, como Greg Kot, apuntan a que la caída de ventas de CD es más una correlación de hechos que una consecuencia, y señalan que para otro tipo de bandas, Napster, lejos de ser un inconveniente, fue más bien un estímulo de ventas, como por ejemplo para el disco del grupo Radiohead, “Kid A” (Kot 2009).

En varias ocasiones se ha intentado pasar una ley que pueda frenar este tipo de intercambios y se han producido detenciones y cierres de páginas que han dado lugar a llamativos titulares en la prensa. Sin embargo, aún está por encontrarse una solución que satisfaga a corporaciones e usuarios. Entre los artistas, los hay que defienden la necesidad de frenar el intercambio de archivos para restablecer la normal remuneración de su trabajo a través de las empresas discográficas. En el caso particular español, donde el mercado es mucho más reducido, incluso artistas de la llamada música alternativa comparten su posición con la de la Sociedad General de Autores y Editores —que es la que controla el funcionamiento del copyright— de enfrentarse a las páginas que permiten descargas ilegales, para poder ver remunerado su trabajo (una buena argumentación de este punto puede verse en esta entrevista a Sr. Chinarro en 2011: <[http://www.lasexta.com/videos-online/programas/buenafuente/entrevistas/entrevista-completa-chinarro-deberia-cantar-poder-podemos-llegar-ser-incomodos\\_2011051800195.html](http://www.lasexta.com/videos-online/programas/buenafuente/entrevistas/entrevista-completa-chinarro-deberia-cantar-poder-podemos-llegar-ser-incomodos_2011051800195.html)>, cuyo extracto a este respecto puede leerse aquí: <<http://rollingstone.es/noticias/el-mitin-de-sr-chinarro-en-buenafuente>>). No obstante, también existen artistas que defienden el intercambio de archivos para un mayor flujo de ideas y materiales con los que poder trabajar y crear nuevos trabajos basados en el reciclaje (Miller 2008, 15).

La tienda iTunes fue el intento de la industria, en colaboración con Apple, de formar una tienda de discos digital, con el propósito de presentar una alternativa legal y lucrativa a las descargas ilegales y el intercambio de archivos. Se inauguró en 2003 vendiendo descargas de las canciones digitalizadas por los mismos sellos. Esto se produjo dos años después del cierre de Napster, y tenía como finalidad frenar la caída de ventas. Sin embargo, la tendencia descendente no se alteró. De hecho, según algunos analistas, al descomponer el álbum en canciones para que los compradores pudieran escoger sus canciones favoritas, Apple pudo muy bien haber acelerado el declive (Seabrook 2014).

El intercambio de archivos es un área controvertida acerca de la cual aún no existe un acuerdo entre las tres partes: sellos, usuarios y artistas. No obstante, este debate ha quedado relegado en la actualidad porque el sistema de intercambio de archivos ha sido relegado por las bibliotecas de grabaciones en línea, como Spotify. Pero entre ambos sistemas, hubo una miríada de plataformas que se desplegaron con mayor o menor éxito desde el cierre del Napster original en 2001 (ha habido otros intentos de lanzamiento en diferentes versiones) hasta la aparición de Spotify en 2008.

### 3.1.1.b En torno a la producción y distribución musical en Internet

Alrededor de años 90, la autoedición surge como un recurso para la difusión de un tipo de música definido por unas características que suponen un riesgo para las editoriales musicales, pues dichas características no tienen cabida en los ámbitos comerciales. Así, se pretende dar una solución práctica a algunos de los problemas que ofrece la mercantilización de los bienes de consumo.

Además, la autoedición presenta una gran ventaja a nivel creativo: la del control absoluto, sin cortapisas por parte de agentes externos de tipo mercantil, etc. Sin embargo, hasta que se generalizó el uso de Internet, normalmente la autoedición requería un esfuerzo económico y un proceso que casi se podría llamar burocrático de arreglar permisos, patentes, etc. Más tarde, con el uso generalizado de Internet, esto se vuelve más sencillo, puesto que solamente con colgar una pista o un video en la red se demuestra la publicación de un producto (y tiene validez a efectos legales).

La solución al problema de la distribución parecía haber sido encontrada gracias al uso masivo de Internet, con propuestas como la descarga de canciones previo pago directo al autor (sin pasar por grandes almacenes de la música en red como iTunes). Esta práctica fue extendida y asimilada por grandes entidades e intermediarios como MySpace o Bandcamp, desde donde se pueden descargar

la canción pagando con tarjeta e incluso donde se puede regatear, proponiendo el precio que al consumidor le parece justo. Desde la primera mitad de la década de los 2000, Juliana Hatfield proponía que el oyente descargara sus canciones desde su página de artista, y pedía al consumidor que, en caso de haber quedado satisfecho, le enviara un dólar por canción o la voluntad, bien mediante Paypal, o bien enviando directamente el dinero en un sobre a su apartado de correos.

Sin embargo, este tipo de propuestas, que se han dado de forma aislada, tienen como contrapartida, que no son tan fáciles de encontrar como aquellas que están respaldadas por una gran inversión en la promoción. Más bien, el consumidor tiene que investigar y buscarlas para hallarlas, en contraste con los artistas con cuyos éxitos bombardean los medios. No es un secreto que, cuanto más a menudo se oye, antes se termina por reconocer y comprar una canción. Esto tiene como efecto que los músicos que carecen de esta inversión no sean escuchados más que por una minoría que se encarga de investigar y buscar en los medios. Como resultado, la hipótesis de que Internet ayuda a democratizar los medios se ve relativizada en este punto, puesto que, desde el punto de vista del receptor, el arte solo existe en la medida en que se conoce.

Las tecnologías del mundo administrado cuentan con una ideología que hace a las personas defender intereses que les son contrarios. Como expresa Timothy Garton Ash en el diario británico *The Guardian*: “Un sueño en el que cree la suficiente gente es en sí mismo una especie de realidad, y este ha sido por mucho tiempo el caso del sueño americano. Es un hecho notable que muchos americanos pobres se oponen a subir impuestos a los ricos, probablemente porque piensan que algún día serán ricos ellos también. Hay suficientes historias de individuos sobresalientes con pasados pobres e inmigrantes como para mantener vivo el sueño”. (Ash 2005).

Esta cita, que en principio analiza una cuestión totalmente ajena al tema de la música, resume a la perfección la clave del éxito de estos medios de difusión.

Para que muchas personas apoyen una idea, se ha de alimentar su sueño de que quizá algún día la consigan ellos mismos. Para que crean en ello, se les debe presentar ejemplos de personas que lo hayan conseguido anteriormente. Por eso, los EEUU exporta tantas películas sobre personas de sectores desfavorecidos que vencen todas las dificultades hasta hacerse ricas (al estilo de, solo por poner un ejemplo, la reciente “En busca de la felicidad”, protagonizada por Will Smith). El capitalismo cultural necesita ejemplos de artistas que de la nada llegaron al éxito, gracias a sus propios medios caseros. Por eso entre los jóvenes se difunde el artista que se hace popular de la noche a la mañana, antes gracias al cazatalentos, hoy gracias, según la leyenda, a las redes sociales en Internet. José Luís Brea ofrece una completa descripción del rol que desempeña el joven artista en la construcción de identidad y cultura en “El tercer umbral” (Brea 2008, 101).

Las personas, especialmente los jóvenes, forman un blog o un Myspace o un Bandcamp con la esperanza de que algún día serán descubiertos y correrán la misma suerte que los artistas famosos. Para ejemplificar este proceso puede recuperarse la historia de cómo los Arctic Monkeys saltaron a la fama. En palabras que ellos mismos usaron en una entrevista en 2005, “Cuando estábamos en el número uno en Inglaterra, salíamos en las noticias y en la radio sobre cómo nos había ayudado Myspace. En realidad nosotros no teníamos ni idea de lo que era” (Park 2005). De hecho, si echamos una mirada retrospectiva, ahora mismo parece que los promocionados no fueron los Arctic Monkeys, sino el mismo MySpace, que genera suculentos beneficios; y genera más cuanto más publicidad pueda llegar al mayor número de gente posible. Pero necesita una promesa o una ilusión para atraer a tantas personas. Muchos famosos, al igual que tantos aficionados, utilizan MySpace para promocionarse, intercambiando mensajes con gente ordinaria, que así cree codearse con las celebridades en el espacio web. Si además, ven el ejemplo de otros que han dado el gran salto gracias a la página, pueden tener la certeza de que les puede ocurrir a ellos también.

Por otro lado, la anécdota de los Arctic Monkeys hace pensar en que el proceso de infantilización del oyente que describe Adorno también afecta a los propios músicos. Esto es lógico porque también ellos son oyentes, pero además esta figura del compositor adolescente conviene a los intereses comerciales que se ven involucrados en la música. Se genera un modelo de ignorancia y conformidad con la situación del propio músico que se proyecta sobre el público. Como en el caso de Rita Pavone que describe Eco, la adolescencia se vuelve la norma, y en la pretendida impulsividad de sus letras conlleva la despolitización del contenido (Eco 1984, 331).

En los primeros años de la década del 2000 surgen diversas plataformas digitales que cumplen una función parecida a la que desempeñaba hasta ahora la radio, pero que tienen lugar en Internet. Estas plataformas seleccionan y reproducen canciones, basándose en las selecciones previas del usuario. Esto es, a partir de que el usuario introduce el nombre de una canción, un artista, una banda, o un género, se reproducen y se recomienda la escucha de otros artistas y canciones que resultan similares a la primera. Esto se produce gracias a un algoritmo que analiza las canciones y detecta similitudes entre diferentes artistas. Este tipo de plataformas proliferaron a partir del éxito inicial obtenido por Myspace.

En principio, Myspace apareció como una red social que trataba de conectar a gente que (a menudo, pero no siempre) ya se conocía, para poder estar en contacto de manera frecuente. Fue fundada por trabajadores de la red social de Internet Friendster que abandonaron la empresa para tratar de explotar las características más rentables del proyecto como un negocio propio. El funcionamiento de Myspace era simple. Una página de perfil, donde se indican gustos y afiliaciones, álbumes de fotos y vídeos que sube el propio usuario y un sistema de grados de amistad, basado en la previa solicitud y aceptación de los usuarios. Enseguida, las personas populares e incluso las celebrities se hicieron con su propio perfil, que atraían solicitudes de amistad. En las redes sociales,

cuantos más amigos se tiene, más personas pueden ver la información del perfil. Por tanto, las redes sociales, con las intrincadas relaciones entre usuarios, se convierten en un campo muy interesante para las relaciones públicas y la publicidad. Desde la publicidad por emplazamiento, hasta el control de Big Data, las redes sociales se han convertido en un instrumento publicitario y de creación de opinión de primer orden. Y todo se originó con Myspace.

Así, la consecuencia lógica hizo que las bandas de música comenzaran a promocionarse usando una página de perfil en Myspace. La empresa reconoció este potencial y pronto creó una sección aparte con un diseño de perfil ligeramente diferente, pensado específicamente para grupos de música, naciendo así Myspace Music. Con un ligero rediseño y algunos dispositivos especiales, como el gadget con la lista de reproducción de música, se ofrecía un nuevo servicio a la medida de las necesidades de los músicos. No obstante, esto tuvo una corta vida, ya que hacia finales de 2008 muchos de los usuarios de Myspace se habían trasladado al entonces emergente Facebook, que se concentraba en las características personales y no tenía opciones de diseño personalizado ni gadgets musicales, sino enlaces a memes, gifs y vídeos.

Sin embargo, en 2007, el magnate de Newscorp Rupert Murdoch se decide a comprar Myspace. Precisamente el argumento del para comprar MySpace ante sus accionistas fue que los jóvenes no quieren “tener que confiar en un demiurgo que desde arriba les diga lo que es importante”, sino editar ellos mismos la información que les interesa a partir de diferentes canales de recepción que ellos mismos ayudan a configurar, y así “ofrecer una perspectiva diferente” (Scott-Joynt 2005). Casi una década más tarde resulta obvio que, si la creación de la identidad y de los deseos es también mercancía y espectáculo, lo que se reproduce en las redes sociales es como un bucle haciendo publicidad de sí mismo. Con frecuencia, lo que nos encontramos en las redes sociales son extractos de medios tradicionales y posts de pago promocionados por empresas que buscan emplazar su producto. Además, gracias a sus más de 500 millones

de usuarios en 2007, estas agencias de información disponían ya de fichas configuradas sinceramente por los mismos usuarios, con las filias y las fobias de cada uno de ellos, aderezadas con imágenes y todo tipo de detalles sobre su comportamiento e informaciones personales (Scott-Joynt, 2005).

Como hemos señalado ya, es hacia 2008 que las estadísticas registraron una caída en las visitas de usuarios a Myspace, al tiempo que Facebook comenzó a ganar adeptos. Se calcula que son las mismas personas que dejaron de usar Myspace para comenzar a usar Facebook. De un modo similar, aunque originalmente se trata de un único diseño de páginas para cada personas o perfil, pronto comienzan las páginas de Facebook que agrupan a personas según intereses y pronto, páginas para seguir a artistas o bandas de música (así como actores, autores o futbolistas e incluso políticos). Pronto todos tienen un perfil en Facebook. Eso sí, con los mismos colores de fondo y las mismas características formales.

Al considerar las diferentes plataformas y servicios, es importante diferenciar entre los que cuentan con autorización legal y los que no, así como apuntar a los diferentes intereses que guían a unos y a otros. Por un lado, los que cuentan con autorización son a menudo promovidos por las corporaciones de la música y susceptibles de favorecer ciertas prácticas artísticas según la lógica del mercado. Por el otro, aquellos soportes que tratan de desafiar el control corporativo suelen tener una base en la comunidad artística, que busca maneras alternativas de ganarse la vida produciendo arte.

Generalmente, los dispositivos en los que se puede reproducir música sin comprarla o descargarla, se basan en un buscador en el que se introduce el nombre de la canción, el álbum o el artista y se selecciona de entre un número de entradas, de manera similar a como ocurre con los buscadores web. Sin embargo, los resultados de la búsqueda no siempre son del todo inocentes. Por poner un ejemplo, en Pandora o Last fm es el propio dispositivo el que decide

la relación de ciertas bandas o canciones con los términos introducidos en la búsqueda. Al mismo tiempo, el dispositivo no deja saltar más de una canción o vuelve una y otra vez a una banda determinada, forzando así al oyente a reproducir ciertas canciones al menos una vez.

Last FM pudo haber aprovechado este hueco que quedó entre Facebook y Myspace. Diseñada como una red social del tipo Facebook, un usuario se creaba un perfil en el que describía su información personal. Después, agregaba a sus amigos, que presumiblemente escuchaban la misma música o similar. La aplicación podía conectarse al reproductor mp3 para detectar las canciones más reproducidas en este dispositivo y basarse en estas selecciones para reproducir nuevas canciones. Por primera vez, el usuario también podía introducir el nombre de una banda, y la aplicación reproducía otras bandas que podían encuadrarse en el mismo estilo. Este mecanismo producido por un algoritmo de programación ha sido tomado en la actualidad por otras plataformas. No obstante, desde el año 2008 y por una cuestión de derechos sobre las canciones, no reproduce más que 20 segundos de cada canción que el oyente selecciona. Solo se pueden escuchar las canciones por completo que el dispositivo mismo selecciona. Probablemente por este motivo, unido a la aparición de nuevas aplicaciones más sofisticadas, su uso ha quedado relegado a la búsqueda de información en su amplio catálogo y las recomendaciones de conciertos. Dejando esto de lado, tanto la opción de conectar el dispositivo mp3 como la de introducir un nombre, promovían la escucha de más de lo mismo, pues se basaba en pautas de canciones que el usuario ya escuchaba. No había lugar para la sorpresa, la originalidad o un cambio sobre lo ya esperado.

De modo inverso, Pandora surgió como una radio en la que se introducía el nombre de la banda y se podían escuchar selecciones similares, y con el tiempo se ha incorporado el componente de red social. En Pandora, el usuario puede valorar cada una de las canciones que selecciona el dispositivo, y se puede pasar si hay una que el usuario no quiere escuchar, pero no se puede saltar

más de una. Aunque por el sentido cronológico cabía situar a Pandora en este apartado, en la siguiente sección examinaré su uso con mayor detenimiento, pues ha dado lugar a controversias por lo que algunos consideran como un sistema contemporáneo de payola.

Exactamente iguales pero con otros nombres o ligeras variaciones del mismo concepto, existen otras plataformas como Rhapsody, Grooveshark, Mixcloud, etc y cada una tiene su nicho particular de uso. En algunas de estas se accede a la música de manera gratuita, en detrimento de la calidad de la escucha. Por ejemplo, los álbumes se hallan incompletos o con las partes cambiadas, la calidad de rastreo es ínfima, etc. Esto se debe a que, por ejemplo en el caso de Grooveshark, los archivos los suben los propios usuarios. Por tanto, la legalidad de este método es un asunto controvertido, como en el caso de Napster, y está siendo objeto de litigios en la actualidad. En Mixcloud sin embargo lo que se escucha son programas de radio y podcasts.

Existen algunas plataformas que fueron lanzadas con el objetivo específico de que los artistas emergentes las utilizaran para darse a conocer por medios alternativos a la promoción que lleva a cabo un representante o un sello y para combatir la precariedad de su situación. Uno de estos sitios es Bandcamp. De creación posterior a los sitios mencionados anteriormente, Bandcamp apareció como un sitio pensado especialmente para el músico, donde este podía alojar y vender su música y sus productos sin apenas intermediarios. Ganó especial atención en 2010 cuando algunos artistas abandonaron su sello para utilizar esta página como medio de distribución y venta, al tiempo que Twitter y otras redes sociales servían como único medio de promoción, reportando en algunos casos inesperados beneficios (Peoples 2010). Además, el músico puede mirar cuántas veces las canciones han sido reproducidas por completo y cuántas veces han sido reposteadas en otras páginas web. Sin embargo, en 2015, estos casos en que músicos han abandonado los sellos convencionales para pasar al Bandcamp han quedado como hechos aislados.

Tanto Myspace y Bandcamp para el audio únicamente, como Youtube y Ustream para el video (y por tanto el video-clip) se basan en la misma premisa: brindar al usuario desconocido que dispone de herramientas de producción (como pueden ser un ordenador o un dispositivo móvil) la oportunidad de difundir sus trabajos, ya sean vídeos de un gato jugando con un ovillo de lana o un vídeo académico de arte experimental. Y los dos prometen una posible fama efímera y el acceso a la celebridad. Por eso muchos han visto un potencial en estas herramientas parecido al que Benjamin describe en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en que las masas se hacen con los medios de producción y distribución de los bienes culturales. No obstante, tras casi 10 años en que se viene usando youtube, se hace evidente que sin una transformación crítica del uso que se hace de los medios, lo que se hace es una reproducción de las mismas ideas (a veces incluso el mismo material) en diferentes videos. A menudo también se trata de material con derechos de autor puesto a disponibilidad del público por parte de terceros. En relación a la música, YouTube, sin estar diseñado originalmente para este fin, se ha convertido en el sitio de escucha de música más usado con diferencia, y es tristemente famoso entre los propietarios de derechos intelectuales en la industria musical por sus pagos, escasos e irregulares (Seabrook 2014).

La comunidad Vimeo apareció gracias a un intento de separarse de estos rasgos que caracterizan a los usuarios de Youtube y de otorgar a la comunidad creativa un espacio caracterizado por una mayor seriedad y rigor académico. Cuando se busca Vimeo en Google, o cuando entramos en la página de inicio de Vimeo, podemos leer afirmaciones como “Vimeo es diferente”, es “una comunidad respetuosa de personas creativas” ([www.vimeo.com](http://www.vimeo.com)) Hay que reconocer el potencial tanto de Vimeo como de Youtube para ofrecer obras que escapan a lo ofrecido por la industria cultural tradicional, pues son innumerables los recursos que se pueden encontrar para conocer creadores sonoros independientes que de otro modo no se podrían conocer.

SoundCloud es un proyecto que atrae a aquellos usuarios que crean sus propios sonidos y canciones. Como una especie de youtube para audio, los usuarios suben sus propios archivos, que pueden contener material propio o material registrado por otros. Entre sus atractivos, está su diseño, que cuenta con la forma de onda propia de los programas de producción de audio, lo que contribuye a la visualización del trabajo con sonidos (Morris 2005, 96). Además, los oyentes registrados pueden añadir comentarios en la pista de sonido, especificando el momento determinado al que se refieren. Así, funciona como una red social en la que los artistas se pueden dar a conocer, pero también donde una comunidad de artistas puede hacer comentarios específicos sobre una pieza. Además, se pueden crear listas exportables a otras páginas u otras aplicaciones. No obstante, otros han usado este recurso para hacer disponible de manera gratuita material que estaba registrado con derechos de autor. SoundCloud han intentado llegar a acuerdos con los tres grandes sellos (Warner, Universal y Sony) en diferentes ocasiones durante 2014 y 2015 para SoundCloud. Este sistema de participaciones en empresa es el modelo que se está imponiendo en este tipo de servicios, como demuestran también Spotify, Vevo y Beats. (Satariano 2014)

Kickstarter y Pledgemusic se basan en el mismo principio. Ambos son plataformas en los que los artistas pueden dar a conocer sus proyectos para que el público pueda donar dinero o participar en pequeñas subastas para contribuir a la realización de los mismos. Es como comprar un disco antes de que se haya hecho y contribuir a que se haga posible. Por otro lado, permite diferentes tipos de contribución según el bolsillo del oyente. Puede ser un mecenas, haciendo donaciones de miles de dólares; sin embargo, por el otro lado, puede ser una manera contemporánea de echar calderilla al músico en la calle.

Artistas como Juliana Hatfield usan regularmente Pledgemusic para el lanzamiento de sus proyectos. De este modo pueden mantener su independencia de las exigencias económicas del mercado. En la página hay una descripción del

proyecto con fotografías y un desglose del proyecto. La artista ofrece objetos que puede vender. En el caso de Juliana Hatfield, se trata de una variedad de objetos: desde serigrafías hechas por la artista, una carta personalizada o una canción dedicada; con el precio variando correspondientemente. En la página se puede ver cuánto se ha recaudado según el objetivo fijado. Algunos proyectos, como el de Hatfield u otro de Ben Folds Five, recaudan más del 200% (www.pledgemusic.com).

Kickstarter funciona básicamente igual, pero su enfoque se extiende a proyectos creativos en general, pudiendo ser musicales o no. En ambas páginas, si no se consigue el objetivo fijado, no se cobra a los donantes y el artista no se lleva nada, pues el proyecto no se lleva a cabo. Hay también otras páginas que funcionan de manera similar, fomentando así la creación fundada por la afición.

### 3.1.1.c Servicios de escucha en línea

Pero en los últimos años, han proliferado las plataformas de escucha en línea a la manera en que se inició con Pandora. A modo de ejemplo, podemos nombrar: Rdio, Tidal, Spotify, Google Play, Amazon, Beats Music, pero sería imposible hacer una lista definitiva, puesto que el estado de la cuestión es algo efímero y cambia cada día. Algunos de los servicios como Spotify o Tidal permiten la selección específica de las canciones que se quiere escuchar, además de permitir las funciones de radio y de playlist. En primer lugar voy a centrar la discusión en Pandora y Spotify, por ser las que han centrado el consumo durante los últimos años, y voy a contrastar las cuestiones éticas que representan en comparación con las plataformas emergentes actualmente que pertenecen a artistas, como Tidal (de Jay Z y en la que músicos como Rihanna y Jack White tienen participaciones) y Pono (de Neil Young).

Hasta que estas compañías comenzaron a proliferar, Pandora era la única opción para escuchar música en línea. Recientemente incluso se ha anunciado

un servicio de Sony, Playstation Music, que funcionará a través de Spotify. Cada servicio ofrece un rango de opciones musicales diferente, a distintos precios, en diversos dispositivos, con la esperanza de “sacar una porción más grande del pastel de la música en línea. Si Pandora viene de serie en tu BMW, Spotify llega con tu servicio de Uber, y Apple se asegurará de que Beats Music, que compró junto al equipo Beats el año pasado, esté en todos y cada uno de los iPhone”. (Lapowski 2015).

Estas compañías generalmente no venden nada objetual, sino únicamente el acceso a la música, la perpetua disponibilidad, sin ocupar un espacio físico. Lo mismo se puede decir de las otras plataformas de escucha en línea, en que se paga una cuota mensual, para escuchar los álbumes disponibles en su servidor (que son muchos). Específicamente, “Spotify no vende música; vende el acceso a ella (...) no se vende nada, porque todo está disponible” (Seabrook 2014). Mientras que en Spotify y Pandora hay una modalidad gratuita, por lo general existe la opción de adquirir una suscripción de pago. Es la diferencia entre el montante de estas suscripciones las que han marcado hasta ahora el grado de éxito entre las masas. Por ejemplo, cuando Pandora subió el 25% de su servicio de suscripción en 2014, el precio de sus acciones bajó y algunos usuarios buscaron otras opciones (Harper 2015). De manera similar, mientras que Pono ofrece mayor calidad de escucha y paga mejor a los artistas, su elevado precio de suscripción no le ha permitido entrar competitivamente en el mercado de la escucha en línea (Lapowski 2015). Precisamente para tratar de imponer mejores pagos a los músicos es que Tidal se propone barrer las suscripciones gratuitas del mercado, usando contratos de exclusividad con ciertos artistas como arma de negociación (Singleton 2015).

Se podría pensar que con el amplio rango de opciones que ofrecen las plataformas de escucha en línea, el oyente/usuario se emancipa y participa activamente en la selección de la música que escucha, y al hacer esto, los mecanismos de ordenación social quedarían cuestionados. Pretendo explicar a continuación

que, estos mecanismos, lejos de acabarse, han cambiado de forma, y al adaptar su forma para tener cabida en los nuevos soportes, resultan tan sutiles que pasan inadvertidos. Sin embargo, han cambiado la manera en que se consume la música, un cambio que influye incluso en la percepción de las relaciones y del tiempo, como pretendo demostrar más adelante.

#### 3.1.1.d Pandora, un ejemplo de payola moderno

Pandora es una radio en Internet que funciona detectando y reproduciendo música similar a aquella cuyo nombre (del artista, banda, canción o género) ha escrito el usuario en el motor de búsqueda. Esto lo hace por medio de un algoritmo y el Music Genome Project, proyecto empresarial llevado a cabo por programadores y musicólogos para tratar de decodificar la música en atributos característicos, en una colaboración exclusiva con Pandora. Este proceso se lleva a cabo de la siguiente manera: cada canción es analizada por un analista musical profesional, usando hasta 450 características musicales. Estos atributos no solo capturan la identidad musical de una canción, sino también las cualidades significativas que son relevantes para comprender las preferencias musicales de los oyentes. Afirman desde Pandora que el perfil del analista musical que trabaja para el proyecto tiene típicamente un grado en teoría musical, composición o interpretación musical, ha pasado por un proceso de selección y ha completado un entrenamiento en la metodología “precisa y rigurosa” del Music Genome Project (Pandora).

En wikipedia hallamos información más detallada al respecto, la cual ha sido extraída del informe de patentes registrado por el Music Genome Project, que también se encuentra disponible online (Glasser et al. 2002). Explica que cada canción se representa por un vector que contiene valores para 450 atributos aproximadamente (atributos que compara con el papel que desempeñan los genes en el campo de la genética). Cada atributo corresponde a una característica de la música. Por ejemplo, el género del vocalista o el nivel de distorsión de la guitarra.

Cada atributo recibe un valor representado por un número entre 0 y 5 (pudiendo atribuirse en incrementos de 0.5). Dado el vector de una o más canciones, se construye una lista de otras canciones similares usando un algoritmo que asocia los atributos.

Según se especifica en la página web de Pandora, la base de datos del Music Genome Project se construye “usando una metodología que incluye el uso de terminología definida con precisión, un marco de referencia estable, análisis continuo y controles de calidad que aseguran que la integridad de los datos es de alta fiabilidad” (Pandora). En la misma web, niegan usar escucha automática u otras formas de extracción de datos automatizadas. Pero la manera en que usan el algoritmo de asociación ha sido el objeto de una reciente polémica durante el año 2014.

Pandora, como las demás plataformas de escucha digitales, debe pagar a los artistas cada vez que pone una canción suya. Cada vez que estos servicios de escucha en línea reproducen una canción, el servicio paga una suma determinada al sello, que este se encarga de distribuir entre el artista y los demás pagos o gastos que tiene. A mediados de 2014, Pandora entró en negociaciones directas con una organización llamada Merlin, que administraba los derechos de algunos de los sellos independientes más importantes. Esto fue criticado desde asociaciones de músicos como “Future of Music Coalition” y medios como National Public Radio o Billboard. Aun cuando este acuerdo parece reconocer el valor de la música independiente, se cuestionó el acuerdo, principalmente porque los detalles clave no fueron revelados. Algo más tarde, alguna información salió a la luz, con pruebas basadas en la información que Pandora había enviado al Copyright Royalty Board. Estas pruebas revelaban que Pandora estaba “guiando” sus algoritmos para reproducir más música del catálogo de Merlin, a cambio de tasas reducidas (Rae, 2014). En otras palabras, Merlin “bajó” el precio que Pandora debe pagar cada vez que reproduce una canción de su catálogo, a cambio de que Pandora reprodujese más temas de su catálogo.

Este acuerdo supone que, a cambio de un descuento en la tasa que les paga, el algoritmo favorece a los artistas del catálogo de Merlin, dándoles preferencia sobre otros artistas de otros catálogos y poniéndolos más veces. Esto es básicamente, aunque el CEO de Pandora alega que es justo lo contrario, lo mismo que el sistema de payola, y según algunos abogados, si se tratara de la radio terrestre, sería ilegal (Sydell, 2014). Pero no existe todavía un marco legal definido para las plataformas de escucha online, y aunque lo hubiera, parece que las bases del juego están cambiando bastante, y no parece que se pueda guiar por los mismos parámetros que la radio tradicional terrestre.

Sin duda existen similitudes con la antigua práctica de payola. La diferencia reside en que, si bien antiguamente los principales sellos incitaban a las emisoras AM/FM a reproducir su música a cambio de dinero y otras deferencias, en este caso se reduce la tasa que se debe pagar, con lo que se continúa perpetuando una competencia injusta. Durante muchos años fueron los sellos independientes los que trataron de combatir el payola estructural. Esto ha sido duramente criticado por algunos sectores de la música independiente: “La American Association of Independent Music (A2IM), organización de comercio de sellos independientes, usó las investigaciones del Future of Music Coalition para establecer su caso anti-payola ante el Federal Communications Commission, la misma comisión que en el 2015 volvió a estar presente en las noticias diarias por la ley de neutralidad de Internet. Y criticamos a los sellos principales por sus acuerdos directos con Clear Channel, porque la implicación es incrementar la rotación a cambio de reducir las tasas digitales. Por eso es decepcionante ver un grupo que negocia en nombre de los sellos independientes comportarse como los principales para su ventaja competitiva” (Rae 2014).

Sin embargo, este no es un caso aislado, sino que sellos y artistas están tratando de dirigir el creciente mercado de la escucha según sus intereses. A continuación presentaré el caso de Spotify.

### 3.1.1.e El caso de Spotify

Spotify, que fue desarrollado por Daniel Ek en 2008, surgió como un intento de aunar los intereses de los sellos y los de los usuarios, porque ofrece al usuario un acceso asequible a la música, mientras que paga a los sellos una cantidad por los derechos de reproducción. Muchos usuarios de Internet abrazaron esta iniciativa, no solo porque permite seleccionar exactamente la canción que se quiere escuchar, sino también por la vasta amplitud del catálogo disponible. Con contadas excepciones, casi cualquier disco que se haya publicado cualquier año en cualquier país puede ser escuchado de manera inmediata. No en vano, Spotify mantiene acuerdos con los tres grandes sellos: Sony, Warner y Universal, que juntos abarcan el 89% de las ventas musicales a nivel global (Satariano 2014).

Spotify tiene diferentes modalidades de uso. En primer lugar, existen dos tipos de suscripción: una de pago y otra gratuita. En la gratuita, la escucha incluye anuncios publicitarios, y si se utiliza en dispositivos móviles, el servicio escoge la canción que se escucha, en un orden llamado “aleatorio”. Por el contrario, la modalidad de pago ofrece el control sobre la canción específica que se escucha cualquiera que sea el dispositivo utilizado y no hay publicidad. En segundo lugar, existen varias modalidades de escucha: se puede escuchar algo seleccionado específicamente por el usuario, buscando artista y/o álbum y canción; se puede escuchar la radio, tras haber introducido un término en el motor de búsqueda, de manera similar al servicio que ofrece Pandora; o se pueden escuchar playlists, algunas hechas por el mismo personal de Spotify y otras por los propios usuarios. Como Spotify incluye características de red social, los usuarios pueden buscar y seguir a otros usuarios y suscribirse a sus listas. Además, muchos artistas tienen su propio perfil en Spotify, creándose una interacción que recuerda al antiguo Myspace, en que se pueden seguir los últimos lanzamientos de los artistas y compartir comentarios con una comunidad de usuarios.

Spotify apareció nueve años después que Napster. Durante este tiempo, Ek era uno de los que participaron en la emergencia de recursos piratas. Antes de comenzar Spotify, había sido por un tiempo el director de uTorrent, programa gratuito y financiado en parte por anuncios publicitarios, que generaba beneficios al monetizar música pirata y películas en BitTorrent, un gran protocolo de archivos compartidos (Seabrook 2014). Más tarde, el cofundador de Napster Sean Parker, que durante años se enfrentó pública y legalmente a los ejecutivos de las compañías discográficas, se sumó a Ek en la junta directiva de Spotify, tras haber pasado por el panel directivo de Facebook.

Me gustaría repasar los datos ofrecidos en Estados Unidos por un medio generalista como es “The New Yorker”, en el artículo recientemente aparecido en torno a la figura de Ek y la formación de Spotify, que se publicó en medio del gran debate ocurrido en este país sobre la neutralidad de Internet. En la actualidad, Spotify está presente en 58 países. Su expansión ha sido posible gracias a los más de 500 millones de dólares empleados por sus inversores, que incluyen a entidades como Goldman Sachs. Existen rumores de una oferta pública de acciones en un futuro próximo para recaudar más inversiones. La base de usuarios de Spotify excede los 60 millones a nivel global, con 15 millones y medio de suscriptores de pago. A esta marcha de crecimiento, este número podría alcanzar 40 millones de suscriptores al final de esta década. Hasta la fecha, ha pagado más de 2.000 millones a las compañías de discos, editores, distribuidores y artistas que poseen los derechos de las canciones (Seabrook 2014).

Sin embargo, oficialmente, Spotify es una compañía que no genera ganancias. Gana menos de la publicidad que de las suscripciones de pago, aunque se va a cambiar el modelo de suscripción cuando se alcance la meta de llegar a los 40 millones de suscriptores. No obstante, “cobrando 9.99 dólares al mes por una suscripción, Spotify todavía está por reportar cualquier tipo de beneficio y continúa cabreando a los propietarios de derechos con sus minúsculas remesas

por stream” (Harper 2015). El cabreo se explica porque, del dinero que paga Spotify a los sellos, son estos los que deciden cómo distribuirlo, con lo que al artista le llega una porción de una suma que ya es en sí algo escasa. Pero me extenderé sobre la relación entre Spotify y los músicos algo más adelante. Lo que resulta bastante sorprendente es cómo se mantiene durante tantos años (son ya 7 en el 2015) una empresa que aparentemente no tiene beneficios.

Al mismo tiempo, otra de las intrigas que envuelve a Spotify es el uso de Big Data. En 2011, Spotify ya había cerrado acuerdos con Sony y Universal, y se hallaba negociando con Warner, cuyo panel directivo estaba a su vez buscando comprador. Sean Parker, entonces en Facebook, se propuso comprar Warner e hizo una oferta en colaboración con Ron Burkle, un capitalista de riesgo de Los Ángeles. Cuando otro comprador, el oligarca ruso Len Blavatnik, expresó interés en la compra, Parker le convenció para hacer Spotify una condición en el contrato, a cambio de retirar su oferta, con lo cual aquel se haría con la compañía. En 2011, Blavatnik compró Warner por 3.300 millones de dólares. Parker se convirtió en miembro de la junta directiva de Spotify y ayudó a gestionar su colaboración con Facebook (Seabrook 2014).

De la misma manera que ya comenté en relación a la compra de MySpace por parte de Murdoch, esta transacción resulta algo peligrosa si consideramos el potencial de control sobre las masas que contiene, porque pone a disponibilidad de Spotify toda la información de los usuarios recogida en Facebook. Ello supone consecuencias no solamente a la hora de emplazar la publicidad, sino información sobre las actividades que se hacen a lo largo del día o la semana, las preferencias de escucha durante estas actividades y los comportamientos que estas conllevan.

### 3.1.1.f Relación de las plataformas con los sellos

Los términos exactos de los contratos de licencias que Spotify hizo con los grandes sellos no se conocen porque todas las partes firmaron acuerdos de confidencialidad. No obstante, se sabe que Spotify comparte con los propietarios de los derechos cerca del 70% del dinero, haciendo beneficios a partir de las suscripciones y de las ventas de anuncios. Este es más o menos el mismo reparto que Apple proporciona sobre las ventas en iTunes. También se sabe que los grandes sellos obtuvieron acciones de Spotify, convirtiéndose en socios de la compañía: colectivamente, son propietarios de cerca del 15% (Seabrook 2014) Al funcionar de esta manera, se producen dos paradojas aparentes: la primera, que aunque apenas genera ganancias, es muy valiosa en el mercado de compañías (Seabrook 2014, Harper 2015); la segunda, que resulta una especie de extensión de los sellos discográficos mayoritarios, que se ven beneficiados cualquiera que sea el resultado de este funcionamiento.

De manera parecida a las consolidaciones en la radio que, tal como se mencionó antes, se habían producido en los años 90, también en los sellos se ha producido una concentración de poder. En el 2011, con la venta de EMI, se pasa de “los grandes cuatro” a “los grandes tres”: Universal y Sony (que se reparten EMI), más Warner. Estos pertenecen a conglomerados todavía mayores (por ejemplo, Universal está incluida dentro de Vivendi, una multinacional con sede en París, Francia). Y al mismo tiempo, gestionan sellos más pequeños. Esta concentración se lleva gestando desde los 90 y llega hasta los sellos más pequeños: no es inusual que un sello llamado “independiente” se halle gestionado por uno de estos grupos de sellos, sobre el que estos imponen sus condiciones.

Así, se llegan a producir situaciones como la relatada en el documental de 2002 “I am trying to break your heart”, sobre la banda de Chicago, Wilco. Cuando estos se encontraban finalizando su disco, *Yankee Hotel Foxtrot*, su sello, Reprise, que

dependía de Warner, les despidió porque las ventas de sus dos últimos discos no estaban a la altura de sus expectativas. Con el disco ya terminado y sin un contrato, Wilco puso el álbum para ser descargado en su web. Este tuvo muy buena aceptación y la popularidad de la banda fue creciendo en Internet, por lo que Nonesuch decidió ficharles. Siendo Nonesuch otro sello “hijo” de Warner, se produce la ironía (en este caso feliz para el artista) de que el mismo sello paga dos veces por el mismo disco.

Wilco, junto con Prince o Radiohead, se encuentran entre las primeras bandas que usaron Internet como una alternativa que les permitió ganar ventaja sobre los sellos. (Kot 2009). Junto con las sucesivas oleadas de plataformas de escucha, los sellos han debido reajustar su planteamiento inicial, y Spotify les sirve como un instrumento ideal. Tom Corson, presidente de RCA Records, que en la actualidad es un conjunto de sellos incluidos dentro de Sony, afirma al respecto: “El modelo de buffet libre de acceso a la música está comenzando a tener sentido para la gente. Y esperamos que de usuarios gratuitos se pasen a suscriptores y esta será una gran parte de nuestro negocio” (Seabrook 2014).

### 3.1.1.g Relación con los artistas

Al producirse estos cambios en la industria, existe una especie de limbo, en que los artistas encuentran dificultades y a veces tienen que usar su imaginación para hallar nuevos modos de ganarse la vida (véase el reportaje de Ulaby Neda para NPR en Neda 2009, o el de Íñigo López Palacios para “El País”, en López 2009). Diversas plataformas digitales han contribuido a generar nuevos espacios en los que los artistas pueden trabajar, establecer conexiones, darse a conocer y comercializar su música. En estas, es muy usual toparse con solicitudes de artistas en la web para financiar la grabación de un disco. No obstante, la capacidad que tienen estos espacios para promover material emergente se ve eclipsada por la acción de los sellos, con lo que las plataformas en Internet se

convierten en una mera traducción lo que sucedía en los medios tradicionales como la radio.

Esto se explica por la relación (en particular, económica) que las plataformas de escucha en línea mantienen con los artistas. En la radio tradicional terrestre, las estaciones pagan al autor de una canción según las veces que la haya reproducido. Sin embargo, no paga ni al intérprete ni al dueño de la canción (que generalmente es el sello discográfico). En las plataformas como Spotify, la situación se invierte casi por completo: los dueños, los sellos, se llevan la mayoría de los royalties, mientras que los autores se llevan solo parte. Así, los autores que no pueden salir de gira son los que más han perdido con esta transferencia. En palabras de un editor: “Básicamente, las grandes corporaciones de la música vendieron sus editoriales para salvar sus sellos. Universal Music Publishing se conformó con una tarifa horrible de plataformas como Spotify con el fin de ayudar a Universal Records, lo que, al final, significa que el autor es el que sale perdiendo” (Seabrook 2014).

Como apunté anteriormente, Spotify realiza pagos mensuales a los sellos por la cesión de sus catálogos, pero cómo los sellos distribuyen estos pagos es algo que queda a su discreción. Y aunque Spotify proporciona datos detallados a los sellos (cantidad de streams, etc), los sellos deciden cómo comparten esta información con los artistas. Así, aunque la manera en que el consumidor accede a la música ha cambiado, la manera en que se paga a los creadores de música no ha cambiado (Seabrook 2014).

Algunos artistas reciben muy poco, pero otros reciben mucho. De acuerdo a Richard Jones, manager de la banda The Pixies, “lo mejor para el artista es que la escucha legal en línea se extienda” (Seabrook 2014). Al mismo tiempo, Spotify trata de ofrecer a artistas que aún no han sido descubiertos la oportunidad de ganar popularidad. Además, las listas de reproducción tienden a incluir

un espectro mucho más amplio que las listas de reproducción de las radios comerciales (Seabrook 2014).

Sin embargo, resulta obvio que se ha propiciado una caída de los precios que dificulta al músico salir a flote. Como lo explica Marc Ribot, quien según Bruno Letort “es una de las piedras angulares de la música de vanguardia neoyorquina y el jazz experimental” (Letort 1998, 55), “Spotify dice que paga el 70% de sus ingresos a los propietarios intelectuales (...) Pero si fabrico un zapato, y me cuesta 100 dólares hacerlo, y el vendedor lo vende por 10, me da igual que me dé el 70%, incluso si me da el 100%, me voy a arruinar” (Seabrook 2014). Este es precisamente uno de los argumentos que ha esgrimido Jay Z al promocionar Tidal (sobre el que me extenderé más adelante), que lanza su servicio por una suscripción algo más cara, a cambio de pagar a los propietarios de los derechos hasta el doble de lo que paga Spotify por cada vez que son reproducidos. (Harper 2015).

### 3.1.1.h Intereses económicos en otras plataformas

A principios de 2015, el rapero y productor Jay-Z saltó a los titulares por comprar la compañía mediática sueca Aspiro, que incluye el servicio de escucha en línea Tidal, por 56 millones de dólares. Este precio es una ganga si se considera el valor de otras compañías que ofrecen servicios de escucha en línea: Spotify está considerada por un valor de 5.700 millones de dólares y Beats, que controla Beats Music, se vendió a Apple en 2015 por 3.000 millones (Harper 2015). Además, esto permitirá a Jay-Z con una vía para promover sus otros negocios musicales. Por un lado, su compañía discográfica —llamada Roc Nation— incluye un sello, una editorial y una agencia de representación que tiene fichados a serie de artistas como J. Cole, Shakira, Santigold, Calvin Harris o Rihanna. Esta empresa además representa artistas en su compañía subsidiaria Roc Nation Sports y colabora con la empresa Skull Candy, fabricantes de auriculares, dispositivos de

reproducción de MP3, manos libres y otro equipamiento de audio (Harper 2015, Lapowski 2015).

Si este aspecto parece trivial o sencillamente el ejemplo de un hombre de negocios, me gustaría ahora exponer las ramificaciones que tiene este movimiento empresarial y las conexiones que tiene incluso con el mundo de la política. Roc Nation fue fundada por Jay-Z como resultado de su colaboración con Live Nation, empresa de eventos musicales en directo que muchos acusan de monopolio (DeRogatis, 2015). Los artistas que han sido fichados por Tidal como reclamo (por ejemplo Beyoncé, Rihanna, Kanye West, Jack White, Arcade Fire, Daft Punk, Madonna, Coldplay, Usher, hasta completar un total inicial de 16 que tienen acciones en la empresa), todos salen de gira con Live Nation (Singleton 2015).

Estos 16 artistas, además, tienen el raro privilegio (reservado solo para bandas que debido a su popularidad disponen de un amplio poder de negociación con sus sellos) de ser los propietarios de los derechos de sus discos, con lo cual tienen el poder de retirar su discografía del catálogo de otros servicios de escucha, como Spotify. Por tanto, ahora se trata de una guerra competitiva por los artistas más populares. Esto queda ilustrado con el despliegue mediático en torno a Taylor Swift, que sacó su discografía de Spotify, luego salió como posible artista de Tidal y finalmente se especula que Beats Music podría hacerse con ella en exclusiva. Esto podría llevar a una situación fragmentada, en que el usuario tendría que pagar posiblemente más de una suscripción para poder tener acceso a toda la música que quiere escuchar (Singleton 2015).

En cuanto a Live Nation, mientras las ventas discográficas siguen bajando, las giras generan mucho dinero. Live Nation es propietaria o gestiona 158 salas en 6 países diferentes, produce más de 60 festivales al año y es dueña de Ticketmaster. Se especula que Live Nation, a través de la conexión con Jay-Z, puede tener intereses empresariales con Tidal. Live Nation ha estado en los

titulares de Estados Unidos no solo por sus prácticas casi monopolistas, por la precariedad de sus trabajadores. Por ejemplo, en Chicago, algunos medios han denunciado la conexión de Live Nation con el alcalde, Rahm Emanuel, ya que su hermano se encuentra en el panel directivo de la empresa, que es propietaria del importante festival que tiene lugar en la ciudad cada año, Lollapalooza. Además, se especula que ha aceptado importantes donaciones de estas dos entidades para su campaña, y rompió su promesa de buscar un mediador para las negociaciones entre la ciudad y el festival (DeRogatis 2015).

### 3.1.3 Cómo se parecen estas obras a otras

Si se considera la forma de la canción, desde que surgen las grabaciones del Tin Pan Alley, hasta el momento actual, se observan ciertas líneas evolutivas, pero la estructura es muy parecida. La estructura de 32 compases sigue presente en las canciones que se encuentran en las listas de éxitos globales (Von Appen y Frei, 2015). Una explicación podría ser que se ha transferido el mismo producto, desde el medio de la radio terrestre a los servicios de escucha en línea, sin que haya habido transformaciones en el criterio de escucha.

Por tanto, se podría afirmar que la generalización del uso de ordenadores y el abaratamiento de las herramientas no ha afectado la manera en que los compositores piensan la canción, aunque sí haya afectado a las relaciones de producción. Por un lado, el compás sigue siendo el binario de cuatro tiempos y las estrofas se dividen en cuatro versos de ocho compases cada uno. Por otro, las letras, a menudo hablan de amor y “lo hacen en fórmulas abstractas, sin tiempo y sin lugar” (Eco 1984, 318). De esta manera, se propicia la identificación con cualquier oyente.

Además, en la evolución de esta forma, se halla un incremento gradual en la presencia de estribillos, lo cual podría estar relacionado con los medios de comunicación y la reducción de la atención (Von Appen y Frei, 2015). No obstante, no es la repetición de los versos que resulta en sí misma una preocupación, pues en la Edad Media ya se repetían versos en las canciones y la tradición de la literatura oral. Solo se vuelve un problema cuando se halla entrelazada con mecanismos publicitarios y gana una presencia tal que desplaza a otras formas. En ese caso se producen una homogeneización de las formas musicales.

### 3.2 Los medios y el soporte en que se escucha la música constituyen un vehículo para la música como instrumento de poder

En este apartado voy a analizar la relación de la música misma con su medio. En este caso, me centraré en la escucha de ciertos ejemplos de la música popular en Spotify, con una atención especial a la función social de cada ejemplo, así como a qué tipo de oyente ideal se dirigen y qué valores se promueven en algunas de estas músicas y con qué objetivos. Al mismo tiempo, consideraré algunos aspectos sobre cómo se genera la demanda de música de este tipo en este medio.

Como he mencionado antes, las canciones de música popular (o piezas de música clásica utilizadas como canciones en la radio terrestre, en línea y plataformas de escucha en red) se regeneran como instrumentos de regulación del individuo (ya sea bien una auto-regulación o una regulación impuesta desde fuera, como en los ejemplos de los centros comerciales que aporta DeNora).

Por otro lado, con el uso creciente de los playlist, las canciones se organizan de manera que se crean identidades e identificación con estilos de vida apetecibles. Las canciones incluidas en las listas apelan a estos objetivos de regulación por medio de los procesos corporales que contribuyen a su consecución. Este aspecto se pone de relevancia en los nombres mismos de las listas de Spotify: focus, lazy weekend, workout, happy hipster... Si estas canciones, como apunta primero Adorno en *Función* y DeNora en *Music and Everyday Life*, han de identificarse con los procesos corporales que han de mediar para conseguir los objetivos deseados, en tanto que instrumento de regulación, la canción necesita establecer una analogía entre su estructura, su material musical, y estos procesos: por ejemplo, un ritmo constante y un ostinato para trabajar en el gimnasio; o bien

una mayor presencia de voces casi susurradas y un ritmo lento sobre el que predomina la melodía, para relajarse el fin de semana; música clásica o también minimalista para estudiar concentrado, etc.

Sorprende la lista “Ritmos con los que pensar” (Beats to think to), puesto que el pensamiento al que se refiere este título no se trata de la autoconciencia y la atención a la escucha que señalaba Adorno, en el que la música es escuchada como un ejercicio de autorreflexión sobre el material musical, y que además es consciente de las condiciones socio-históricas que lo determinan, sino que se trata más bien de usar la música para distraer la mente de cualquier otro pensamiento que no sea el del trabajo asignado. “Concéntrate con hipnóticas canciones de deep house”, dice debajo del título. Cuando se reproduce la lista, se trata de canciones con ritmos constantes y cambios suaves en los sonidos, que apenas cambian de tonalidad, para que la mente no divague y se pierda en la música en busca de otros sujetos de pensamiento.

Sucede de manera similar con las listas de relajación y yoga e incluso el uso de música para la realización de la meditación y el yoga en general. Aunque el uso de la música como fondo para la práctica del yoga y la meditación está muy extendido en nuestra sociedad occidental, en las prácticas tradicionales se entiende que precisamente el objetivo de la meditación es concentrarse en reconocer los pensamientos por lo que son, hasta que gradualmente desaparecen. Si conseguimos que nuestra cabeza no siga otros pensamientos sencillamente porque está ocupada en seguir la música, se establece una muleta que en realidad, aunque resulta relajante, no es el fin último de la meditación. Con la escucha sucede algo similar, de manera paradójica, estamos escuchando música sin escucharla realmente, con el fin de no concentrarnos ni en lo que oímos, ni en las divagaciones de nuestra mente, sino para conseguir un objetivo, mental o físico, que generalmente tiene que ver con nuestra función social: relacionarnos con otros, trabajar, o descansar para poder trabajar mejor después. Así, la aparente accesibilidad de los media, y las filosofías new age forman parte de las

diferentes facetas de la cara amable del capitalismo de principios de siglo XXI. O, parafraseando a Morozov, una manera en que las tecnologías inteligentes nos hacen estúpidos (o al menos, nos instan a no pensar).

No obstante, cuando se presta atención activa, concentrándose en la misma música, escuchar música puede ya ser una meditación en sí mismo (Bodhipaksa, 2009). El problema es cuando se usa la música como apoyo para no pensar en otra cosa. Este concepto de meditación y música lo discutiré más adelante en el siguiente capítulo cuando analice el concepto de Deep Listening en la obra de Pauline Oliveros.

Antes de comenzar a examinar ejemplos específicos, me gustaría apuntar que intento alejarme de filias o fobias personales. Es más, muchos de los ejemplos que expongo a continuación me encantan. Y disfruto utilizando playlists preconfeccionadas por otros o que a menudo yo misma he hecho, también para regular mi propio comportamiento. Al fin y al cabo, el investigador nunca se encuentra exento de la vida en sociedad, y además la música puede utilizarse, de manera consciente, como cualquier otro dispositivo. Lo que intento es realizar un esfuerzo consciente para analizar el proceso de fetichización por el cual se utiliza la música para afectar la agencia del individuo en la sociedad. También debo aclarar que no pretendo decir que el compositor tenía en mente este uso cuando compuso la obra, sino que en un momento histórico dado, que puede coincidir con el tiempo del compositor o no, este es el uso que se le da a la obra. Si por el presente uso que se da a la música específicamente en los soportes que acabo de describir, los compositores contemporáneos comienzan a tener en cuenta ciertos parámetros para componer (por ejemplo, priorizar la usabilidad en listas de una melodía sobre otra a la hora de trabajar con el material musical) es algo que sería muy interesante de estudiar y que podría ser una línea de trabajo futuro.

Otra lista, "Intense Studying", presenta grandes éxitos de la música clásica y "clásicos contemporáneos" que resultan reconocibles a través del cine. De esta manera, encontramos a Beethoven y Bach, mezclados con Yann Tiersen y Alexandre Desplat. De Beethoven, incluye la Sonata 4 en mi bemol, Op.7, y la sexta sinfonía, lo cual resulta interesante porque, sin ser las más famosas de sus piezas (la sonata 14 o la novena sinfonía quizá distraerían demasiado del "estudio intenso"), resulta una escucha amable en este contexto, en el sentido de que no resultan muy extrañas para el oyente no experto que no dudaría en calificar la música clásica como "lenta" o "relajante". Beethoven, que Adorno señala como el primer "compositor dialéctico" pero que, como apunta el mismo Adorno, incluso él podía ser utilizado en manera reificada (Adorno 2003, 22). De Bach, se incluye la primera suite para cello, cuyo preludio ha servido de banda sonora para tantos anuncios de televisión, tocada por la estrella internacional del cello, Yo-Yo Ma (quien, para dar una idea de su magnitud, tocó en la ceremonia televisada de investidura del presidente de los Estados Unidos en 2009). En cuanto a Yann Tiersen y Alexandre Desplat, se trata del nominado y el ganador, respectivamente, de oscars en diversas ocasiones.

Pero probablemente el ejemplo de listas más jugoso de analizar, precisamente porque disponemos de las reflexiones del autor sobre el método mismo de confección, es la que realiza Sean Parker, llamada Hipster International, que cuenta con más de 800.000 seguidores a nivel global. En una entrevista con Forbes (la revista que se dedica a hablar de cómo los célebrenmente hiperricos han llegado a serlo, y que le dedica la portada de su número 400, y al hacerlo especifican que "su red de multimillonarios controla Internet"), el ex directivo de Napster y actual directivo de Facebook y Spotify cuenta cómo y porqué dedica más de seis horas al día a la confección de esta lista (Bertoni 2013). Resulta irónico encontrar en esta publicación a alguien que usó el discurso de que había que liberar la música y compartirla libremente porque los sellos se enriquecen a costa de los artistas.

En el artículo de Forbes se enumeran los pasos de su estrategia, que según el propio Parker, es tan rápida que “si las bandas vieran el proceso de primera mano se horrorizarían”, pero que le permite revisar unas “500 canciones por cada una” que añade a la lista:

-Toma una perspectiva: Más que sus favoritas personales, dice Parker, “se trata de canciones que no oírías necesariamente en la radio. Las canciones que gustan, que se disfrutan y que son pegadizas. Normalmente no tienes que oír las más de dos o tres veces antes de que te empiecen a gustar”.

-Ten una fórmula: Todas las canciones deben ser alegres (upbeat) y “tener un mínimo de pulsaciones por minuto, con un gancho pegadizo que debe llegar en los primeros siete segundos de la canción”. No obstante, alega Parker que tiende a no utilizar nada que suene a “pop de usar y tirar”.

-Es una lista, no un “tiradero”: En que se trata de llevar al oyente “por transiciones significativas y cambios de estado de ánimo conforme las canciones progresan”, aunque esto no es diferente de cualquier sesión de DJ.

-Manténla fresca: Si una canción se vuelve demasiado popular, Parker pone en su lugar un remix o una versión, porque “si las canciones están siempre frescas, nunca suenan pasado de moda”.

-Considera cómo se va a usar: Añade textualmente a continuación, porque evidencia lo que apunté en el apartado anterior, sobre la participación del oyente. “El resultado final de todo este trabajo es una lista flexible. Clara que todos tenemos nuestros himnos del gimnasio, nuestra música de fondo y nuestra música relajante; la lista de Parker es versátil (tareas de la casa, ejercicio, restaurantes, fiestas) y eso explica su popularidad”.

-Es música, no hay una respuesta correcta: Para Parker, la idea clave es que “vivimos en un mundo post-géneros... hay mucha menos distinción entre géneros y sub-géneros, así que estoy tratando de confeccionar una experiencia sólida que es mucho más matizada”. (Bertoni 2013)

La confección de la lista se hace necesaria para Parker porque, aunque siempre ha “estado soñando sobre un mundo en que los guardianes tradicionales ya

no determinan cuál es la música que escucha el público; esta es la promesa de los medios sociales y el descubrimiento de la música social”, afirma, “aún se necesita un comisariado y una voz editorial” (Bertoni 2013). Además, se asegura de que escoge piezas provenientes de “sellos independientes”. Entre los logros de Parker, se enumeran el haber fundado Napster y el haber sido el primer presidente de Facebook, lo que lo convirtió en multimillonario, ayudando a Mark Zuckerberg a consolidar su poder. Dice el artículo “a pesar de su éxito loco, continuó buscando, por más de una década, una manera de reparar el daño que Napster había hecho a la industria musical”, por lo que “cuando conoció al fundador de Spotify, Daniel Ek, Parker vio su oportunidad”, ayudando a crear acuerdos entre Spotify con los sellos discográficos y presentándole a Zuckerberg para crear una colaboración con Facebook, que resultó ser esencial para el crecimiento de Spotify. Señala Parker que, aunque tiene una inversión en Spotify, que el artículo estima en torno a los 30 millones de dólares, “esto es algo que hago como un proyecto apasionado y como un pasatiempo” (Bertoni 2013).

Aunque Parker tiene un interés económico muy determinado en Spotify, se presenta como “uno más”, como el reflejo de cualquier usuario, al que se le brinda una ilusión de participación. El oyente ideal es uno que se siente implicado al escuchar música, que realiza sus propias listas y define su perfil, en Facebook y Spotify. Además, como el mismo Parker, tiene ciertas pautas selectivas: la frescura, la novedad, el no pasar de moda, el estar siempre de buen humor y resultar muy, muy popular. La popularidad se traduce en tener muchos seguidores, y para eso no hay nada mejor que estar siempre de buen humor y no pasar nunca de moda, mantenerse “a la última”, como rezan las reglas de Facebook (Hochman 2013), o las playlists confeccionadas y promocionadas por Coca-Cola, que giran todas en torno al concepto de la felicidad (Terdiman 2015). Se destaca la novedad (seis meses de antigüedad máximo), la inmediatez (el estribillo o el gancho debe aparecer antes de siete segundos) y debe ser popular, pero selecta (que pueda gustar a todos pero conserve cierta novedad, originalidad).

La transitoriedad de la moda, la inclusión en el grupo, y la apariencia de felicidad son aspectos que, como mencioné anteriormente, Adorno ponía de relevancia en la promesa de la música popular, tanto en *Función* como en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Estos aspectos se manifiestan en el uso de listas de reproducción confeccionadas por Spotify. En lo que respecta al oyente, se trata de ofrecer una imagen atractiva en cuyo grupo el usuario quiere verse incluido, y por tanto, se debe ofrecer cierta cercanía al tiempo que cierta distancia, para mantener al usuario en un estado constante de deseo (en este caso, de anhelar la accesibilidad). Como planteaba DeNora, en las tiendas se usaba música con las que cierto tipo de gente se identificaba, mientras que se repelía un cierto tipo de gente que no resultaba atractiva para la marca. Del mismo modo, el playlist en este sentido funciona como una marca: no todo el mundo puede ser un “hipster internacional”. Es algo popular, pero no totalmente accesible, de ahí que se busquen canciones de “sellos independientes” (aunque se llame independientes a los subgrupos de las grandes corporaciones mediáticas) o que “no oírías necesariamente en la radio”, pero que “gusten” inmediatamente.

Esta es una función comparable a lo que muchos estudios han analizado en torno al rap y al hip hop. Aunque hay ciertos artistas de estos géneros cuyas letras resultan muy subversivas, hay todo un género de rap que se ha vuelto muy popular, con letras sobre dinero fácil y mujeres. Adorno establece que la música se convierte en un vehículo de propaganda, con un mensaje de “prestad atención: tan grandioso, reluciente y colorido como yo es lo que vosotros vais a ver; estad agradecidos, aplaudid y comprarlo, es el esquema del consumo de la música” (Adorno 2003, 227). De esta manera, las personas creen que mediante la escucha de cierto estilo de música van a compartir cierto estilo de vida. Esto me hacía recordar cómo, durante mis años de enseñanza en barrios desfavorecidos en Chicago, muchos de mis alumnos seguían a raperos famosos que hablaban de acumular dinero y gastarlo, y algunos incluso estaban convencidos de que algún día serían raperos de éxito ellos mismos.

### 3.2.1 Fetichismo por el equipo y por el sonido

La proliferación de los servicios que ofrecen escucha de música en línea ha dado lugar a la especialización de cada una de las compañías en un nicho de mercado. Por ejemplo, la diferencia fundamental entre Tidal y Spotify, es, además de su promesa de remunerar al artista en mayor medida, que ofrece al usuario un sonido de lujo. De hecho, durante el 2014 y el 2015, se ha observado una tendencia por parte de los usuarios a invertir en equipo audio de alta calidad, como por ejemplo en sistemas estereofónicos para el hogar y auriculares de lujo. Esta tendencia es inversamente proporcional a la tasa de muestreo de los mp3 que se encuentran típicamente en Internet, por lo que los ejecutivos de Tidal esperan que los usuarios escojan Tidal para escuchar la música en todo el potencial que permiten sus equipos (Harper 2015).

Pero Tidal no es el único servicio en Internet que pretende hacer la competencia a Spotify en cuanto a un mejor sonido. Otro músico, en este caso Neil Young, ha abierto otro servicio, con reproductores exclusivos, que ofrece un sonido de lujo, a un precio —con la intención de remunerar al artista de manera más justa— también de lujo. Pono, que en el idioma hawaiano significa righteousness en inglés, palabra que al español se traduce algo así como honradez y justicia, pero también rectitud moral. El nombre se explica porque Young, tras sentirse irritado con una industria que trataba de maximizar el beneficio, empaquetando archivos con cada vez menos resolución en celulares y dispositivos mínimos, comenzó la empresa en un intento de restituir el sonido con que el artista tuvo inicialmente la intención de dotar a sus grabaciones. Para ello, se ofrecen archivos que contienen las versiones remasterizadas digitalmente a una mayor tasa de muestreo especialmente realizadas para este servicio. En definitiva, Pono es un negocio que ofrece música, reproductor y “auriculares recomendados” para su uso (Walters 2012).

La empresa de Young ha abierto un debate entre los expertos en audio. Mientras que la mayoría están de acuerdo en que los mp3 suenan peor que los archivos de calidad del CD, hay un intenso debate en torno a si los archivos aún mayores, con espectros del tipo “24-bit/192kHz” (un CD se muestrea a una tasa de 16bits/44-1kHz) son verdaderamente mejores (Gibbs et al. 2015).

Así, depende en gran medida de la calidad de grabación del disco original. Al mismo tiempo, aunque algunos expertos apuntan a que cuando bajas la tasa de muestreo de la alta resolución a la calidad del CD el sonido ya queda fuertemente restringido, otros afirman que aunque la diferencia puede ser perceptible para un oído entrenado en un equipo de lujo, pero esta sería tan pequeña que sería desdeñable (Gibbs 2015). Además, el archivo de alta resolución puede ocupar hasta 6 veces el espacio que ocupa un archivo con una tasa de muestreo equivalente a la del CD, y el precio puede doblarse. Así, para disfrutar de la alta resolución que ofrece Pono, hay que comprar el álbum de nuevo, que ha sido nuevamente remasterizado, al nuevo precio, en la página oficial de Pono, y escucharlo en el reproductor de Pono.

Esta idea de vender dos veces el mismo disco y de acompañarlo con un reproductor de lujo ha tenido éxito en algunos sectores de la industria. Por ejemplo, a principios de 2015 Sony lanzó su nueva versión del Walkman a 1.200 dólares el ejemplar. Por otro lado, la idea de Pono favorece a las tres grandes compañías discográficas, Warner Music Group, Universal Music Group y Sony Music, que han mostrado su acuerdo a remasterizar todos sus catálogos para el nuevo dispositivo con la idea de que los “audiófilos” vuelvan a comprar el disco (Walters 2012).

Esto conecta con lo que Adorno expone en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, cuando afirma que se ensalza por ejemplo la factura del violín, si es un Stradivarius o un Amati, lo cual en realidad pasa desapercibido

al oído que no ha sido entrenado específicamente para distinguir esta diferencia (Adorno 2003, 23). Este ensalzamiento tiene más que ver con el prestigio social asociado a la música como fetiche. Así pues, la emergencia de estos modernos “audiófilos, que pagan 500 dólares por unos auriculares, (tienen) extravagantes sistemas estéreos y equipos de DJ profesionales” (Harper 2015) demuestra un interés por la música que no tiene que ver con su contenido musical, sino más bien con los aspectos asociados que conlleva su carácter de fetiche. Sería interesante averiguar hasta qué punto la diferencia estriba sencillamente en que se anuncia como “mejor”. Además, llama la atención que la calidad del dispositivo y de la tecnología empleada se incrementa, mientras que, como apuntaba también Schaeffer respecto a los medios de comunicación en los años 60, la calidad del contenido de las emisiones (al menos en tanto que ofrecen más de lo mismo) desciende en una relación proporcionalmente inversa.

### 3.3 Aspectos de la percepción musical y de los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos

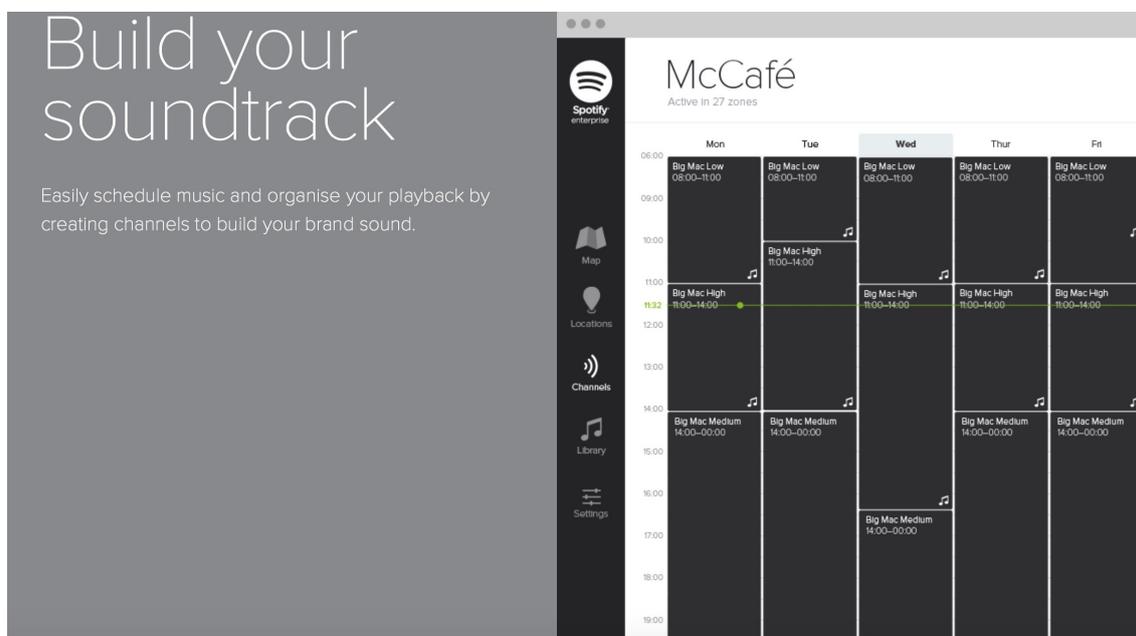


Figura 7: Publicidad usada por Spotify en mayo de 2015 para ilustrar el funcionamiento de Spotify para los comercios con una imagen del interfaz.:

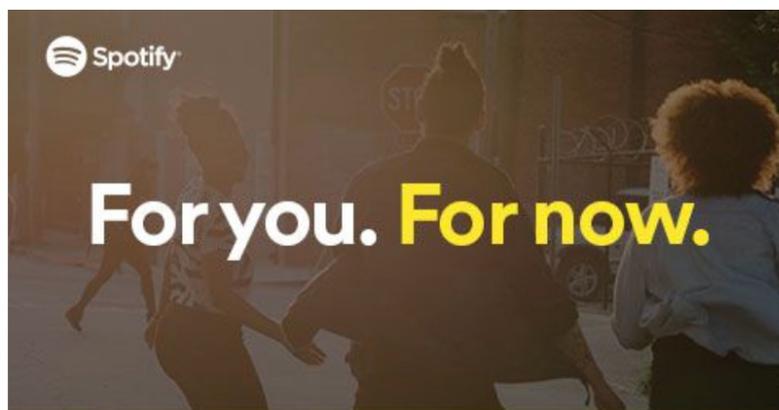
Si bien en los apartados precedentes me he centrado en describir la relación de los servicios de escucha en línea principalmente desde el punto de vista de los productores y distribuidores, es decir, la relación de estos servicios con los artistas y con los sellos, en este apartado voy a centrarme en describir cómo los procesos que se despliegan durante el uso de estos servicios afectan al usuario/oyente. En *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, Adorno afirma que “la liquidación del individuo es el rasgo característico real del nuevo estado musical” (Adorno 2003, 21). Por eso, parafraseando la pregunta que lanza Bourriaud respecto a la obra de arte y recontextualizándola en el ámbito que nos ocupa, me gustaría determinar si el soporte o el medio en que se escucha la música en las dos primeras décadas del siglo XXI, esto es, los servicios de escucha en línea, ofrecen oportunidades para que el usuario exista frente a la música, o niega al oyente como sujeto, al negarse a considerar al Otro en su estructura. Para eso, me propongo examinar qué tipo de participación se requiere del oyente.

### 3.3.1 Importancia del soporte y del medio

Cuando surgieron los servicios de escucha en línea, la posibilidad de crear listas de reproducción y los dispositivos de reproducción aleatoria constituían para muchos una nueva forma de entender la escucha. No faltaron los entusiastas de la red que elogiaban estas plataformas por la capacidad de personalizar su contenido y adaptarlo a los hábitos de escucha “únicos de cada usuario”. “Único” y “personal” son las palabras destacadas tanto en la página oficial de Pandora, mientras que en la de Spotify se destaca el gusto y el momento personal del usuario (“the music you love”, “the music you’ll ever need”, “go with the moment”).

Por un lado, se mantiene que creando listas de reproducción el oyente es menos pasivo porque selecciona la secuencia de canciones dependiendo de su gusto, según su estado de ánimo. Por otro lado, la arbitrariedad de la reproducción

aleatoria invita al usuario a crear conexiones inesperadas entre las pistas que de otro modo no se le hubieran ocurrido. En palabras del crítico Alex Ross en 2004, la música “se libera de sus autodefiniciones absurdas y delirios de grandeza... la música es música” (Ross 2011).



Guess what? We've gone and made Spotify even more entertaining.

**Introducing Now.**

Get ready for the perfect mix of music and shows to make your day.

**Let's run together.**

Spotify Running gives you a non-stop mix of music you love - all perfectly in time with your run.

**Meet Shows.**

Want to grab a quick video or a podcast? Get the news for breakfast, comedy for lunch and a TED™ before bed.

The most entertaining Spotify ever is coming real soon.

Figura 8: Ejemplo de publicidad de Spotify usado en mayo de 2015 donde se explica las nuevas características de la aplicación asociadas con la identidad del usuario y el momento presente.

Sin embargo, el mismo Ross, 10 años después, escribe: “Internet amenaza con la confirmación final de la máxima de Adorno y Horkheimer de que la industria cultural permite la ‘libertad de escoger lo que es siempre lo mismo’”(Ross 2014). Según este, aunque el auge de Internet prometió una utopía de disponibilidad infinita, especialmente en tanto que los productos no tendrían que depender de la cultura mainstream para promocionarse y venderse, esta utopía se

está todavía haciendo esperar: “La cultura se presenta más monolítica que nunca, con unas cuantas corporaciones gigantes —Google, Apple, Facebook, Amazon— presidiendo unos monopolios sin precedentes. El discurso de Internet se ha vuelto más estrecho y coercitivo” (Ross 2014). Destaca asimismo, que el funcionamiento de las listas de “Lo más leído” (y me permito inferir también aquí “lo más escuchado”) que se encuentran en un lugar destacado de las páginas web, implica que el usuario debería leer también (o escuchar) lo que hace todo el mundo. “La tecnología conspira con el populismo para crear una dictadura del gusto vacía de ideología” (Ross 2014).

Una de las consecuencias que conlleva la escucha en línea es el desentendimiento del usuario, la no participación, no ya del compromiso con el pensamiento, sino ni siquiera física. Por ejemplo, el disco conceptual, que para ser comprendido requiere seguir la secuencia de pistas tal y como está establecido de principio a fin, ha perdido sentido al separarse en canciones independientes susceptibles de ser vendidas por separado en la tienda iTunes o remezcladas en listas de reproducción confeccionadas por los dispositivos. Como apunta Jeremy Wade Morris, esto ha llevado a algunos autores a especificar en la cubierta de sus trabajos que no deben ser escuchados en el modo de reproducción aleatoria (Morris 2005, 95).

De modo similar, con el vinilo había que levantarse a darle la vuelta cada 20 o 25 minutos, esta tendencia se alargó con la mayor duración de las cintas cassette y posteriormente con el auto-reverse. Más tarde, los CDs podían durar mayor tiempo, y todavía más cuando aparecieron los equipos que permitían introducir varios CDs al mismo tiempo. Pero con la aparición de las radios en Internet, uno puede seleccionar un parámetro de búsqueda, presionar enter, y pueden pasar horas y horas antes de que el servicio se interrumpa. Curiosamente, se interrumpe antes si no se es cliente de pago: uno de los privilegios de la suscripción de pago es la no interrupción de la escucha, ni por publicidad, ni por lapso de tiempo.

Cuando se considera el cambio en el soporte de la escucha musical, otros autores van incluso más allá, al escribir que el cambio en el contexto donde se recibe la música no solo tiene variaciones de tipo discursivo, sino también de tipo político porque, apunta Adell Pitarch, “modifica nuestro horizonte perceptivo, haciendo posible una fragmentación de la percepción del mundo como efecto de la creciente acumulación de signos entrecruzados, sonidos e imágenes de los medios” (Ruesga 2005, 20). Según estos autores, los dispositivos no son simples instrumentos, sino, en palabras de Chambers, “una realidad histórica y una práctica inmediatas”, pues representan y acuñan un sentido en el mundo contemporáneo (Ruesga 2005, 20).

De esta manera, parecida a como sucedía con la radio tradicional, aunque Internet brinda la oportunidad de escuchar cualquier música hecha con cualquier presupuesto en cualquier lugar del mundo, lo más probable es que, al usar uno de estos dispositivos, el oyente acabe escuchando una canción que, o bien se ha decidido que debía ser favorecida en la emisión previo contrato gracias a una inversión de la compañía discográfica; o bien posee un patrón rítmico o una estructura de producción que son reconocidos por el dispositivo como algo similar a lo que se ha introducido en el motor de búsqueda. Así, sea de un modo o de otro, el soporte sobre el que se escuchan las piezas en Internet contribuye en gran medida al proceso de estancamiento creativo de la música.

A continuación está la cuestión de la remuneración del artista. Con Apple, Amazon, Google e incluso Youtube (con Music Key, que en 2015 se encuentra en fase beta) recientemente entrando el mercado de la escucha a demanda, resulta difícil anticipar qué va a suceder con los precios. Previsiblemente Spotify será sustituido por el próximo gran hallazgo, en cuestión de servicios, que consiga las mismas prestaciones a un precio más bajo. Si consideramos Amazon, que incluye Prime Stations dentro de su paquete de Amazon Prime a 100 dólares al año, los precios previsiblemente van a mostrar una tendencia a la baja. Si los

usuarios pagan menos, el dinero a repartir entre los propietarios de los derechos también se va a reducir.

Así, es previsible que se perpetúe o intensifique la triste ironía de que los directivos de las compañías, tanto discográficas como de online streaming, sean muy ricos, mientras los músicos ganan un precio irrisorio por cada stream. Marc Ribot, ganó 187 dólares por 68.000 reproducciones en 18 meses (Seabrook 2014). Aloe Blacc, que escribió una carta abierta en Wired, sostiene que hacen falta un millón de reproducciones en Pandora para que el autor de la canción gane 90 dólares (Blacc 2014). Por ejemplo, la canción de Avicii, “Wake Me Up!”, que Blacc co-escribió y cantó, fue la más reproducida en la historia de Spotify y la decimotercera más reproducida en Pandora desde su lanzamiento en 2013, con más de 168 millones de reproducciones en los Estados Unidos. Y, sin embargo, esto generó 12.359 dólares en royalties provenientes de Pandora en Estados Unidos, que al ser repartidos entre los tres autores y la editorial se quedaron en menos de 4.000. (Blacc 2014) Aunque Blacc no especifica en cuánto se queda al sumar Pandora y lo que gana por derechos internacionales, está claro que las cuentas siguen sin salir.

Al final de su carta, Blacc hace un llamamiento a las autoridades para que revisen el sistema de licencia de derechos de reproducción, que no se ha revisado en Estados Unidos desde 2001 (“antes de que el iPod llegara a las tiendas”). Y pregunta, si los autores no pueden permitirse crear música, quién lo hará. Esta pregunta, si se tiene en cuenta que la inteligencia artificial ya encuentra música con la que el usuario llena el vacío de su espacio de fondo, podría responderse que, en un esfuerzo por continuar minimizando costes, pronto podrían incluso generar el contenido basándose en los parámetros de asociación que utilizan.

Sin embargo, lo que está claro, y a pesar de que las plataformas comunitarias que se generaron en la primera década del siglo XXI parecían propiciar una economía y una forma de funcionamiento alternativas, independientes del

mainstream, es que los músicos no pueden permitirse trabajar por sí mismos, lo que les hace entrar en el círculo vicioso de adaptarse a lo que es la norma y repetirse, para entrar, en palabras de Adorno, en la producción de bienes culturales estandarizados. Si bien esto no es nuevo, pues la música siempre ha pertenecido o bien al noble mecenas o al capitalista dueño de los medios de producción, la conciencia que trae el análisis sobre los medios permite evaluar hasta qué punto estos han supuesto un progreso o un mantenimiento del status quo.

Otro aspecto que promueve un cambio en la percepción y visión del mundo es el funcionamiento de lo que se ha dado en llamar la economía basada en aplicaciones y las consecuencias que conlleva a nivel conceptual. Por un lado, desaparecen las páginas y proliferan las aplicaciones. Todos los servicios que hemos mencionado de escucha en línea cuentan con una aplicación que funciona en cualquier dispositivo móvil, que ya desbancan a la computadora como medio de acceso a la red. Por su mejor funcionamiento en este tipo de dispositivos, se prevé que en un futuro próximo se acceda a Internet casi exclusivamente desde aplicaciones. Esto conlleva un acercamiento a la información disponible en Internet de una manera mucho más restringida y previamente “precocinada”: si las web contenían una estructura rizomática y múltiples enlaces de información hipertextual, a las que el usuario podía acceder intercambiabilmente, en lo que hoy se denomina la “economía de aplicaciones” se trata de redes cerradas con un propietario que extrae beneficios directos de su uso.

Esta transición ya fue predicha por el magazine estadounidense semi-especializado en medios de comunicación y tecnologías informáticas, “Wired”, en 1997 y 2010 (Anderson y Wolff 2010), y en 2014 incluso el nuevo sistema operativo de Mac, Yosemite, hace que la computadora personal funcione más como un iPhone o un iPad en lugar de ser al revés. De hecho, también en 2014, aparece un artículo en la misma revista semi-especializada anunciando que “la muerte del PC también puede ser la defunción de la web”, refiriéndose al auge

de las app (Wohl 2014). En él se afirma: “Lo que perderemos es apertura. En la web, cualquiera puede publicar cualquier cosa por nada, y se verá más o menos igual en todas las máquinas. Este era originalmente el atractivo que condujo al crecimiento inicial de la web”. Así, las aspiraciones universalistas de Internet se ven truncadas por completo, y los contenidos, la información, mediados por los intereses económicos de las corporaciones.

Así, se refuerza la amenaza de Internet que menciona Ross en cuanto a la confirmación de la máxima de Adorno y Horkheimer: la industria cultural efectivamente permite la “libertad de escoger lo que es siempre lo mismo”, en tanto que sus mecanismos de mercado no permiten la existencia de lo que es diferente. En cuanto a la situación particular de la escucha, las diferentes aplicaciones se corresponden con una especialización del espectro de compañías que hacen streaming en línea: si se quiere escuchar un tipo de artistas, una aplicación; si se quiere escuchar un tipo de archivos, otra aplicación. Pero lo que no cambia es el acceso empaquetado a los bienes culturales, pues al final las aplicaciones funcionan de manera idéntica, y las compañías que proveen los mismos servicios tienen acuerdos económicos similares, que benefician a las mismas personas.

Porque además se paga por cada vez que se reproduce o escucha una canción, lo que se produce es una objetificación de la escucha y una comercialización del instante. Cuando el objeto era el disco, incluso el archivo, el oyente podía apoyar con su compra si valoraba positivamente el trabajo de un artista, independientemente de las veces que efectivamente quisiera escuchar tal o cual canción. Lo que se favorece con el pago por reproducción y específicamente en relación con el instante, es que hay un cierto tipo de canciones que tienen muchas más posibilidades de ser reproducidas, independientemente de “la cantidad de trabajo abstracto que haya costado su producción”.

El salto cualitativo que se produce con este desplazamiento del valor es que se van a favorecer piezas o canciones con ciertos rasgos estructurales. En otras palabras, si el usuario, como la gran mayoría de las personas, va al gimnasio unas cuantas veces por semana, entra a trabajar temprano o se relaja por la noche, va a tener unas exigencias de ritmos y melodías determinadas en cada uno de estos momentos. Piénsese entonces, qué tipo de creaciones van a reportar más beneficios, en comparación con una creación arriesgada, abstracta, que trate de explorar nuevas formas de escucha. Cuántas veces alguien puede escuchar a Madonna en una lista de reproducción en una semana, y cuántas a Francisco López, por poner un par de ejemplos extremos. Piénsese en lo que se escucha como fondo en nuestras actividades diarias y en la música como una tecnología de auto-regulación, opuesto a una música que promueve la autoconciencia de la escucha y que requiere atención completa. Si bien siempre ha habido estilos más populares y un mainstream, lo que se crea con este tipo de escucha es, paradójicamente, una uniformización de la “escucha personalizada”.

### 3.3.2 Relación con los usuarios: distracción, percepción del tiempo

Para comenzar, explicaré algunos particulares sobre el funcionamiento de Spotify, por ser el servicio que cuenta con más suscriptores (15 millones de suscripciones de pago y más de 60 millones en el nivel gratuito según el propio servicio en <https://press.spotify.com/us/information> a fecha de mayo de 2015). Cuando Spotify emergió junto a otras plataformas de escucha en línea, el sello diferenciador entre este y los demás servicios de radio en Internet, como Pandora, es que Spotify es interactivo, en el sentido de que permite incluir un perfil de oyente y seleccionar específicamente lo que se quiere escuchar. El catálogo completo de discos de la mayoría de los artistas se encuentra disponible. Además, Spotify también tiene un componente de radio no interactivo. En 2015, Spotify cuenta

con más de 30 millones de canciones en el servicio, a las que se añaden 20.000 nuevas cada día. En 2011, año en que Spotify se lanzó en los Estados Unidos, la selección de canciones aún se basaba en simples algoritmos basados en el uso, conectando a los usuarios y la música, gracias a un proceso conocido como “filtrado colaborativo”. Algunos apuntan que este método no siempre proporcionaba satisfacción al usuario, en cuanto a seleccionar canciones que acierten con el gusto del oyente (Seabrook 2014).

Por eso en 2014, Spotify compró una startup con sede en Boston llamada The Echo Nest. Esta empresa había generado metadatos y algoritmos de recomendación personalizada para Spotify, Rdio, Beats Music, SiriusXM y otros. Spotify pagó 100 millones de dólares —la mayor parte en acciones— para comprarla (Constine 2014). Así no solo se aseguraba de que Spotify podría usar sus herramientas, sino además, de que sus competidores no lo harían. Del mismo modo que Pandora tiene el Music Genome Project, Spotify, Spotify tiene The Echo Nest, que hace funcionar las radios automatizadas de este servicio y ha desarrollado Truffle Pig, una herramienta de programación propia que asocia música con combinaciones de más de 50 parámetros, tales como “discursabilidad/oralidad” o “acusticidad”.

El equipo de Spotify tiene acceso a la enorme cantidad de datos generados por los usuarios de Spotify a través de los datos registrados por The Echo Nest y gracias también a Facebook, con el que colabora formalmente desde 2011. “Spotify sabe a qué hora del día los usuarios escuchan ciertas canciones, y en muchos casos su situación geográfica, de manera que los programadores pueden inferir lo que están haciendo probablemente —estudiando, haciendo ejercicio, conduciendo al trabajo”. Brian Whitman, un cofundador de The Echo Nest, afirma que los programadores también esperan saber más sobre los oyentes al considerar datos tales como “el tiempo meteorológico, o cuál es tu estado de relación en Facebook ahora mismo. Hemos roto la nuez en cuanto a saber tanto como se puede sobre el oyente” (Seabrook 2014) Este último dato

confirma la tesis de Morozov en cuanto a la constante vigilancia que permiten este tipo de aplicaciones y los peligros potenciales que presenta.

En su artículo para la revista generalista *The New Yorker* sobre Spotify, Seabrook establece dos tipos de oyente: el “implicado” —esto es, el tipo de fan motivado que se toma el tiempo para descubrir la música que le gusta— para los cuales Spotify es la jukebox celestial. Los otros son los oyentes “relajados”, que prefieren darle a un botón y no tener que preocuparse de lo que está sonando de fondo. Esto es interesante, porque recuerda a los oyentes “pasivos” y los “pseudoactivos” que mencionaba Adorno en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. La pseudoactividad es característica de aquellos que pretenden rebelarse contra el sistema. Sin embargo, porque no pueden evitar escapar de la sociedad y la cultura, y participar de las convenciones, esta misma pseudoactividad tiene un carácter funcional dentro del sistema.

De acuerdo a Seabrook, para que Spotify continúe su rápido crecimiento (en número de suscriptores de pago), debe atraer a los oyentes “relajados” de los que se ocupa Pandora. Spotify trata de hacer esto con las listas de reproducción. Tiene listas confeccionadas por el personal de Spotify, además de las hechas por los mismos usuarios, se calcula que hay más de mil millones de listas en el sitio web. La lista de reproducción es el disco del mundo de la escucha en línea. Spotify está trabajando para llevar este servicio entre los equipos estéreo de los coches, y está negociando acuerdos con compañías de automóviles. El poder de las listas de reproducción solo va a aumentar. (Seabrook 2014)

Según el mismo Ek explica a Seabrook, esto ayudará a Spotify a programar los “momentos” del día del usuario, pues “No estamos en el espacio de la música —estamos en el espacio del momento” (Seabrook 2014). Se trata de usar los análisis de la canción y de los datos del usuario para ayudar tanto a los humanos como a los dispositivos de I.A. que confeccionan las listas a seleccionar las canciones adecuadas para ciertas actividades o estados de humor, y construir

listas de reproducción especiales para esos momentos. Más aún, las listas de reproducción pueden ser adaptadas de acuerdo al “perfil de gusto” de un usuario individual (Seabrook 2014).

Como ya mencioné anteriormente, DeNora investiga, entre otros aspectos, cómo se usa la música para acompañar las actividades diarias. Spotify ofrece la banda sonora, a través de las listas de reproducción para cada momento. Esto se relaciona con la forma de escucha y la percepción del tiempo que Adorno atribuye a la música funcional: “La idea de la gran música, de diseñar a través de su estructura la imagen de la amplitud/plenitud/abundancia del tiempo, la perdurabilidad dichosa o, en palabras de Beethoven, del instante glorioso, es parodiada por la música funcional: también esta va en contra del tiempo, pero no pero no a través de este, no se condensa a partir de su fuerza ni de la fuerza temporal, con lo que desharía el tiempo, sino que se adhiere al tiempo y lo succiona como un parásito, decorándolo” (Adorno 2003, 230).

Explica Seabrook en *The New Yorker*: “Puedes diseñar tu propio día Spotify. Te levantas con la lista “Early Morning Rise” (Midnight Faces, Zella Day) y te preparas con “Songs to Sing in the Shower” (“I’m hooked on a feeling/I’m high on believing”). Dependiendo de cuánto trabajo tengas, está “Deep Focus”, “Brain Food” o “Intense Studying”. Hacia las once y media, ya has puesto “Caffeine Rush” y después de un sandwich sobre tu mesa de trabajo (“Love That Lazy Lunch”) es la hora de “Re-Energize” (Skrillex, Deorro) para la sobremesa. Un último “Mood Boster” (Meghan Trainor) te marca el ritmo de tu ejercicio (hay un “House Workout”, un “Hip Hop Workout” y un “CrossFit Mix”, por nombrar solamente unos pocos). Entonces es la hora de “Happy to Be Home” (Feist, The Postal Service). Después de “Beer n’ Burgers” (rockabilly) o “Taco Tuesday” (Celia Cruz), comienzas a “Calm Down” (Wilco, The National) y después, según tu vida amorosa, haces click en “Sexy Beats” o “Better Off Without You” (o quizás “Bedtime Stories”, para los niños), seguida de “Sleep” (con mucho Brian Eno, rey del sueño)” (Seabrook 2014).

Un giro agudo que el medio Jezebel ha dado a esta característica de Spotify es la serie de “Very Specific Playlists”, en las que el personal de este medio (de editorial progresista y feminista y popular en Internet) confecciona y cuelga listas de reproducción “basadas en sus extrañas proclividades” (<http://themuse.jezebel.com/tag/very-specific-playlists>). Así, encontramos listas como “A Playlist for Washing Week-Old Dishes & Deep Cleaning Your Grimy Crib” o “A Playlist For Getting Super Zooted On Coffee and, Thus, Typing So Fast”.

Pero sin duda el giro más ingenioso lo ha tenido una banda de Michigan, Vulfpeck, que utilizaron un disco cuyas pistas de 30 segundos reproducían grabaciones de nada, de “silencio”. El álbum, llamado “Sleepify” tenía el objetivo de recaudar fondos para su gira: como Spotify paga sus “royalties de menos de un céntimo” por cada canción que se reproduce durante al menos de 30 segundos, pedían a sus fans que reprodujesen una y otra vez el álbum, mientras dormían, comían, etc. Su plan funcionó y reunieron más de 20.000 dólares, que van a emplear en realizar una gira gratuita, con parada en los lugares que más veces reprodujeron el álbum. Esta banda, que también tiene otros álbumes donde tocan música, encontró la fisura en el sistema no solamente para sacar un beneficio material, sino para plantear una reflexión sobre el fin de este medio. Al menos durante un tiempo, pues tras unos meses Spotify solicitó a la banda que retirase este disco por violar algunas de sus normativas, permitiendo la permanencia a sus otros discos. No obstante, volvieron a publicar un disco similar con una pista que registraba un comunicado oficial y otra que invitaba a la reflexión con 31 minutos de silencio (Welch 2014).

El uso de las listas de reproducción, y la broma que he mencionado más arriba, corroboran el hecho de que las aplicaciones que ofrecen el acceso a servicios como Spotify o Pandora se usan a menudo como sonido de fondo, para acompañar al usuario y distraer su pensamiento mientras se hace otras cosas, a menudo cuando estas no son del todo agradables (trabajo, tareas o ejercicio),

mecánicas y aburridas, o para relajarse y crear ambiente (conversación o fiesta). Así, la reproducción continuada, el suministro de un fondo musical, puede darse de manera ininterrumpida durante horas. Esta continuación también ayuda a mantener la atención del oyente ocupada en las otras actividades en lugar de en la música, y se observa una tendencia a la continuación en la evolución de los soportes musicales. Mientras que antes había que dar la vuelta al vinilo cada 20 min, más tarde la cinta permitía hasta 45 min (hasta que surgió el auto reverse, con lo que se consiguieron 90), después el multi-cd permitía hasta un par de horas largas y ahora uno ya puede estar sin darle al botón durante horas (siempre que se tenga la suscripción, si no sí se interrumpe: la no interrupción, como se ha mencionado anteriormente, es en este caso parte del producto en venta).

Concluyendo, el tipo de participación del usuario con la música es una participación pasiva, en la que se llena el tiempo y se adorna para no pensar en lo que se está haciendo realmente. Además, se trata de que el usuario pueda estar en esta nube imaginaria durante el mayor tiempo posible, sin requerir ninguna acción que devuelva al oyente al tiempo real en que se halla la conciencia.

### **3.3.3 Qué escuchan los compositores: el músico como oyente**

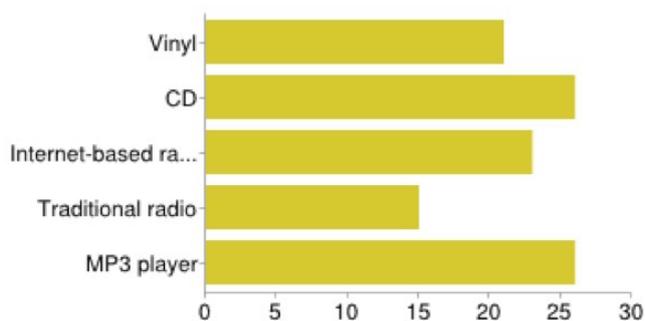
En los apartados anteriores, he explicado los intereses económicos que se hallan tras las fuerzas de producción en la industria de los medios de escucha de la música y los peligros que podrían ocasionar estas relaciones de producción. Pero ahora quiero destacar qué efectos puede tener en la composición en sí. Los artistas son también consumidores de música, y los perfiles en las redes sociales y la música en red dan lugar a interesantes relaciones en que se desdibujan los límites que separan el rol de productor y el de consumidor.

Como este estudio es sobre la regresión de la escucha, y para indagar en la manera en que los compositores escuchan la música, de algún modo se hizo necesario averiguar sobre los canales no solo de salida, sino también de entrada de la creación musical. Como se ha comentado ampliamente en otros lugares (Morris, Adell, Ross, Kot), la manera en que los oyentes contemporáneos escuchan música ha cambiado mucho con la aparición de las soportes digitales. Aunque el oído entrenado puede preferir unos soportes, la facilidad y la inmediatez de otros medios pueden hacer que se favorezcan estos últimos.

Para verificar esto, usé la red social Facebook para preguntar, en un grupo de compositores usuarios de Pure Data (por ser uno de los entornos de programación que mayor libertad permiten al compositor) ciertas cuestiones acerca de sus hábitos como oyentes y como creadores. Para ello, previamente he realizado un cuestionario en Google Forms, del que cuelgo un enlace en el grupo social para que los voluntarios puedan contestar. En primer lugar, pregunto a los compositores

#### 4. How do you listen to music?

##### A. What mediums do you use to listen to other music?



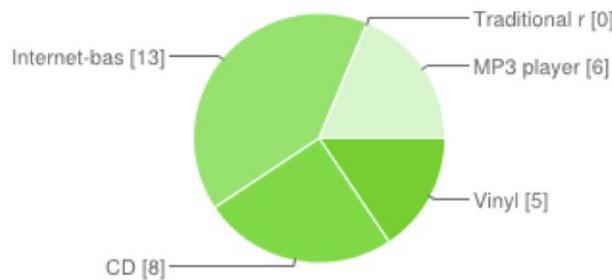
Vinyl	21	67.2%
CD	26	83.2%
Internet-based radio (including Itunes, Pandora, Spotify, etc)	23	73.6%
Traditional radio	15	48%
MP3 player	26	83.2%

Figura 9: Extracto del análisis de las respuestas obtenidas.

qué medios utilizan para escuchar música. Les pido que seleccionen todos los que utilicen. Según las respuestas que recibí, los compositores usan una variedad de ellos. De 32 encuestados, 21 escuchan vinilo, 26 CD y reproductor de MP3, 23 escuchan plataformas de radio en Internet y 15 escuchan la radio tradicional.

Sin embargo, cuando les pregunté cuáles son los que escuchan más a menudo, se aprecia una mayoría aplastante del 84% que utiliza principalmente soportes digitales, entre los que destacamos un 41% que escucha plataformas de radio en Internet y casi un 20% usa un reproductor de mp3, que normalmente contiene contenidos descargados de Internet (ya sea legal o ilegalmente). Esto demostraría que, incluso oyentes expertos y que tratan de implicarse en la música de una manera consciente y activa, usan muy a menudo las plataformas de Internet.

**B. What medium do you mostly use to listen to other music?**



Vinyl	5	16%
CD	8	25%
Internet-based radio (including Itunes, Pandora, Spotify, etc)	13	41%
Traditional radio	0	0%
MP3 player	6	19%

Figura 10: Extracto del análisis de las respuestas obtenidas.

Con las tecnologías digitales, tiende a romperse la distinción entre el papel del consumidor de arte y el del productor, pues ambos son artistas a tiempo parcial. Se relativizan los roles, pues al precarizarse su remuneración y su situación laboral,

el productor experto no puede permitirse seguir produciendo a tiempo completo y el aficionado no puede dejar de trabajar para mantener su afición. Los dos quedan igualados al mismo nivel. Desde el punto de vista del aficionado, el poder utilizar diversas obras y mecanismos, y el tener acceso gratuito a ellos, permite unos procesos de aprendizaje hasta ahora inauditos. Casi cualquier niño hoy en día maneja más herramientas de edición de imagen y sonido que profesionales del pasado, lo cual conduce a una multiplicación de las producciones realizadas sin un sentido crítico. Piénsese, por ejemplo, como algunos han señalado, en cómo la proliferación y el abaratamiento de los dispositivos fotográficos en combinación con Internet han permitido una difusión en que la visualización está permanentemente presente, mientras que el ojo se ha habituado a una forma distinta de mirar, mucho más tolerante por ejemplo a las aberraciones. Esto, que con un planteamiento crítico puede dar lugar a manifestaciones fotográficas muy interesantes, a menudo se queda en una mera reproducción aficionada de imágenes puestas de moda por los mecanismos publicitarios.

De manera similar ocurre en el mundo de la música. Desde el punto de vista del artista, incluso el que consigue firmar con un sello discográfico multinacional, aunque enriquezca la industria millones, gana “un tercio de lo que ganaría trabajando en un seven-eleven”; (Albini 1993) con lo que muchas veces el músico profesional, como el aficionado, tiene que compaginar su actividad creativa con un trabajo que le dé de comer. Esto, en mi opinión, a menudo tiene como efecto un descenso en la calidad musical, pues, además de que tienen que depender de factores mercantiles externos a la música, ni siquiera pueden concentrarse en su propia actividad productora. Dos décadas más tarde, el propio Albini se ha mostrado a favor del papel de Internet en la industria musical, por las infinitas posibilidades que ofrece (Albini 2014).

Así, este momento, en el que Internet ofrece tantas oportunidades de intercambio de ideas y de escuchar música que de otro modo no sería posible, el músico se encuentra con dos desafíos. Por un lado, resolver su precaria situación laboral,

que, como en tantos otros trabajos se ha agudizado, en la forma de flexibilidad, abaratamiento, etc. Por otro lado, conseguir crear cosas que se distingan de los patrones mayoritarios, pues Internet, sin un uso crítico y experto, reproduce el mismo tipo de músicas que haría la radio convencional. Sin embargo, el problema con plataformas de escucha como Spotify y otras, es que estos dos desafíos se entrelazan, de manera que el que quiere crear algo diferente, automáticamente precariza su situación laboral, ya de por sí precaria.

Así, algo que en principio parecía bueno, como es la multiplicación de oportunidades y la disolución entre el terreno profesional y el amateur, acaba resultando no tan positivo, pues aunque se produzca un mayor intercambio de ideas y obras, la calidad de las obras se ve afectada porque el discurso utilizado debe simplificarse por fuerza. Lo que sí es positivo es que, en este momento en que es más fácil acceder a la cultura y a los medios, todos se hallen en disposición de manejarlos con destreza. Por otro lado, en línea con lo que señala Agamben (2006), cabe preguntarse si es posible usar el dispositivo de una manera crítica, una forma en que el pensamiento no se halle también simplificado por el uso del dispositivo.

Es paradójicamente necesario sin embargo, en el momento que nos ocupa, una ampliación de la esfera pública y un desarrollo de una sociedad crítica para que un mayor porcentaje de la población pueda participar en los procesos de toma de decisiones. Del mismo modo ocurre en otros ámbitos de la cultura. Un mayor dominio de los medios por parte de la mayoría de ciudadanos permite una influencia mayor de estos sobre el conjunto social; pero, por un lado, sucede que sin una formación crítica, la masa no ejercerá sino una reproducción de las ideas dominantes, pues los dispositivos ofrecidos por el sistema nos hacen compartir su lenguaje y, por extensión, asimilarnos con él. No obstante, no hay que detener por ello estas herramientas, sino desarrollar su potencial, creando conciencia crítica sobre ellas, para que una acción sea posible.

Así, se debe destacar positivamente sin embargo las múltiples comunidades de compositores existentes en Internet, que funcionan tanto mediante listas de correo como grupos en redes sociales. Especialmente me refiero a las que intercambian hallazgos y desarrollos en torno a programas experimentales como SuperCollider y Pure Data, que además se hallan disponibles de manera gratuita en la red. Sobre este tipo de colaboraciones elaboraré más tarde al explicar las maneras en que los artistas le dan la vuelta a las situaciones convencionales en que se practica la escucha regresiva.

No obstante, como ya hemos mencionado anteriormente, la tecnología tiene cierto poder al ejercer una influencia sobre la capacidad de acción del usuario, especialmente cuando, mediante su uso, presenta algunas opciones de manera más atractiva que otras (Mozorov). Los mecanismos que utilizamos mecanizan de manera análoga nuestros procesos de pensamiento (Virilio), reconfigurando la manera en que resolvemos mentalmente una situación, casi como la experiencia que comúnmente muchos estudiantes comentan de hallarse en modo ordenador tras haber estado un buen rato tras la pantalla.

En siglos anteriores, el compositor tenía que confiar en su “oído interno” y realizar múltiples pruebas antes de saber cómo iba a quedar su música finalmente, puesto que no disponía de una orquesta en su casa para realizar experimentos de forma inmediata. Ahora, la inmediatez que nos proporcionan las nuevas tecnologías y, en particular, el MIDI, el sampler y los programas en red, nos permite hacer un número infinito de pruebas, combinando diferentes instrumentos, diferentes armonías o cambios de ritmo. Esto facilita la creación o las posibilidades que pueden “probarse” en comparación con lo que podían hacer los compositores que no disponían de estas herramientas. Por esto, uno podría pensar que, habiendo hecho algunas partes del proceso compositivo más fáciles, otras partes podrían haberse visto transformadas de una manera impensable anteriormente.

Y, sin embargo, la mayoría de programas, como Reason o ProTools, están configurados de tal manera que resulta muchísimo más complicado componer piezas que no sigan pautas ya trilladas en el pasado. Por ejemplo, hay casi que trucar el sistema para componer en cualquier otro compás que no sea 4x4. Por otro lado, los programas de edición de partituras, tienen opciones “por defecto” que limitan la creatividad, puesto que solo cuentan con sistemas tradicionales de representación musical (pentagramas, claves, entre otros) (Laborda 2004). No obstante, existen otros programas, como Pure Data o SuperCollider, que ofrecen lo más parecido a un lienzo en blanco en términos sonoros, pues uno puede programar cualquier tempo, incluso diferentes tempi sonando simultáneamente por diferentes canales. O diferentes tipos de procesos (MIDI, generación de sonidos, o lanzamiento de grabaciones) al mismo tiempo, o programarlos para que se sucedan (o se solapen) de una determinada manera.

En cuanto al músico dentro de la industria musical también ha cambiado; precarizándose su situación. Por un lado, el que se halla inmerso en el sistema de las corporaciones, es el trabajador asalariado que recibe una ínfima parte de lo que produce (a no ser que tenga un papel empresario accionista). Por otro, los que intentan subsistir por sus propios medios en el margen alternativo. En este caso, se ha pasado de la factoría en que el trabajador “solo” ponía su fuerza de trabajo, para transformarse en este momento en que pone de su parte medios y materiales. En el pasado, las propias casas discográficas grababan los discos en sus salas y prensaban el vinilo en sus fábricas; en una segunda fase, la discográfica delegó en otras empresas satélite, y ahora, tanto a nivel mainstream como a nivel alternativo, se trata a menudo de particulares autónomos o empresas independientes, casi como una startup, con la desventaja de que el músico ya no se dedica solo a crear, sino que además se ha de encargarse de parte de la producción (o toda), y la gestión en muchos casos.

Las tecnologías se han desarrollado lo suficiente como para permitir una libertad creadora mayor que nunca, y existe la posibilidad de abarcar un vastísimo

horizonte cultural, así como el intercambio con cualquier parte del mundo. La tecnología se encarga de ciertas partes del proceso creativo de manera que el artista puede preocuparse de las otras partes y así crear obras que antes hubieran sido impensables. Sin embargo, la automatización de ciertos procesos genera cuestiones interesantes. Se indica que se está desarrollando una especie de buscador para música a la manera de Google (Barrington 2012). Este buscador automático se encargaría de etiquetar la música con palabras descriptivas después de un proceso de aprendizaje basado en cómo los usuarios describen la música. En este hallazgo probablemente han influido los mecanismos de inteligencia artificial, gracias a los cuales funcionan algunos servicios de escucha en línea y que sustituyen a los humanos, que resultan más caros. Según sus creadores, se trata de un dispositivo capaz de reconocer y anticipar preferencias del usuario, sin ser especificado, en sus cambios de humor y de apetencias a lo largo del día. Así, se produce un efecto “banda sonora” generada automáticamente. Este es un efecto que ya crean Pandora y Spotify, aunque estos incluyen también participación de personal humano.

En última instancia, por medio de esta generación de banda sonora, la escucha no es una actividad activa, sino pasiva, y a través de esta pasividad se genera un consumo de la música en el que esta se ve desprovista de significado. Se favorece su función en la vida cotidiana: hacer las actividades tediosas más llevaderas, cambiar el humor, auto-regular el ánimo, conocer a gente... Sin embargo, se devalúa la pieza sonora como obra artística. En un sistema económico pragmático, en el que cada cosa se paga según su utilidad, y dada la accesibilidad de los archivos de música para acompañar cada actividad, parece un hecho que el arte por sí mismo es una actividad fútil. Prima el diseño del tiempo mediante el sonido, y como la remuneración depende del número de reproducciones, cuanto mejor una música decore una actividad, mejor se va a pagar, desplazando así otro tipo de músicas que requieran la escucha como actividad única. Así, el consumo de cierto tipo de música se vuelve cada vez más

minoritario y el artista – no el funcionario del arte – corre peligro de extinción, pues no se puede dedicar al arte como única actividad.

No se trata de ser ingenuos, pues probablemente en el sistema capitalista, no puede existir un medio “puro” o “inocente”: cualquier intento de crear algo que no sirva a los fines del capitalismo sería reabsorbido dentro del sistema. Quizá nuestra máxima aspiración sea crear un consumo crítico de los medios, sin poder transformarlos radicalmente. Pero con este fin en mente, también los medios actuales son defectuosos: si el programa busca solamente lo que es similar a lo que yo he introducido, o a lo que más se escucha, o a lo que escuchan mis amigos, ¿dónde está la sorpresa, el diálogo, la inspiración por nuevas fuentes y fuerzas? Es un sistema que parece destinado a homogeneizarse. Quizá, en nuestra labor como consumidores críticos, podamos pensar en otras formas de utilizar los medios.

### 3.4 Aspectos de la percepción musical que afectan también a la composición y la creatividad

El siguiente punto que voy a considerar en mi análisis de la música popular es la manera en que se estructuran las obras que se escuchan mayoritariamente en el medio con más suscriptores (Spotify) de servicios de escucha a demanda en línea. Esto es, me propongo ver qué es lo que la gente escoge, con la intención de probar si es cierta la propuesta de Adorno de que el capitalismo permite la libertad de escoger lo que es siempre igual. Para ello, he tomado como obras típicas (aunque soy consciente de que hay otros usos), la lista de las más escuchadas a nivel global, pues lo que pretendo es analizar el uso característico de la mayoría, y de ahí examinar (casi de manera análoga a la que Adorno utilizó para analizar el Schlager, o los hits de su época) la forma en que se estructuran y cómo esta se corresponde con su función social.

Para ello, he tomado como ejemplo las 10 primeras canciones de dos listas. En la primera de estas dos, se trata de las que más streams reciben, a nivel global. En la segunda, se trata de la lista “Hipster International”. He escogido esta por diversos motivos. Primero, porque es a la que he tenido acceso, mediante la entrevista a Sean Parker en Forbes, al criterio seguido durante el proceso de confección. En segundo lugar, porque está confeccionada por una de las personas más influyentes en la compañía (Spotify), consciente, como afirma en la entrevista con Forbes, de su papel como creador de opinión pública y de su influencia en la sociedad a nivel global. Y en último lugar, porque Parker mismo afirma en esta misma entrevista apartarse de los grandes éxitos globales mainstream y escoger sin embargo éxitos potenciales de sellos indie (y creo que por esta razón, junto con los aspectos que relataré a continuación, esta tendencia se identifica con el concepto que sostenía Adorno acerca de la pseudoactividad en *El carácter fetichista de la música y el carácter regresivo de la escucha*).

No obstante, me gustaría destacar que no se trata de devaluar la composición de las obras que se mencionarán a continuación, sino de realizar un planteamiento crítico de la función que desempeñan y de su relación con el medio. De igual manera, resaltar que no se trata aquí de acusar a Spotify de una regresión o de un empeoramiento de las condiciones sociales de la escucha, sino más bien de una constatación crítica de que el proyecto y las promesas que trajo consigo Internet (en cuanto a una mayor amplitud de opciones y de espacios de pensamiento para todas las personas) aún está por cumplirse, y que una reevaluación de las herramientas se hace necesaria para poder redirigir la trayectoria que las tecnologías están tomando como instrumentos de la sociedad capitalista. Spotify se ha tomado en este caso por ser el servicio pionero y que está marcando el paso para las demás compañías, en este momento, emergentes. Por otro lado, no se intenta afirmar que Spotify sea peor que la radio terrestre, con su antiguo sistema de payola, o peor que la extorsión de los sellos para aprovecharse de los artistas y de los compradores a través de la venta de discos, sino que, a pesar de su promesa de resolver todos estos problemas, ha supuesto un cambio mínimo con lo anterior.

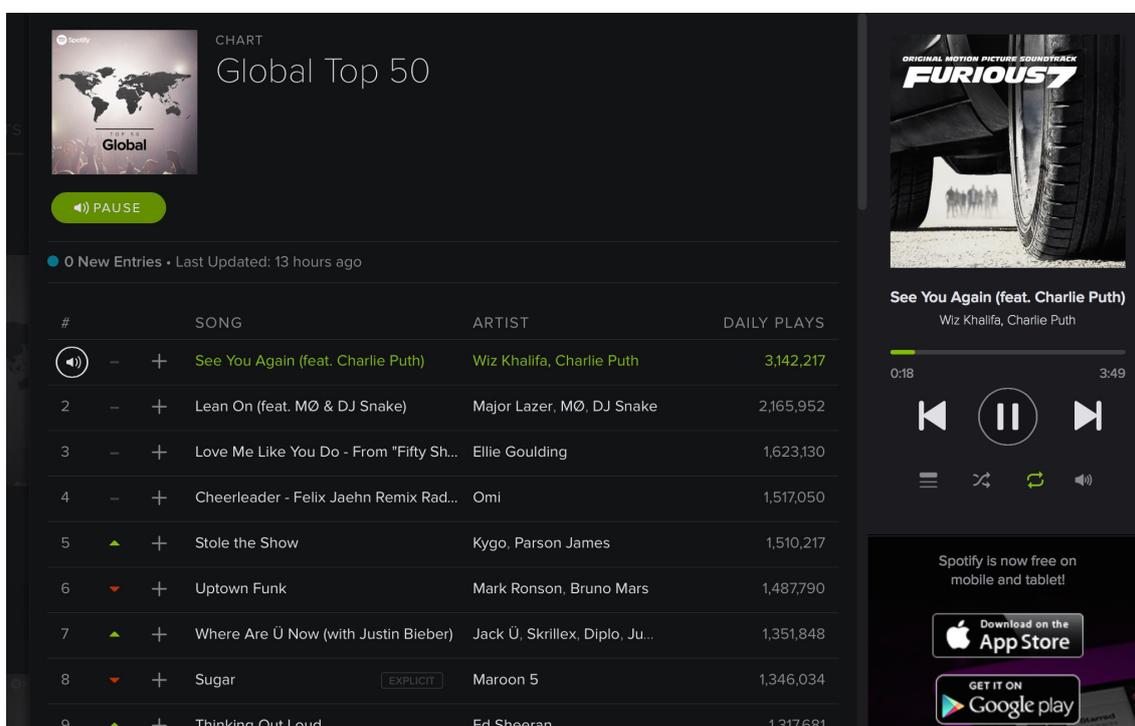


Figura 11: Captura de pantalla de la lista de Spotify, "50 Global Hits" (5-5-2015).

De la lista “50 Global Hits”, he tomado como referencia las 10 primeras canciones (a fecha de 5 de mayo de 2015, pues cada día se alteran las posiciones de las canciones, aunque no la tendencia general de la lista). De las 10 analizadas, todas tienen un compás de cuatro tiempos y subdivisión binaria. La mitad de estas canciones tienen alrededor de entre 100 y 120 pulsaciones por minuto, con la otra mitad dividiéndose entre alrededor de 80 pulsaciones por minuto y el otro extremo en 140. No hay gran rango de variación tempo entre estas canciones. Atendiendo la siguiente tabla de correspondencias, vemos que, de toda la gama de tempi observados, todas las canciones se hallan entre el andante-moderato y el allegro-moderato:

Por otro lado, comparando con la tabla de la figura 13, que establecen correspondencias entre las pulsaciones por minuto y el ejercicio, se aprecia que es una música idónea para un ritmo de ejercicio moderado.

<b>Actividad</b>	<b>BPM</b>
Caminar	
Paseo	115-118
Ejercicio fácil	118-121
Ejercicio moderado	124-126
Ejercicio intenso	130-138
Marcha	137-139
Carrera de fondo	147-150
Carrera	147-160
Bicicleta	
Moderado	139-145
Intenso	147-150
Escaleras	124-128
Elíptica	124-128
Yoga/Pilates	85-95

Figura 13: Correspondencias entre bps y ejercicio recomendado.

En cuanto la forma de la pieza, en todas hay algún tipo de gancho antes del medio minuto (a veces había como un señuelo a los 15 segundos, con un puente a los 30, especialmente si el estribillo no entra hasta los 40 segundos o poco después del minuto, a modo de anticipación). Todas las canciones presentan una única tonalidad, con una estructura cíclica que va de la fundamental a la subdominante y a la dominante (I-VI-V) en ocho de las diez canciones. Esta es la forma más clásica de composición, desde las canciones para niños (está en la

- *Larghissimo* – (24 BPM y menos)
- *Grave* – (25–45 BPM)
- *Largo* – (40–60 BPM)
- *Lento* – (45–60 BPM)
- *Larghetto* – (60–66 BPM)
- *Adagio* – (66–76 BPM)
- *Adagietto* – (72–76 BPM)
- *Andante* – (76–108 BPM)
- *Andantino* – (80–108 BPM)
- *Marcia moderato* – (83–85 BPM)
- *Andante moderato* – (92–112 BPM)
- *Moderato* – (108–120 BPM)
- *Allegretto* – (112–120 BPM)
- *Allegro moderato* – (116–120 BPM)
- *Allegro* – (120–168 BPM)
- *Vivace* – (168–176 BPM)
- *Vivacissimo* – (172–176 BPM)
- *Allegro vivace* or *Allegro vivace* – (172–176 BPM)
- *Presto* – (168–200 BPM)
- *Prestissimo* – (200 BPM y más)

Figura 12: Relación de pulsaciones por minuto y *tempi* musicales.

estructura de Ah, vous dirai-je, maman!, de la que por otro lado Mozart realizó unas variaciones, y que hoy se conoce como Twinkle, twinkle, little star), hasta las canciones de blues. Es a través de estas y de la música folk (especialmente anglosajona y de Europa occidental) que la música popular hoy recoge la forma cíclica y el movimiento de acordes I-IV-V. Sin embargo, en un momento en que

se tiene tanta información sobre tantas culturas, y tanto acceso, sorprende que lo más popular esté tan homogeneizado a nivel global.

De estas 10 canciones, las letras ofrecen poca variación temática, aunque sí se ofrecen un rango de perspectivas diferentes en cuanto a las interpretaciones posibles del amor (aunque implícitamente se da a entender en ellas que es amor entre un hombre y una mujer, especialmente por las referencias sexuales). Aunque en algunas se alude a una dependencia sexual o física (“Love Me Like You Do” o “Sugar”) y en otras se habla más de un amor incondicional o duradero (“Thinking Out Loud”, “Cheerleader”, “Lean On”), no faltan las de ruptura (“Stole the Show”, “Where Are Ü Now”, “See You Again”) y las del hombre presumiendo sus hazañas ante una mujer (o varias) ideal, en cuanto a sexo, dinero y popularidad se refiere (“Uptown Funk” y “GDFR”).

No obstante, algo que llama poderosamente la atención en las letras de estas 10 canciones, es la repetición de alusiones al mundo del espectáculo, de manera que inevitablemente trae a la memoria, no solamente a Adorno, sino también a Debord. Es como si las letras hicieran partícipe al oyente de ese mundo “entre bastidores” (o la cara cada vez menos oculta del espectáculo) en que la celebridad se mueve constantemente, de manera que el oyente, de manera implícita, se siente uno más con las estrellas. Esto es algo que señala Adorno como la función de la música en la conferencia *Función*, como señalé en apartados anteriores y Debord, en cuanto al tiempo espectacular en el capítulo 6 de *La sociedad del espectáculo* (Debord 1994).

Por ejemplo, la protagonista imaginaria de la canción “Cheerleader” (aludiendo ya al espectáculo en el título mismo) “walks like a model”. La canción “Love Me Like You Do” pertenece a la banda sonora de “50 sombras de Grey”, película de gran éxito que a su vez está basada en un bestseller. Otras canciones contienen alusiones explícitas en sus letras, como “Stole the Show”: “Darling, darling, oh, turn the lights back on now/Watching, watching, as the credits all roll down/

Stage/Curtain call”. En otras el cantante hace ostentación de su estilo de vida espectacular, como en “Uptown Funk”: “Stylin’ Wilin’, livin’ it up in the city/Got Chucks on with Saint Laurent/And my band’bout my money/Saturday night and we in the spot/Don’t believe me just watch (come on)/I’m too hot”. Esta letra casi parece la parodia de lo que la música popular parece decir según Adorno y que este menciona en *Función*: “prestad atención: tan grandioso, reluciente y colorido como yo es lo que vosotros vais a ver; estad agradecidos, aplaudid y comprarlo, es el esquema del consumo de la música” (Adorno 2003, 227). En la misma línea se expresa “GDFR”, en cuanto a la fama del que canta: “Cause my tints by limousines/My touch say it’s the Midas/While you’re hating I get money”. Por otro lado, las letras de “Where are Ü now” que canta Justin Bieber, dejan entrever que podrían tratarse de pistas sobre su relación con Selena Gómez, puesto que la canción está en las listas al mismo tiempo que la relación está en las portadas de las revistas y en la televisión. Así de hecho lo interpretan las páginas de fans y de letras de canciones (<http://genius.com/Jack-u-where-are-u-now-lyrics>). En el caso de Maroon 5, la conexión con el espectáculo reside en la presencia de su cantante en el jurado del programa de televisión “The Voice”.

Así, mientras que se podría argüir, con razón, que situaciones similares ya se daban en la música popular en la era de la radio terrestre, lo que pretendo demostrar es que, con el acceso a Internet, se han multiplicado las interrelaciones entre la vida y el mundo del espectáculo, y la manera en que las personas acceden a este. En lugar de presentar una alternativa a la sociedad capitalista, se ha reproducido un reflejo virtual fiel en sus relaciones de poder, donde la popularización creciente se ha traducido en una popularización del lenguaje y una simplificación de las ideas, donde se propone una privacidad de lo material y una publicidad de las emociones.

En cuanto a la siguiente lista, “Hipster International”, cuenta con 816.554 oyentes en todo el mundo, y como explica Parker, son canciones que se diferencian de las listas de grandes éxitos. No obstante, se aprecia la normatividad de los usos,

en que no varían mucho ni entre sí, ni representan una gran diferencia con la lista anterior. Es por esto que recuerdan a la pseudoactividad que Adorno apuntaba en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Mientras que tratan de apartarse en ciertos sentidos del mainstream, en esencia resultan igual. Voy a tratar de presentar en qué aspectos se parecen a las 10 más escuchadas globalmente y en qué se diferencian.

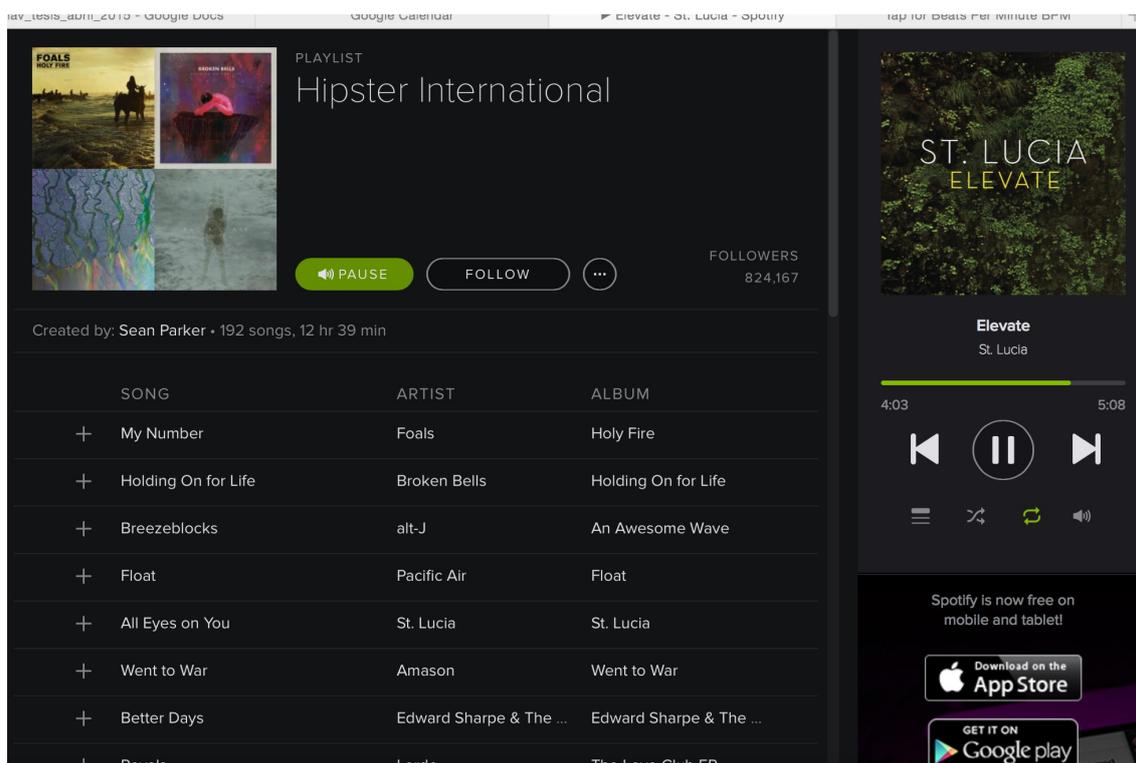


Figura 14: Captura de pantalla de la lista de Spotify "Hipster International" (5-5-2015).

En lo que respecta al ritmo, de nuevo todas presentan un compás de cuatro tiempos de subdivisión binaria. Las pulsaciones por minuto se hallan si cabe más concentradas en el rango medio, pues todas se hallan entre 85 y 150 pulsaciones por minuto (destacando por mucho esta última, pues la siguiente más rápida está en los 129). Por tanto, observando la tabla anterior de correspondencias, todas se hallarían entre *marcia moderato* y *allegro moderato*. Considerando que generalmente la mejor música para hacer ejercicio se sitúa entre las 120-140 pulsaciones por minuto (Kurutz 2008), este rango tampoco está mal: incluso se

puede usar doblando el paso a la pulsación en las más lentas, para los trozos más rápidos de la rutina de ejercicios. Resulta especialmente propicia para ejercicios que impliquen el paseo ligero, las máquinas para andar o subir escalones, así como para otras actividades que impliquen “ponerse en marcha”, como las tareas de la casa.

Ocho de las diez canciones ofrecían algún tipo de gancho (un riff pegadizo que se repite con alguna sonoridad especial, como un sintetizador o un silbido) desde el segundo que comienza la canción. De estas ocho, en cinco se volvía a producir otro motivo atractivo como la entrada de un instrumento, la voz o un puente entre los 16 y los 22 segundos, y en dos se producía el mismo efecto, pero un poco antes, hacia el segundo 10. En siete de las 10 canciones el estribillo entra entre los segundos 40 y 47. Una canción que resulta particularmente atractiva es “Elevate”, que presenta diferentes elementos (en forma de motivos repetitivos) en todos estos momentos clave: a los 10 segundos, a los 22, a los 44 y al minuto y ocho segundos.

La forma de las canciones que se encuentran en estas dos listas también responde en bastante medida a la estructura cíclica basada en estrofa y estribillo centrada en los acordes de tónica, subdominante y dominante, aunque ofrecen algunas variaciones. Por ejemplo, “Holding On for Life”, comienza en Si, y durante toda la estrofa está en Si, Sol y La, para subir al Mi (subdominante) solamente en el puente, que resuelve brevemente en el Fa (dominante) y el estribillo es una repetición de la estrofa, entre Si, Sol y La. Sin embargo, seis de las 10 canciones cuentan con solamente tres acordes diferentes, de las que cuatro tienen una relación de primero, cuarto y quinto grados. Hay tres canciones con cuatro acordes en total, que presentan una estructura de progresión al quinto grado, como variación al I-IV-V. La primera de estas, “Breezeblocks”, va del Do al Sol al Re y al La (aunque algunas versiones la reproducen como Do, Sol, Fa, Do, lo que la convertiría en un I-IV-V clásico). Otra, “Float”, es un Fa, Do, Sol que

resuelve en el La, lo que la haría de nuevo un I-IV-V, comenzando desde el Do, y usando el VI grado (el La) para enlazar con el siguiente ciclo.

Aunque la simplicidad tonal no es un problema en sí mismo y da lugar a piezas interesantes, lo que resulta preocupante es que esté tan presente y de manera tan homogeneizante, que incluso lo considerado alternativo al mainstream sea difícil de diferenciar en sus características formales y que no haya lugar para nada diferente. Como manifiesta Adorno en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, “los programas [de radio] restringen, y el proceso de restricción descarta no solo la mercancía intermedia, sino que los mismos clásicos aceptados se someten a una selección que no tiene nada que ver con la calidad: la cuarta sinfonía de Beethoven se cuenta ya en América entre las rarezas” (Adorno 2003, 22).

En cuanto a las letras, mientras que el tema general tiende a ser de nuevo diferentes aspectos del amor, se presenta de una manera menos clara, y sin embargo hay una constante en todas ellas, que es la exacerbación del individualismo y una actitud existencialista casi de antagonismo al conjunto global de la sociedad. Pero esto no se presenta en una manera subversiva, de transformación colectiva del sistema, sino en una manera totalmente inocua, como Adorno señalaba acerca de los calificativos que recibía Schönberg, es preferible crear un distanciamiento, aislando al que es diferente y diciendo que es solitario y original. De manera paralela a la imagen del espectáculo que se hallaba presente en las canciones de la lista de éxitos globales, la imagen con la que se identifica el oyente de “Hipster International” es, como el propio nombre de la lista anticipa, el de alguien diferente, que trata de ser original y se contenta con que le diferencien de la mayoría. Pero se trata nada más que de un matiz diferente, como quien escoge otro sabor del mismo producto. De aquí la pseudoactividad.

Si en la lista anterior encontrábamos rasgos de narcisismo, en esta hallamos algo de esquizofrenia. Por ejemplo, en “Breezeblocks”, según explica el cantante,

la canción habla de “cuando te gusta tanto alguien que quieres hacerte daño a ti mismo y a la otra persona” (<http://genius.com/Alt-j-breezeblocks-lyrics>), y de esta manera se narra el ahogamiento de la novia: “She bruises coughs she splutters pistol shots/But hold her down with soggy clothes and breezeblocks/She’s morphine queen of my vaccine my love”. Sin llegar a este extremo, en otras encontramos una individualidad exacerbada, como es el caso de “My Number”: “We don’t need each other now/We don’t need the city/The creed or the culture now/So people of the city/I don’t need your counsel now/And I don’t need your good advice”. “Holding On for Life” habla presumiblemente de alguien que se dedica a la prostitución o que tiene que buscarse la vida en la calle, y que por ello se encuentra solo: “Ain’t nobody callin, ain’t nobody home/What a lovely day to be lonely”. De manera parecida, la canción “Float” expresa confusión y soledad: “Now I don’t know if I’m lost/But this all just looks the same/I am pushing on the door/Between sorrow and fame/I would crawl out of this hole/If it wasn’t so cold”. En otro ejemplo de la lista, “Hurricane”, el cantante de nuevo coquetea con el desequilibrio mental, que equipara con la oscuridad: “Welcome to the inner workings of my mind/So dark and foul I can’t disguise, can’t disguise/Nights like this I become afraid/Of the darkness in my heart”. Estas letras demuestran cómo el “estar solo contra el mundo” forma una parte esencial de que esta música se considere diferente de la mainstream.

Así, el protagonista de estas canciones se muestra casi como un anti-héroe, pero con algo de heroico en su enfrentarse solo al mundo, como en “Went to War”: “Went to war for a lovable feeling/Tearing another instinct apart/Held two piece, a silver quarter, while I was speeding/Never wash yourself up ashore/Better off with the water cut off/The only living proof I got/Is just the sand that I was made of/Got tired building it up/I found the quiet place I lost, it’s just a cell upon the river”. En el gran éxito de 2014, “Royals”, la cantante, de 17 años, parece criticar la música pop, con alusiones específicas al mundo del hip hop, mientras que habla de unos jóvenes que pretenden no seguir ese mainstream: “But every song’s like, gold teeth, Grey Goose, trippin’ in the bathroom/Blood stains, ball gowns, trashin’ the

hotel room/We don't care; we're driving Cadillacs in our dreams/But everybody's like, Cristal, Maybach, diamonds on your timepiece/Jet planes, islands, tigers on a gold leash/We don't care; we aren't caught up in your love affair". Pero conforme avanza la canción, uno no tiene muy claro si las relaciones en que se halla inmersa no se trata de las mismas relaciones sociales y de poder pero a más pequeña escala: "My friends and I we've cracked the code/We count our dollars on the train to the party/And everyone who knows us knows/That we're fine with this, we didn't come for money/We're bigger than we ever dreamed/And I'm in love with being queen/Life is great, without a care/We aren't caught up in your love affair". En esta canción, se reproduce un efecto muy similar al que se critica.

Otra cosa que llama la atención en ambas listas es que la mayoría de las canciones se dirigen a cierta "girl" (en el mejor de los casos, puesto que especialmente en los éxitos globales, se habla a una "ratchet" o "bitch"), lo que por un lado manifiesta un rasgo del lenguaje que tanto en inglés como en español se da con frecuencia y perpetúa el sexismo: la mujer es una "chica" independientemente de la edad que tenga, por lo que el hablante puede permitirse darle lecciones de lo que haga falta. Por otro, manifiesta no tanto el sector a que se dirige, sino que cualquier oyente es joven en tanto que escuche esa música. Es una especie de rechazo a hacerse mayor, lo que lleva consigo un rechazo a participar en las decisiones y los procesos sociales característicos de la vida adulta. Sutilmente, crean una especie de dependencia en el oyente, que es un adolescente perpetuo, para que otros que saben mejor le expliquen lo que tiene que hacer. Esta idea del oyente regresivo como adolescente perpetuo (enfaticando el sentido de que adolece, esto es, le falta algo) es algo que Adorno también apunta al final de "El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (Adorno 2003, 43).

En el siguiente capítulo, trataré de explicar algunos de los intentos en que la creación sonora, a menudo asociándose al arte, ha creado situaciones no regresivas de la escucha, donde la atención es fundamental y el modo de

participación, parafraseando a Bourriaud, permite al oyente su subjetividad. Ciertas prácticas, conscientes de los mecanismos por los que se vuelve a escuchar siempre lo mismo, consiguen sin embargo jugar con estos y hacer real la frase de Adorno, que “los poderes colectivos liquidan, también en la música, la individualidad insalvable, pero meros individuos son capaces, frente a estas, conscientemente, de representar las preocupaciones de la colectividad” (Adorno 2003, 50).

### 3.5 Verificación hipótesis

La música puede ser y es utilizada como instrumento de poder, como demuestran las características de la música como mercancía.

En la música analizada, se hallan pautas de reconocimiento fácil, mediante la repetición de estructuras, así como la repetición de las mismas piezas. Estas obras no son solamente mercancía ellas mismas, sino que sirven de propaganda a otras mercancías, mediante la identificación de la música con perfiles de consumidor. Estas obras son muy parecidas entre sí, y a su vez muy parecidas a lo que viene siendo los patrones repetitivos de música popular. Esto tiene una función de distracción y de ensoñación del individuo-consumidor.

Los medios en que se distribuye y reproduce la música pueden ser y son utilizados como instrumento y vehículo del poder.

Los medios en que se distribuye y reproduce la música perpetúan los intereses económicos del sistema capitalista, según se venían desarrollando en la radio terrestre y ahora se han traspasado al Internet. Estos intereses económicos tienen su objeto tanto en la mercancía musical como en las otras mercancías que se venden junto o gracias a ella, ya sean conciertos, lo que anuncia la publicidad que se emite junto a la música, o sencillamente estilos de vida que se conformen con el sistema capitalista.

La percepción de la música ha sido cambiada al encontrarse con los cambios tecnológicos y con la intervención de diferentes estructuras del poder.

La música se percibe como una especie de fondo a otras actividades, en un suministro sin interrupción, que permite a los usuarios llevar a cabo sus actividades (en especial su trabajo, sus tareas, su cuidado personal y su regulación emocional) de una manera más positiva y acorde con lo que la sociedad espera de él.

## CUARTA PARTE: CÓMO SE REVIERTE LA SITUACIÓN DE LA REGRESIÓN DE LA ESCUCHA EN EL TRABAJO DE ALGUNOS ARTISTAS

### 4.1 Prácticas artísticas en que el trabajo con sonidos no se convierte en mercancía y plantea una alternativa a los mensajes del poder

En esta sección, me propongo demostrar cómo, en este panorama general que he descrito, de fetichización de la música y de regresión de la escucha, existen sin embargo, algunos artistas que con su trayectoria han tratado de ofrecer una respuesta a las cuestiones planteadas en el marco de la regresión de la escucha. Como es imposible abarcar todos los estilos y ejemplos que existen, me voy a ceñir a ejemplos de creación sonora que abarcan desde 1998 hasta 2014 y que de alguna manera se ciñen a la problemática concreta que hemos planteado en sus cuatro aspectos: el comportamiento del bien cultural como mercancía, la relación entre la obra y el medio, la percepción del bien cultural en su contexto, y la estructura de la obra, como ejemplo del “siempre lo mismo”.

La creación con sonidos quiere escapar al carácter fetichista de la reiteración y la pasividad. Por ello, busca nuevos lenguajes con los que desafiar a los discursos uniformizadores. Estos artistas provienen de diferentes campos, desde el arte sonoro, la investigación académica, la música electroacústica o el diseño de instalaciones audio. Incluso a veces de la música para videojuegos, el pop y las escuelas de música. Lo que todos tienen en común es una búsqueda de innovación, ya sea en el soporte, la comunicación con el oyente, los instrumentos, o los conceptos de composición. En parte, la práctica de estos músicos ha sido posible gracias a la disponibilidad de los programas de producción y la red, pero este cambio de paradigma no ha tenido en la tecnología su único motivador, sino

que se trata de algo más profundo. Como apuntaba Bourriaud, el arte debe dejar espacio para la subjetividad del usuario frente a la obra, sin que esta le niegue como sujeto.

En primer lugar, en cuanto al comportamiento de la obra como mercancía, me propongo mostrar ejemplos de creación sonora en los que se producen intersticios que analizan las relaciones sociales existentes y experimentan con posibles conexiones entre los sujetos por medio de los sonidos, especialmente mediante la participación del público y enfatizando las prácticas colectivas. Estos intersticios, como mencioné en el capítulo 2, según Bourriaud son unos paréntesis creados por el arte en los que se experimentan situaciones sociales posibles bien mediante la parodia, o mediante la exploración de vías diferentes a las encontradas en la sociedad capitalista. Así, prácticas de disciplinas tan diferentes como el arte, la geografía, la ecología, la sociología o la historia, usan el sonido, emancipándolo de la música y otorgándole una nueva dimensión que se resiste al fetiche, en tanto que, mediante una mayor autoconciencia, escapa a la escucha infantilizada que señala Adorno.

El paseo sonoro es una de las muchas formas que pueden tomar estos intersticios, pero las interesantes ramificaciones que se crean durante esta práctica lo ponen de manifiesto como una de las estrategias a destacar en el arte sonoro de principios de siglo XXI. El paseo sonoro se practica desde los años 70, con proyectos como los desarrollados por Raymond Murray Schafer y Hildegard Westerkamp, y asociados con el World Soundscape Project, que ponen de relevancia conceptos como el de ecología acústica. No obstante, en las últimas décadas y especialmente en los últimos años, el paseo sonoro, en combinación con técnicas y tecnologías de realidad aumentada, se ha vuelto una metodología mediante la cual se ponen en tela de juicio cuestiones de orden social.

Schafer ya advertía en los 70 que “la vida moderna se ha ventriloquizado” con la aparición de la radio en cada hogar (Cox 2007, 30). Esta ventriloquización del sujeto moderno por parte de las fuerzas sociales, que hallan su expresión en los múltiples aparatos, ideas y relaciones sociales, y un altavoz en los medios de masas, se encuentra acorde, como he tratado de demostrar hasta ahora, con lo descrito por Adorno en *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, y más tarde por Deleuze y Guattari (1985, 254). Sin embargo, proyectos como los que describiré a continuación plantean una resistencia del arte a esta ventriloquización .

Principalmente, esta resistencia se produce por la dificultad que tienen estas obras de objetificarse y volverse bienes de consumo, así como por la reflexión y los intercambios comunitarios que produce, al margen de los discursos mayoritarios.

#### 4.1.1. escoitar.org

Xoan-Xil López es un artista y musicólogo que colabora en los proyectos, mediateletipos.net, <http://www.artesonoro.org/> y [escoitar.org](http://www.escoitar.org/). y es integrante del colectivo Ullobit. Desde su página personal, [unruidosecreto.net](http://www.unruidosecreto.net/), hace públicos sus proyectos y los artículos en que expone los resultados de sus investigaciones, cuyo objeto es siempre el sonido, en especial la auralidad y la cartografía.

De estos proyectos, me gustaría detenerme en [escoitar.org](http://www.escoitar.org/), que es el nombre de un colectivo de “activistas sonoros formado por artistas, antropólogos, musicólogos, músicos, e ingenieros” (<http://www.unruidosecreto.net/proyectos/>) En su página web, se puede visitar un mapa de sonidos de Galicia, con el propósito de promover y difundir el “fenómeno sonoro y la escucha activa, a través de la conservación y puesta en valor de la memoria acústica, la implicación de los oyentes en la configuración del patrimonio inmaterial y la grabación, registro y contextualización del paisaje sonoro” (<http://www.unruidosecreto.net/proyectos/>). En este caso, la web misma no funciona solamente como una manera de dar

a conocer las acciones del colectivo, sino que es en sí misma una obra, con el mapa sonoro y las interrelaciones de contenidos que se encuentran en las diferentes secciones.

Además del mapa de sonidos, en la web de escoitar.org se halla un interesante archivo de textos sobre la escucha. Este está compuesto tanto de textos propios como de traducciones de importantes textos sobre la escucha que tratan de aportar una mayor conciencia sobre el fenómeno sonoro y la escucha atenta. Por ejemplo, se encuentra un texto del miembro del colectivo Chiu Longina con el título “Tecnologías de Control Social: o Son”.

NoTours es un proyecto del colectivo escoitar.org. En la página web del proyecto, hay un video que cuenta una aplicación del proyecto llevada a cabo en colaboración entre el colectivo y la Universidad de Manchester. En él, Enrique Tomás, integrante del colectivo, cuenta que se toma el ejemplo de las guías audio de los museos, para crear tours de auralidad aumentada y que en definitiva requieren el uso de un smartphone y unos auriculares (notours.org/about).

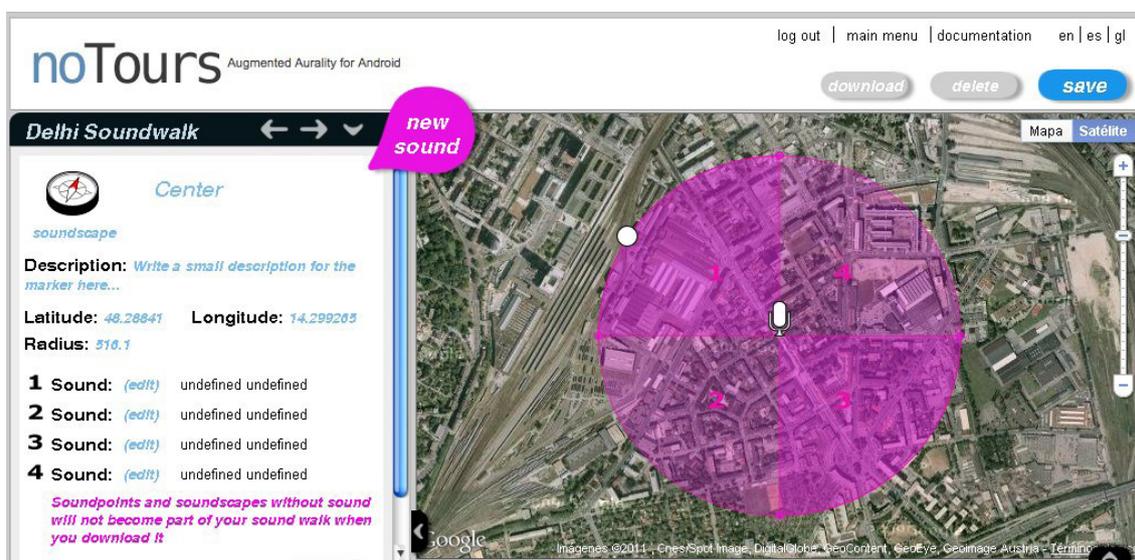


Figura 15: Imagen de NoTours en la página web del proyecto.

NoTours funciona de la siguiente manera: en el editor que se encuentra en la página web, se pueden subir y disponer los sonidos en la manera que uno quiera, asociándolos a una situación geográfica exacta mediante un mapa de google que utiliza coordenadas geográficas. Después, y con la aplicación de NoTours instalada en un teléfono, se puede ir a esos lugares y escuchar esos sonidos tal y como se ha dispuesto en el editor. Así, una vez se ha completado la fase del diseño del itinerario en el editor, las piezas se completan conforme el tour progresa.

En esta obra encontramos un uso de las apps que revierte los usos convencionales y otorga una herramienta de participación a los usuarios. Además, tiene aplicaciones diversas e incluso ha sido usado como innovación educativa en la escuela primaria (<http://joanfrancescvidal.wix.com/rsa2013>). Por otro lado, creando una mayor conciencia sobre el espacio, se crea una especie de reverso del llamado efecto walkman.

A nivel poético, se crea una superposición de los sonidos que ocurren en el momento del paseo con los sonidos alojados en la memoria “virtual” de la aplicación. Según Enrique Tomás en el video mencionado anteriormente, se crea una nueva dimensión de intimidad con el espacio. Como apunta Xoan-Xil, “alterando la percepción del espacio a través de la superposición de una nueva capa de sonido a la realidad, NoTours permite construir relatos sobre cualquier lugar, relacionar el espacio real con su pasado, con la memoria colectiva de sus habitantes, y transformar la experiencia del paseante en una experiencia acústica envolvente, inesperada y sobrecogedora” (<http://www.unruidosecreto.net/proyectos/>).

En cuanto al desarrollo técnico, especifican en la página del proyecto NoTours que usan aplicaciones para android porque quieren que sea usado en cualquier dispositivo y quieren apoyar el uso de software libre. Más tarde, en 2010 lanzan

un aparato de guía audio que cuenta con un teléfono Acer Liquid, más una funda protectora Peli. Pero la aplicación sigue pudiendo usarse en cualquier dispositivo que permita las aplicaciones Android. Gracias a este tipo de dispositivos, se puede usar “la tecnología de geolocalización GPS junto con la Brújula Digital, y permite construir relatos sonoros interactivos sobre el territorio” (<http://www.unruidosecreto.net/proyectos/>).

Este tipo de trabajos fueron decisivos para la realización del proyecto “Mapa dels desitjos”, que llevé a cabo en otoño del 2014 junto a Neus Lozano Sanfèlix y Maria Vidagañ como parte del grupo Cràter. En este proyecto, que se expuso con motivo de la Mostra d’Art Públic de la Universitat de València en octubre de 2014, queríamos dar voz a los miembros de la comunidad universitaria, creando un entramado de comunicaciones y relatos que se extendieran a lo largo y ancho del campus de la universidad.

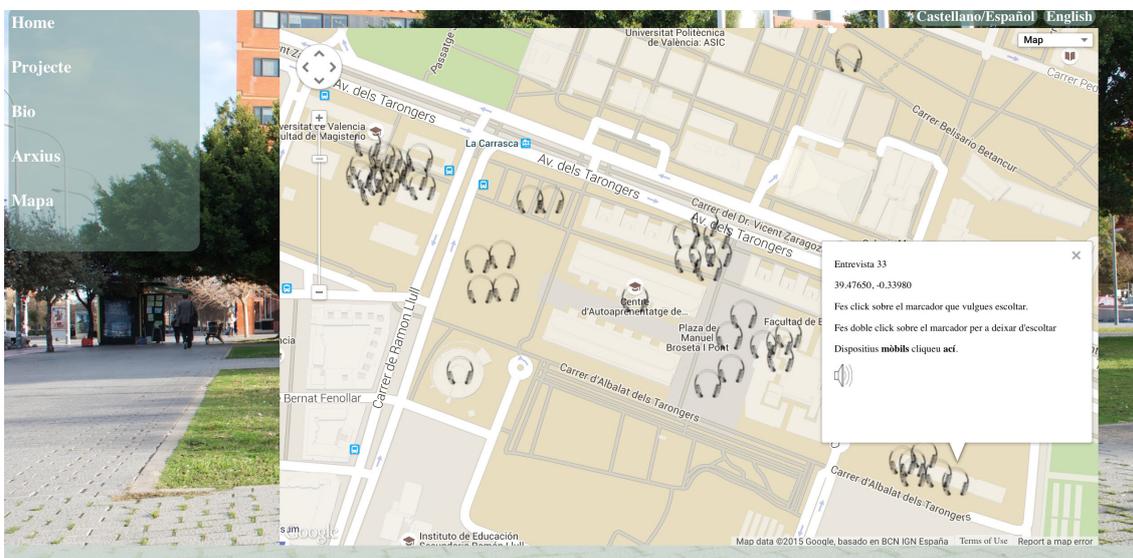


Figura 16: Captura del mapa de sonoro con las entrevistas para “Mapa dels desitjos”

Para ello, entrevistamos a algunas personas que se encontraban por el campus durante los meses precedentes a la inauguración de la muestra, y les preguntamos qué harían con su vida si ya tuvieran todos los gastos pagados de por vida. Pretendíamos que los sujetos compartieran sus sueños y deseos, imaginando no

estar sujetos a ninguna restricción social. Por último, debían escoger un lugar del campus que fuera especial para ellos. Entonces pusimos sus entrevistas en una página web, que contiene el archivo de entrevistas y un mapa sonoro donde se puede clicar en el lugar que escogieron para escuchar la entrevista. Durante los días que duró la muestra, se colocaron carteles en los espacios reales con códigos QR que permitían a los viandantes acceder a las entrevistas en sus dispositivos móviles. También se repartieron mapas del campus para que las personas pudieran crear sus itinerarios. Por último, se instó a los visitantes que enviaran sus deseos y sus lugares especiales por correo electrónico, con el fin completar el ciclo de comunicación participativa.

Estos ejemplos son una muestra de cómo algunas prácticas artísticas se plantean las herramientas permitidas por Internet y los dispositivos móviles para crear espacios de escucha atenta y de comunicación entre los miembros de la sociedad. Además, debe notarse la proliferación de colectivos y colaboraciones, lo que destaca no solamente un creciente desinterés por el artista en tanto que autor-sujeto autoritario del significado de la obra, y un creciente interés por el grupo social, que permite las subjetividades y el Otro inmersos en él.

Cabe señalar que sin embargo, y como señalaron en su momento Deleuze y Guattari, el sistema está listo para absorber cualquier práctica que intente ofrecer algo diferente y reproducirlo en su forma asimilada. De todo arte “subversivo”, poco a poco surge “La sensación” y la moda: así, existe un Soundwalk Collective patrocinado por Chanel y Louis Vuitton, entre otras grandes corporaciones. Pero afortunadamente esto no agota el potencial de escucha atenta del paseo sonoro, como demuestran propuestas como las anteriormente señaladas.

## 4.2 Los medios y el soporte pueden ser utilizados de maneras diferentes de la música como mercancía

### 4.2.1. Ultra-red

Para describir cómo se ha dado respuesta a la problemática surgida a partir de la relación con el medio en que se consume una obra sonora, me centraré en algunos ejemplos de lo que se ha dado en llamar “audioactivismo”. Al igual que en los casos anteriores, se trata en su mayoría de ejemplos producidos por colectivos que reúnen a especialistas de diferentes disciplinas, o de individuos que exploran el sentido de comunidad gracias a Internet.

Me propongo mostrar cómo estos colectivos y artistas “liberan” las creaciones con sonidos de las constricciones impuestas tradicionalmente por los medios en que se escuchan, y dan la vuelta a la función social típica de las obras sonoras tal y como se comportan en los medios. Para esto, muchas veces buscan otros lugares o espacios donde reproducir estas obras y, con el fin de dirigirse al oyente, que no es sino el ciudadano, participante en el grupo social, llegan al espacio público, mezclándose con el tejido social que se despliega en la vida diaria. Me gustaría ilustrar este punto en primer lugar con el trabajo del colectivo Ultra-red.

La actividad del colectivo Ultra-red se inicia en el año 1994, cuando los colaboradores, quienes proceden tanto de Europa como de Estados Unidos, comienzan su trabajo con el objetivo de dar una voz a las minorías. En su obra mezclan entrevistas con grabaciones de campo, creando una música ambiente radical, que en lugar de ofrecer un sonido de fondo agradable, como la música ambiente normal, trata sin embargo de cuestionar la política de la escucha. Como explica el miembro Dont Rhine en la radio pública alemana en el año 2014: “Nos interesamos por una política de la escucha que pueda provocar un cambio fundamental y radical. ¿Cómo manejamos la experiencia de la escucha? ¿Cómo

cambiamos, no solamente nuestra percepción, sino el mundo que percibimos?” (Smarzoch 2014).

Este colectivo genera una música ambiente, que resulta casi anti-ambiente, porque pretende hacer justamente lo contrario de lo que hace el ambiente tradicional. Si bien este trata más de esconder los ruidos y ofrecer un fondo amable, como unas cortinas o un color relajante en el hogar, el ambiente de Ultra-red toma grabaciones de campo para devolver a la percepción la conciencia específica de las problemáticas que se entretajan en un lugar determinado. Así, utilizan el sonido de las grabaciones de campo como una herramienta crítica del artista que desafía las políticas de la escucha, al transformar el uso que se puede dar a los medios y a los soportes. Y el método de trabajo se lleva a cabo mediante una reflexión colectiva, en que los miembros experimentan con una organización de resistencia política y en que se sumergen en movimientos sociales específicos.

En su página web, proveen no solamente con información sobre el colectivo, sino con una red de materiales que incluyen por ejemplo archivos audio para descargar de un congreso de un día de duración sobre el audioactivismo que se realizó en Los Angeles. Los archivos audios se encuentran contenidos en una especie de anti-sello, llamado “Public Record”, que juega con la palabra “record” como grabaciones, que forma parte del nombre de tantos sellos discográficos, y que junto a “public” se podría traducir más bien por “registro público”. En cuanto a la información de este “sello”, se explica: “En un clima cada vez más conservador en la música electrónica y en las artes audio, Public Record sigue comprometido con el lanzamiento de proyectos que hacen algo más que llamamientos políticos o representar ideas políticas. Como la organización Ultra-red misma, Public Record provee el espacio para un intercambio entre los artistas y el público del arte que se compromete directamente con lo político” (<http://www.publicrec.org/directory.html>).

Interesantemente, usan los mismos medios que otros utilizan de manera conformista, pero ellos lo hacen con otro fin. Así, en la página de Public Record proveen con enlaces a sus páginas en MySpace, aunque lógicamente no se trate de una banda convencional. Pero antes, ofrecen una reflexión que a mi parecer entronca con la problemática central de esta tesis: “Benjamin una vez reprochó a los surrealistas que los artistas que asumen el cargo de revolucionarios harían mejor comprometiéndose en luchas políticas reales que promoviendo sus carreras artísticas individuales... y les insta a buscar relaciones prolongadas y comprometidas con movimientos sociales” (<http://www.publicrec.org/directory.html>). Sin embargo, apuntan, sencillamente escuchar movimientos políticos también conlleva sus problemas. Se debe crear un encuentro desde el interior de los movimientos sociales que no se estanque, contribuyendo mediante un arte que suponga “un desafío a la instrumentalización, una crítica de las estrategias dirigidas por objetivos, una deconstrucción de las exclusiones y una distribución del poder” (Public Record 2009). En otras palabras, usar el sonido como una herramienta crítica al mundo administrado.

El colectivo también ofrece sus artículos en línea, donde se reflexiona acerca de los resultados de estos encuentros con los movimientos sociales desde dentro, así como información extensiva sobre sus trabajos, que denominan “ocupaciones del espacio público”. Entre estos trabajos, llaman la atención dos de sus proyectos tempranos: uno que contiene entrevistas con habitantes de los proyectos de viviendas de protección oficial ante la inminente gentrificación de sus barrios; y otro que, además de las grabaciones de campo del parque Griffith Park, contiene entrevistas con los hombres que iban a este parque a buscar sexo con otros hombres, en una época en que la ciudad quería eliminar estos intercambios.

El activismo de concienciación del SIDA y el movimiento Act-up, en el que Dont Rhine ha estado particularmente involucrado, les hizo preguntarse al colectivo de qué manera podían utilizar la música electrónica (entonces relacionada con

el ambiente de clubs) como herramienta política. A esto pronto respondieron con que “uno puede participar directamente en las luchas sociales y encontrar qué condiciones sociales guían la expansión del SIDA y se puede confrontar el discurso que forma la base de estas condiciones sociales con un contradiscurso” (Niedermayr 2008).

Efectivamente en la entrevista que Dont Rhine mantuvo en el año 2008 con la radio austríaca, se mencionan dos enfoques importantes para el colectivo. Por una parte, las consideraciones de Pierre Schaeffer sobre la semiótica del sonido. Por otro, las de Murray Schäfer sobre ecología sonora y el paisaje sonoro. Con esto, dice el artículo, “Ultra-red desarrollan una metodología que a su vez se relaciona en torno a la Pedagogía de la liberación de Paulo Freire” (Niedermayr 2008).

Los trabajos de este colectivo por tanto tienen una función diferente de la de la música, de encubrir la conciencia, sino al contrario. Se trata de una función pública y política. Además, en la elaboración de sus textos, se puede encontrar una función casi didáctica, también. Pues hacen sus mecanismos de funcionamiento totalmente visibles al público, para generar una multiplicación de este tipo de iniciativas en la sociedad. Por eso, en *Five Protocols* explican cómo se hallan totalmente inmersos en los movimientos sociales, y cómo su trabajo es una consecuencia natural, no forzada, de esta actividad.

Una de sus constantes en la metodología utilizada por Ultra-red es la de dejar que sea el mismo público el que marque el devenir de la obra. Aclaran cómo hacer esto en “Five Protocols”: “Hace unos años, en lugar de preguntarle a la gente que escucharan sencillamente lo que habíamos hecho, empezamos a preguntarles: “¿Qué habéis oído?” La modestía de esta pregunta contradice la labor de desplazar el fundamento práctico de Ultra-red desde los términos musicales (como la evaluación estética y la organización del sonido) a los de la escucha; la relación entre intención y percepción. Este desplazamiento se hacía

necesario en parte por la correlación aún sin resolver entre nuestros intereses y orientaciones estéticos y políticos” (Ultra-red).

De esta manera, dan cinco ejemplos de cómo han resuelto en ocasiones su práctica, a caballo entre la práctica estética y la actividad política. Explican cómo una parte muy importante fue escuchar lo que los asistentes tenían que decir preguntándoles “¿Qué habéis oído?”, y una vez los asistentes habían contestado, volverles a pasar de nuevo el relevo, al preguntar lo mismo una vez más. En ocasiones dando a escuchar entrevistas con asociaciones de vecinos, en otras con grupos de activistas, la interacción no se queda en la mera escucha, sino el escuchar unos asistentes a los otros en ese momento.



Figura 17: Panel que muestra el proceso de trabajo de Ultra-red en *Five Protocols*.

Por la forma de trabajar con los colectivos en tiempo real, y por la manera en que la práctica artística no precede ni sucede a la actividad social, sino que una y otra se hallan entrelazadas, influenciando la una a la otra, se crea, como explica Raunig a propósito de Yomango, “un flujo transversal en el que la máquina artística y la máquina revolucionaria se permearon una a la otra, se entrelazaron y se convirtieron una en parte de la otra” (Raunig 2007). Por eso, ilustran una manera posible de resistir el carácter de mercancía, generando además nuevas posibilidades, con repercusiones en la realidad, de transformación social.

#### 4.2.2. Orquesta del Caos

La Orquesta del Caos, dirigida por José Manuel Berenguer y que actualmente tiene su sede en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, comenzó su andadura, como Ultra-red, en 1994. Como en todos los casos anteriormente mencionados, se trata de un colectivo multidisciplinar, y su práctica se encuentra a caballo entre la investigación y generación de conocimiento, la producción de trabajos sonoros, así como el apoyo a una red de artistas y activistas, mediante la organización de un archivo, Sonoscop, y diferentes festivales. En 2005, el festival organizado por la Orquesta del Caos, Zeppelin, se dedicó al estudio del papel del sonido y la música en los mecanismos del control social.

Por otro lado, unos de los proyectos que se encuentran actualmente en desarrollo y que dura varios años, se realiza en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y con diversas entidades internacionales, especialmente en Latinoamérica. “Se trata de un proyecto para el registro y documentación del patrimonio sonoro de contextos culturales latinoamericanos, cuyo entorno medioambiental sufre cambios irreversibles a corto y medio plazo debido principalmente al crecimiento económico”, con el fin de “apoyar los procesos de conservación, restauración, preservación y revalorización de los bienes patrimoniales, tanto los materiales como los inmateriales” (Sonidos en Causa 2004).

Sin embargo, es quizá por su mayor desvinculación institucional y por su total identificación con los movimientos de protesta que quiero destacar a continuación el proyecto que han llevado a cabo con los “Sonidos indignados” (2011).



Figura 18: Mural que ilustra la web del proyecto “Sonidos indignados”.

En este proyecto, se registran tomas del paisaje sonoro y paseos sonoros durante las protestas que tuvieron lugar en Barcelona durante mayo de 2011, así como grabaciones de un paseo durante una concentración que tuvo lugar en Madrid el 21 de mayo de 2011. Existen tomas de “cacerolazos” y manifestaciones, pero también grabaciones de asambleas y manifiestos. También existen tomas del desalojo de una concentración. Si trabajos como este ya tenían una gran importancia cuando se realizaron en tanto que crónica de un movimiento social, a día de hoy resultan doblemente reveladores y valiosos, una vez entrada en vigor la “ley mordaza”, pues constituyen un documento sonoro que quizá no pueda volver a generarse.

Junto con las grabaciones, en la página web del proyecto, se halla un texto firmado por Llorenç Barber, “La plaza de la Puerta del Sol o el sónar de la revolución”. En este, Barber establece un paralelismo entre los movimientos revolucionarios y las estructuras musicales, para celebrar esta nueva forma que no atiende a las viejas fórmulas y en un tono que de nuevo recuerda a las revoluciones moleculares de Guattari:

“Y eso de las estructuras para los que tenemos ya años nos arranca cierta carga melancólica ( ¡tristes trópicos!) pues percibimos como aquel estructuralismo de antaño es capaz de regenerarse y dejarse rozar por la multitud de hoy que sabe callar a tiempo, que aprendió de colegiarse a dejarse de razones para sonreír razonadamente, y ya nos suena a verdadera música mundana recién incardinada en el contexto y en las situaciones sin felizmente andar atada a géneros ni formas ni fórmulas preescritas ni solistas furibundos ni batutas de impero y mando sin programa ni intermediarios que todo lo clasifican ni críticos mal informados ni auditorios/mausoleicos ¡ que lejos estas revolucionarias plazas de los castrantes auditoriums con sus aposentadores, sus mal pagados cronistas, sus horarios fijos, filas y acallamientos ¡ En efecto, hoy ya felizmente muchos de nuestros mejores sueños no caben en soportes ni formatos de concierto. Y esta plaza lo canta hermosa, plácida y precavidamente. Hoy escuchamos el cantar del sol, y ya de entre los ecos de su soplo sónico comienza a vislumbrarse la voz, plateada y blanca, como cierta música de Satie o ciertos sonares de esquilón, la cambiante luna. Y con ella en ciernes todo de nuevo es esplendorosamente nuestro” (Barber, 2011).

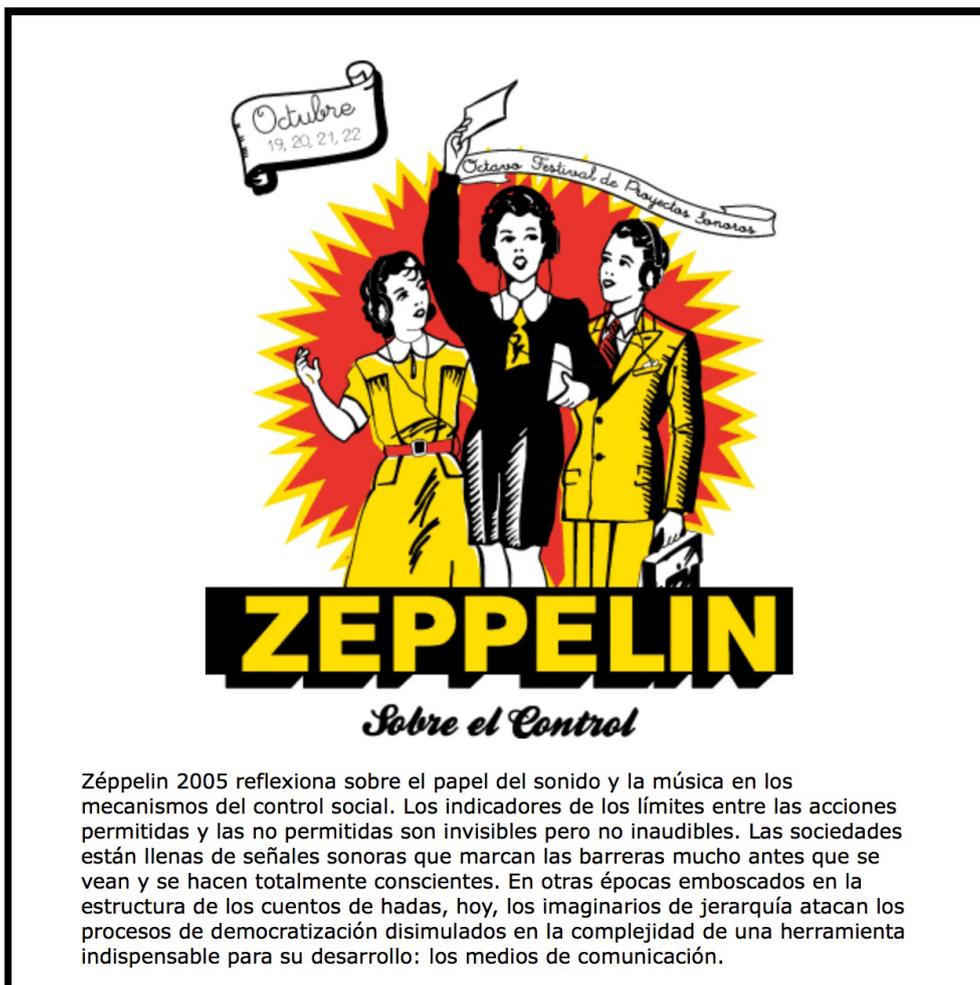
### 4.2.3. Ciudad Sonora

En esta última vertiente de inmersión total en los movimientos de protestas se halla la reflexión que ofrece Clara Garí sobre el trabajo del colectivo Ciudad Sonora. Este es un grupo de investigación multidisciplinar “centrado en el estudio

de la dimensión sonora de la vida social” (<https://ciudadsonora.wordpress.com>). En la actualidad funcionan como Grup de Recerca del Institut Català d’Antropologia (ICA). Este colectivo agrupa a profesionales de diversos ámbitos (acústica, antropología, arquitectura, diseño, etnomusicología, geografía o psicología social) y tiene como objetivos la creación de una red de proyectos de investigación relativos al sonido y a la investigación social, el desarrollo de una dinámica de investigación permanente sobre el sonido y sus condiciones perceptivas, políticas y estéticas, y la incentivación y la participación en el desarrollo de acciones e intervenciones a fin de reflexionar acerca del aspecto sonoro de la vida urbana.

Con motivo del Festival Zeppelin en 2005, que he mencionado anteriormente, la Orquesta del Caos edita “Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana”, en colaboración con el Institut Català d’Antropologia. En el prólogo, Clara Garí escribe: “Todos los sistemas totalitarios han acallado el ruido subversivo; origen de exigencias de autonomía cultural, reivindicación de las diferencias o de la marginalidad. Los primeros sistemas de difusión de la música son utilizados para construir un sistema de escucha y de vigilancia social. Muzak inaugura en los años 70 un sistema que permite utilizar los canales de difusión musical para difundir órdenes y para controlar al oidor. Desde de Muzak el abanico de los sonidos fabricados para el control de los grupos humanos se despliega y se expande en su particular cosmos inquietante”.

“Por supuesto, la tecnología no es neutra y en estas páginas se analiza bajo varios aspectos su papel determinante en las estrategias sonoras de control disciplinario. La conmoción sonora como estrategia de control social y la invasión del espacio público sonoro por alarmas, sirenas y megafonías son contrapuestas a las manifestaciones sonoras y espontáneas como los gritos, abucheos, caceroladas y otras ‘melodías compartidas’ y también con una mirada hacia las relaciones entre el sonido y el ocio” (Garí 2005). Con estas palabras, se ilustra el aspecto del arte como campo de experimentación, que se debate entre ser el altavoz del sistema o plantear maneras alternativas y resistencias a este sistema.



Zéppelin 2005 reflexiona sobre el papel del sonido y la música en los mecanismos del control social. Los indicadores de los límites entre las acciones permitidas y las no permitidas son invisibles pero no inaudibles. Las sociedades están llenas de señales sonoras que marcan las barreras mucho antes que se vean y se hacen totalmente conscientes. En otras épocas emboscados en la estructura de los cuentos de hadas, hoy, los imaginarios de jerarquía atacan los procesos de democratización disimulados en la complejidad de una herramienta indispensable para su desarrollo: los medios de comunicación.

Figura 19: Cartel del Festival Zeppelin, "Sobre el control", en 2005.

### 4.3 Experimentación con la percepción musical y los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos

A continuación me gustaría explicar algunos ejemplos que muestran cómo ciertas obras sonoras han tratado de jugar con la situación en que tradicionalmente se percibe la música y han transformado esta situación. Se podría decir que las reflexiones que tienen lugar durante la segunda mitad de siglo XX y principios del XXI en el mundo del arte se trasladan a la música para emanciparla de su papel tradicional. Por un lado, en algunas situaciones se ha escogido para rescatar a los sonidos de su lugar como sonido de fondo y traerlo al primer plano de la atención, usando a menudo el escenario del museo y la galería, creando instalaciones o incluso rincones privados de escucha. Estas instalaciones a menudo incorporan una “orquesta de altavoces”, especialmente para las obras electroacústicas. Otras veces se trata de circuitos en los que el visitante puede participar. Por otro, también la creación sonora toma las estrategias del arte contemporáneo de mezclarse con la vida en todos sus niveles y ocupa el espacio público. En ocasiones se trata del espacio público físico, y en otras se trata del espacio público virtual, esto es, el espacio web.

Las orquestas de altavoces, también llamadas “sistemas de difusión no estándar de múltiples altavoces” (Deruty 2012) llevan desarrollándose desde los años 60. Gracias a ellas, se puede añadir el espacio como un nuevo parámetro del sonido, y añadir la dimensión de la espacialidad al conjunto de la composición. Sin embargo, a pesar del creciente interés en la música electrónica, existen relativamente pocas composiciones que aprovechen este fenómeno, ya que la vasta mayoría de composiciones están pensadas para sistemas estéreo, o de dos canales. En las orquestas de altavoces, cada altavoz es un canal diferente, y esto es lo que permite jugar con el sonido, dando la impresión de que se mueve en el espacio, ya que el público se sitúa en el centro.

Los circuitos de altavoces en las instalaciones permiten un tipo de interacción diferente. Por ejemplo, las instalaciones sonoras de Christina Kubisch, José Antonio Orts o Robin Minard permiten que el visitante pasee entre los altavoces, que se encuentran situados de una manera escultórica y cuya disposición se relaciona con el tema de la escultura por su capacidad de percibir las composiciones en el contexto del espacio. Se podría apuntar que si en las orquestas de altavoces el oyente está quieto y es el sonido el que “camina”, en este tipo de obras se intercambian los roles, y es el oyente el que transita el espacio.



Figura 20:: Ejemplo de Acusmonio, u orquesta de altavoces (Ina/GRM).

No obstante, son las obras que tratan de “ocupar” el espacio público virtual, las que resultan más interesantes para esta investigación. El motivo es que, como he señalado anteriormente, Internet trajo sueños de un mayor reparto de los medios, otorgando a la persona el papel de co-productor. Sin embargo, pronto el sistema absorbió este potencial del espacio virtual, creando un uso mediado a través de aplicaciones que “empaquetan” el acceso a los contenidos y en definitiva los movimientos del usuario en la red. Por eso, estas obras resultan, a mi parecer, mucho más subversivas incluso de lo que probablemente pretendían

sus autores. Sin embargo, como Adorno apuntaba, no siempre es necesario que el autor pretenda dar un contenido político a su obra. A veces, por el uso que propone y la expansión del conocimiento que suscita, ya tiene un potencial emancipador.

Por un lado, me gustaría destacar la labor de Miller Puckette con Pure Data, así como las comunidades de usuarios creadas en torno al programa, donde continuamente se intercambia información e incluso se reescribe el propio programa. Aunque generalmente se observa Pure Data como una herramienta para generar obra, no es descabellado, desde este punto de vista, considerar Pure Data como un work-in-progress colectivo. Además, tiene una conexión social muy fuerte, pues ha generado modelos de comportamiento colaborativos que después ha sido repetido en otras redes, en torno a otros programas, como por ejemplo SuperCollider.

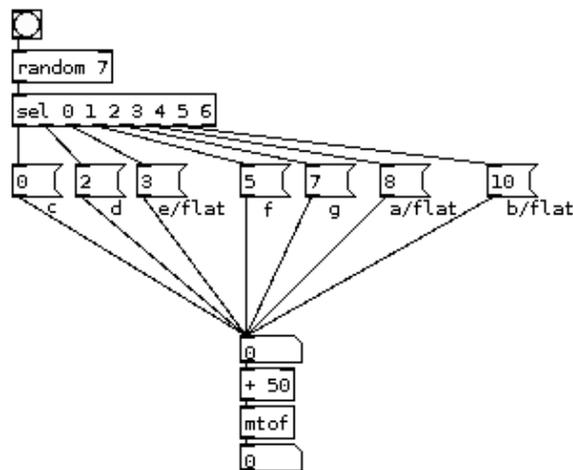


Figura 21: Ejemplo de patch construido en Pure Data

Otra manera de ver Pure Data es como un programa de programas, pues permite programar patches que son programas en sí mismos, con los que crear música, o generar música automatizada. Esta manera de entender el desarrollo del software tiene que ver con una actitud crítica y autónoma. Es una toma de

conciencia y requiere la participación del usuario en la construcción de cultura que rodea el uso del software.

En estos términos se expresa Reinhard Braun en el congreso de Pure Data celebrado en Graz y cuya ponencia se recoge en el libro *Bang*: “Los desarrollos en el área de la producción colectiva de software pueden por tanto ser descritos más allá de su posible posición radical o subversiva dentro del marco de los discursos tecno-económicos, principalmente como una formación de interconexiones entre los campos de la tecnología, la economía, y socio-culturales. Bajo el supuesto de que no solo se ven involucradas prácticas tecnológicas, estos desarrollos también pueden ser considerados como una forma de culturalizar la tecnología en su conjunto, una forma de culturalización que posiblemente revela conjunciones con discursos completamente diferentes que no son necesariamente reconocibles como articulaciones de prácticas interconectivas” (Zimmer 2006, 21).

Al final del mismo volumen, se incluye una entrevista con Miller Puckette, desarrollador original del programa, que comenzó a producirlo para el IRCAM y después, al finalizar su contrato, decidió ponerlo disponible en abierto. En esta entrevista, Puckette reflexiona acerca de las maneras de usar el ordenador en la música de forma innovadora, más musical: “Es difícil de explicar, pero sigo esperando que el ordenador será capaz de funcionar más como un instrumento musical (menos como un ordenador) de lo que lo ha hecho hasta ahora. El modo usual de hacer música con ordenadores aún se parece mucho a trabajar en un estudio (esta cultura se halla en la raíz de la música hecha con ordenadores después de todo). Me gustaría ver más maneras temporales (time-sensitive) de responder a entradas de información (inputs) en tiempo real que permitirían control humano sobre la manera en que los sonidos evolucionan. Pero creo que este es probablemente un difícil problema de investigación” (Scheib y Puckette 2006, 166)

### 4.3.1. Nic Collins

Otra manera en que el artista Nic Collins ha abordado el tema de la participación en Internet mediante la creación colectiva en el espacio virtual, es a través de la creación de software que se pone a la disposición del público en su página web. Este software se puede descargar para generar música con él. Collins se interesaba por escuchar y exponer lo que los usuarios habían hecho con su software. En esta ocasión, la obra es el mismo hecho de crear un instrumento musical (el software) y ponerlo a disposición del público). El oyente se convierte así mismo en intérprete, como en una especie de hiperextensión de la obra abierta.

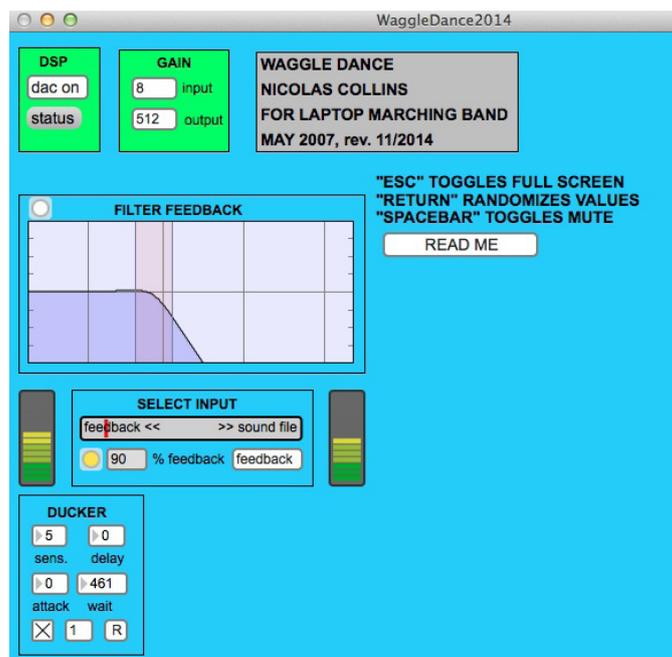


Figura 22: Captura de pantalla de la aplicación “Waggle Dance”.

Por ejemplo, Waggle Dance, escrito en 2007 y revisado en 2014, está escrito para una banda de portátiles. Originalmente escrito para PLOrk, o Princeton Laptop Orchestra, se especifica en el subtítulo que se trata de crear una *marching band*, como si fuera un pasacalles en que los instrumentos son portátiles. Las instrucciones dicen: “Reúne a tantos intérpretes como sea posible. Caminad por

un espacio en la oscuridad llevando los portátiles. Pulsa enter cada cierto tiempo para cambiar el sonido y la luz facial. Duración 5-10 min.

El archivo que se descarga de su página se trata de un archivo de formato JSON que contiene un patch generado en MaxPlay, hoy Max-Runtime, que es una aplicación que permite leer (aunque obviamente no editar) patches creados en Max/MSP sin necesidad de tener instalado el programa.

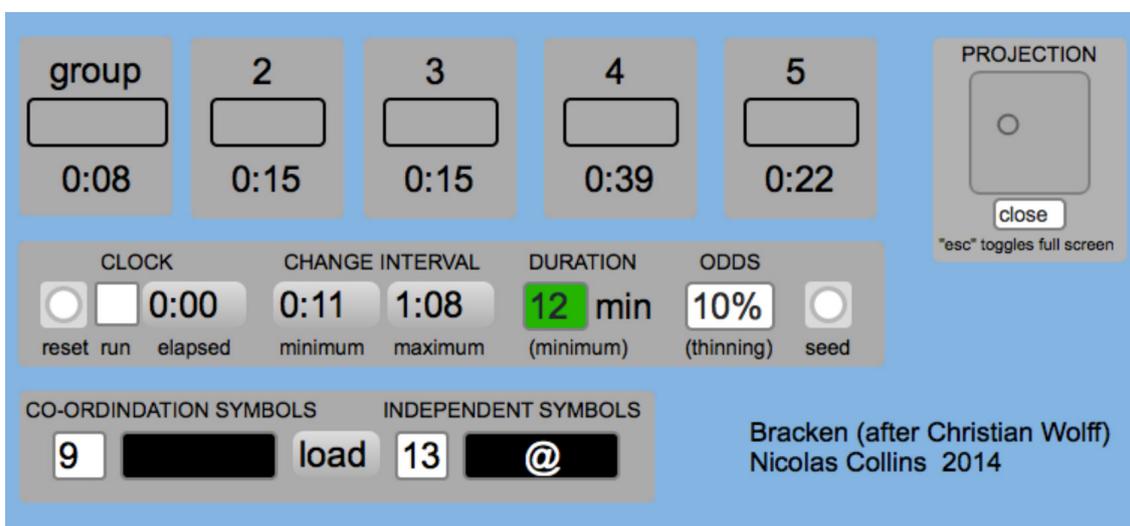


Figura 23: Captura de pantalla de la aplicación que genera las partituras para los instrumentistas en “Bracken (After Christian Wolff)”.

Este concepto de obra abierta donde se desdibujan los perfiles de oyente, instrumento, obra y autor, o se redefinen estableciendo estrechas interconexiones, se repiten en Bracken, que el autor subtitula After Christian Wolff, pues según Collins, “debe una gran deuda a las partituras de «co-ordenación» de los tempranos años 60, cuyas técnicas presagiaron rasgos clave de la posterior música electrónica y hecha con ordenadores” (Collins 2014). Esta obra “adapta el lenguaje de los circuitos y de los programas para la interpretación con cualquier instrumento”. Una computadora genera y proyecta una partitura para los instrumentistas, que contiene las instrucciones tanto individuales como de

grupo. La computadora escoge estas instrucciones aleatoriamente, así como el tiempo que dura cada nueva instrucción.

Al respecto de este tipo de obras, Collins afirmó en una entrevista realizada personalmente (ver anexo):

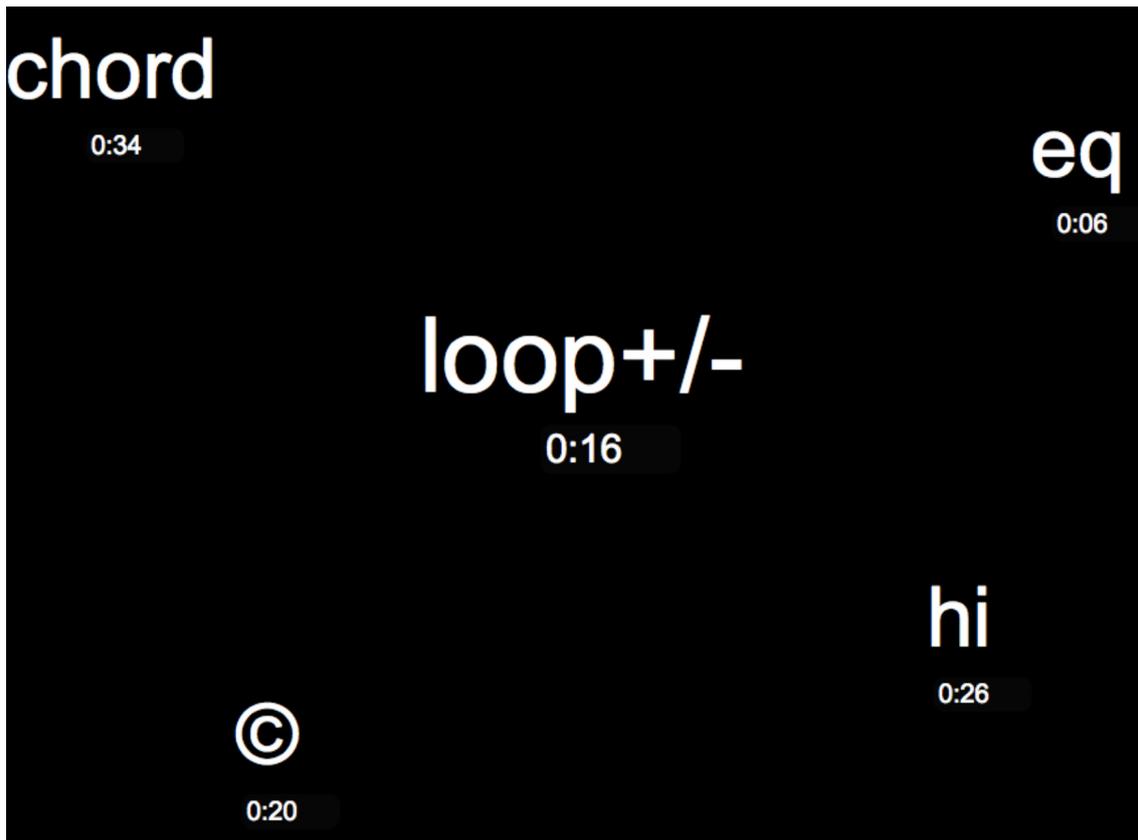


Figura 24: Partitura generada automáticamente por la aplicación, para ser seguida por los instrumentistas.

“He hecho estas piezas que son como formas abiertas para tipos de tecnología diversos. Unas piezas que es bonito escuchar porque hay una mezcla de mi estructura y la manera de pensar de otra persona. Es un poco como, piensas en todas esas canciones de los Beatles, que todo el mundo ha grabado, por ejemplo tienes una canción que fue escrita por un grupo de rock y luego Frank Sinatra hace una versión, y Ella Fitzgerald hace una versión, entonces Ron DMC hace una versión (...) En otras palabras, en cada versión hay un reflejo del artista que

la toca. Y no solemos pensar tanto en esto cuando consideramos a Bach, o una sonata de piano de Beethoven. Piensas que está esta composición y que algunos la tocan de esta manera, o de esta otra, pero es muy reconocible. Pero cuando trabajas con este tipo de piezas de forma abierta, o tienes un software que es interactivo, entonces de pronto todo se vuelve mucho más abierto. Y de hecho estoy muy interesado en la comunidad, así como en la manera en que gente diversa participa en un proyecto musical”.

En la misma entrevista, reflexionó sobre un antiguo proyecto, en el que los usuarios podían descargar una aplicación en su ordenador para crear música. Collins solicitaba a los usuarios que subiesen grabaciones a la página con la música generada por los usuarios con esta aplicación, para poder crear una biblioteca de piezas colaborativas creadas en esta manera. Para Collins, era especialmente atractiva la idea de que “puedes tener este intercambio, puedes poner esta cosa ahí y escuchar la versión diferente de cada uno” (ver anexo). No obstante, este proyecto no se ha podido completar por razones de seguridad con el sistema de intercambio de archivos, aunque le gustaría poder llevarlo a término en un futuro.

Durante la entrevista, se realizó una reflexión acerca de la posible relación de su trabajo con las teorías de Adorno, en el sentido de que sus obras buscan escapar a la uniformización que engloba a ciertas prácticas con las herramientas sonoras, al modificar sus aparatos. Así, explicó cómo comenzó con sus circuitos electrónicos de muy joven, precisamente para buscar un sonido diferente, sin tener que partir de cero, sino trabajando sobre algo ya existente. Al final de los 70, además, comenzó a trabajar con ordenadores, pero no ha sentido nunca la necesidad de clasificarse como un compositor analógico, o un compositor de música hecha por ordenador. Por ello, trata de enseñar a sus estudiantes a ser conscientes del medio que están utilizando y a no pensar nada automáticamente, sino a seleccionar la herramienta que es más adecuada para un trabajo determinado. Cada herramienta tiene sus limitaciones, debido a la manera en que

están configuradas. Por ello, expresa que los artistas interesantes son aquellos capaces de extender los límites de lo que las herramientas pueden hacer, ya sea en las artes visuales, la música, el cine o el vídeo. Otro aspecto interesante que tienen las herramientas es que pueden reunir a personas de otros campos, como el dibujo, la fotografía y el cine, y facilitar su aproximación al medio musical desde diversos y nuevos puntos de vista, superponiendo otras formas de pensar el trabajo con sonidos (ver anexo).

## 4.4 Experimentación en la composición y la forma

### 4.4.1. Pauline Oliveros

Una aproximación hacia la escucha atenta, donde la conciencia sobre el sonido y su recepción toman el principal foco de importancia se encuentra en el trabajo de Pauline Oliveros. Nacida en 1932 en el ambiente rural de Texas, su carrera tomó un giro cuando, mientras vivía en San Francisco y tenía veintipocos años, cuenta que encendió una grabadora de cassette y escuchó los sonidos que había estado grabando. De pronto, oyó cosas que no se había dado cuenta de que estaban ocurriendo mientras ella había estado grabando. Con esto en mente, desarrolló una filosofía de la escucha y la exploración sonora. (Service 2012).

Entre sus trabajos, se hallan *Sonic Meditations* y *Deep Listening*, desarrollados durante los años 60 y 70. Este último es un álbum grabado en una cisterna abandonada a unos 3 metros bajo tierra. Esta idea de escucha como ritual, cura y meditación también le han llevado a fundar el Deep Listening Institute. *Sonic Meditations*, de 1974 consistía de 25 instrucciones en prosa, cuya extensión podía ser desde una frase a varios párrafos, en los que se presentaban estrategias para la escucha atenta. Las investigaciones realizadas como trabajo previo a las *Sonic Meditations*, comprendían desde su colaboración con un colectivo de mujeres que improvisaban música hasta un seminario organizado en la universidad con especialistas en meditación, Tai Chi y psicología. Las conclusiones a las que llegó con este trabajo influyeron el enfoque que tomó su trabajo posterior.

Desde siempre, Oliveros ha trabajado en contacto con la vanguardia electrónica, usando las primeras grabadoras de cassette, y fue una de los fundadores del San Francisco Tape Music Center. En este centro colaboró con Terry Riley y Morton Subotnik, así como más tarde lo haría con Steve Reich y David Tudor. También fue amiga, colega e intérprete de John Cage. Su trabajo se encuentra acorde

con su frase: “Escucha todas las cosas todo el tiempo, y recuérdate a ti mismo escuchar cuando no lo estés haciendo” (Service 2012). Actualmente enseña en el Deep Listening Institute, que ella ha fundado y lleva desarrollando gran parte de su vida. No obstante, el objetivo de Deep Listening no es crear obras con un sonido ambiental, a la manera de la música que se usa en algunos lugares de meditación, sino que contiene una violencia de sonidos fuertes y cambios contrastados.

Recientemente, ha hecho una pieza para el “micrófono de la gente” desarrollado en las protestas de Occupy Wall Street, que se llama *Occupy Air*. El “micrófono de la gente” (People’s Microphone) es el recurso que ha quedado al grupo de personas acampadas en Zucotti Park, porque cualquier amplificación les ha sido prohibida. De esta manera, cuando uno de ellos grita “Mic check!”, todos los demás repiten todo lo que esta primera persona diga. Con esto en mente, Oliveros ha creado una composición, que utiliza las particularidades de este sistema de llamada y respuesta, y reverberación creada por las personas.

Otro proyecto reciente incluye músicos virtuales en Second Life con músicos que tocan instrumentos adaptados para discapacidades físicas. Entre estos dos grupos se genera una cooperación por medio de la partitura que les reúne en un sistema de llamada y respuesta. Cada músico tiene una llamada particular que le identifica. Los músicos con discapacidad tocan un instrumento cuya interfaz ha sido desarrollada por el Deep Listening Institute y les permite, mediante seguimiento por cámara, usar los movimientos que pueden realizar para hacer música (Adams y Oliveros 2012).

Otro de los desarrollos en que ha utilizado la tecnología para ponerla al servicio de la escucha atenta es el Expanded Instrument System (EIS), que funciona por medio de aplicación o como patch para Max/MSP y permite procesar el sonido electrónicamente al tiempo que se toca. Pero no es un simple pedal o un looper, sino que es todo un entorno que contiene “módulos que se pueden configurar en

la interfaz desde uno a todos, de cualquier manera que desee el intérprete... y que se pueden encender desde la pantalla y arrastrar a cualquier posición” (<http://deeplisting.org/site/content/expandedmusicalinstruments>). El EIS, que Oliveros viene desarrollando desde hace décadas, ha pasado por varias transformaciones. Originalmente estaba basado en cinta, más tarde combinaba MIDI y unas tarjetas Lexicon, hasta que finalmente se ha pasado todo a software y programación (Algie 2012).

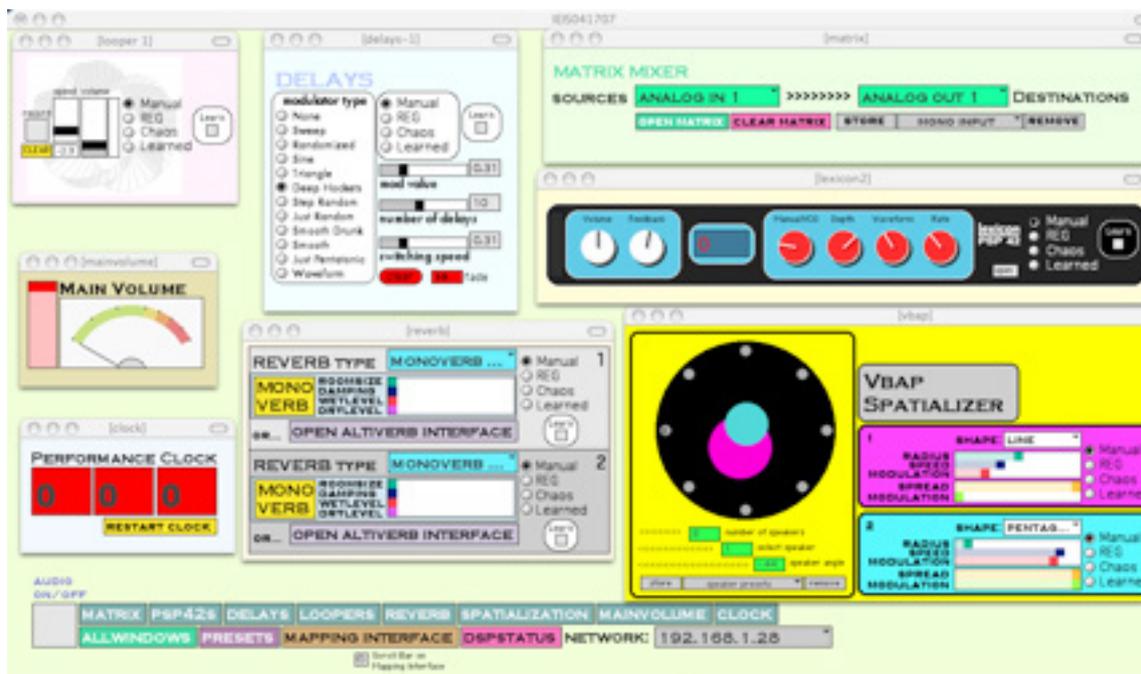


Figura 25: Ventana de inicio del EIS. Cada módulo puede ser abierto por separado o junto. Las configuraciones de cada módulo se pueden guardar en Max.

En su trabajo, se mezcla lo arbitrario con lo deliberado. Según ella misma explica: “Uso 50/50 de azar en los algoritmos en mi EIS para controlar más de 40 tiempos de delay. Estos algoritmos se aplican a los tiempos de delay, la modulación de las señales de delay, modos de modulación, alternar el tiempo y los valores de espacialización”. En el futuro próximo, le gustaría tener unos controladores que pudiera usar sin tener que mover faders o pedales. Para ello, está trabajando en un controlador inteligente de manos libres para el iPad y otras aplicaciones. (Pask 2013).

Una manera muy diferente de utilizar Internet a los ejemplos presentados anteriormente es en sus actuaciones para el Telematic Circle, que consiste en improvisaciones en grupo en localizaciones geográficas múltiples. De esta manera, mediante la improvisación en tiempo real en diferentes lugares, la música se halla en cambio constante mediante el intercambio entre los participantes, que además toman la propia latencia como un elemento más de la composición (Telematic Circle).

Acercas de la atención, para Oliveros toma un papel fundamental. Más que en el conservatorio, propone que se debería estudiar en el *mejoratorio*, donde se debería enseñar a escuchar y a relacionarse con el entorno de manera consciente mediante la escucha y la observación atentas (Oliveros 2008, 128). Otras áreas de estudio para este centro imaginario de aprendizaje serían la ecología sonora, la organización relacional, el sonido como inteligencia, la psicoacústica, la ética igualitaria, las estructuras políticas, entre otras cosas, y computación, pues “los ordenadores pueden empujarnos o enseñarnos sobre la mente y facilitar un salto cuántico hacia la unidad de la conciencia” (Oliveros 2008, 128). Esta dimensión de la expresión sonora como reflejo de la estructura social, y la idea de que mejorar la calidad de la escucha se traduce en un cambio en el pensamiento y por tanto una mejora en el individuo social es algo que conecta el pensamiento de Oliveros con el de Adorno.

#### 4.4.2. Ryoji Ikeda y Carsten Nicolai (Alva Noto)

En todas las propuestas que he señalado hasta ahora, con la excepción de Nic Collins, se hallaba un componente social explícito de inmersión en los movimientos sociales. En los trabajos que voy a analizar a continuación, la perspectiva es algo diferente. No obstante, creo que, como plantea Adorno, ilustran muy bien esa demanda de composición que expande el pensamiento, y que por ello no necesita identificarse con la persona de las masas, simplificando su contenido. Como sugiere Adorno, existe una intención en las obras independiente de la

voluntad del autor, y una obra no necesita especificar su compromiso social para ser progresiva. Se vuelve progresiva al crear espacios de escucha atenta y avanzar el pensamiento sobre la obra sonora.

Así, la serie *datamatics* de Ryoji Ikeda (quien se define como músico y artista sonoro) es un “proyecto artístico que explora el potencial para percibir la multi-sustancia invisible que permea nuestro mundo” (Ikeda 2006). Otra serie, *V≠L*, “está inspirada por discusiones sobre definiciones matemáticas del infinito entre Ikeda y el teórico numeral de Harvard, Benedict Gross, desde 2008” (Ikeda 2008). Estas obras, debido a que plantean enigmas que el compositor debe resolver, y que no resultan sino en la formulación de nuevas preguntas, desafían las concepciones existentes, expandiendo el horizonte del pensamiento. Además, sin pretenderlo, al incluir un tira y afloja de las fuerzas que se encuentran en la realidad, reflejan el orden social. Por estas razones, estas obras representan un nuevo ideal similar al que plantea Adorno en *El compositor dialéctico*, configurado por la situación social e histórica del momento presente.

Alva Noto, o Carsten Nicolai, es a la vez músico, artista sonoro y plástico, y está al frente de un sello que publica y distribuye los trabajos de Ikeda, y otros, incluyendo los suyos propios. Tanto en la obra de Ikeda, como en la de Nicolai, se practica la “escucha reducida” que teorizó Pierre Schäfer, y se destacan los “sonidos inescrutables”. Además, Nicolai “rivaliza con Kim Cascone por el puesto de compositor con microsonidos más prominente del mundo”, (Demers 2010, 87). En una entrevista concedida en el marco de su colaboración con Ryoji Ikeda para el MOMA, este último explica que para él, “el sonido es una propiedad física; vibraciones del aire. La música es, en esencia, una propiedad de las matemáticas; sin las matemáticas, los sonidos son meramente sonidos” (Young, y Hedberg 2013).

No obstante, a pesar de que por los planteamientos formales, tanto Ikeda como Noto pueden muy bien personificar el compositor dialéctico del momento

presente, su música se encuentra con algunas limitaciones. Por un lado, Demers señala que, al margen de la elaboración técnica que refleja complejos conceptos teóricos, el resultado produce obras que, en ocasiones, guardan mucha similitud con “la música de baile electrónica” (Demers 2010, 85-86). No obstante, esto se produce de una manera que es autoconsciente y, como en la obra de Ikeda, +/-, se crea un diálogo entre “dos géneros antitéticos” y la propia obra que “en última instancia derriba las constricciones de la música de baile electrónica” (Demers 2010, 87).

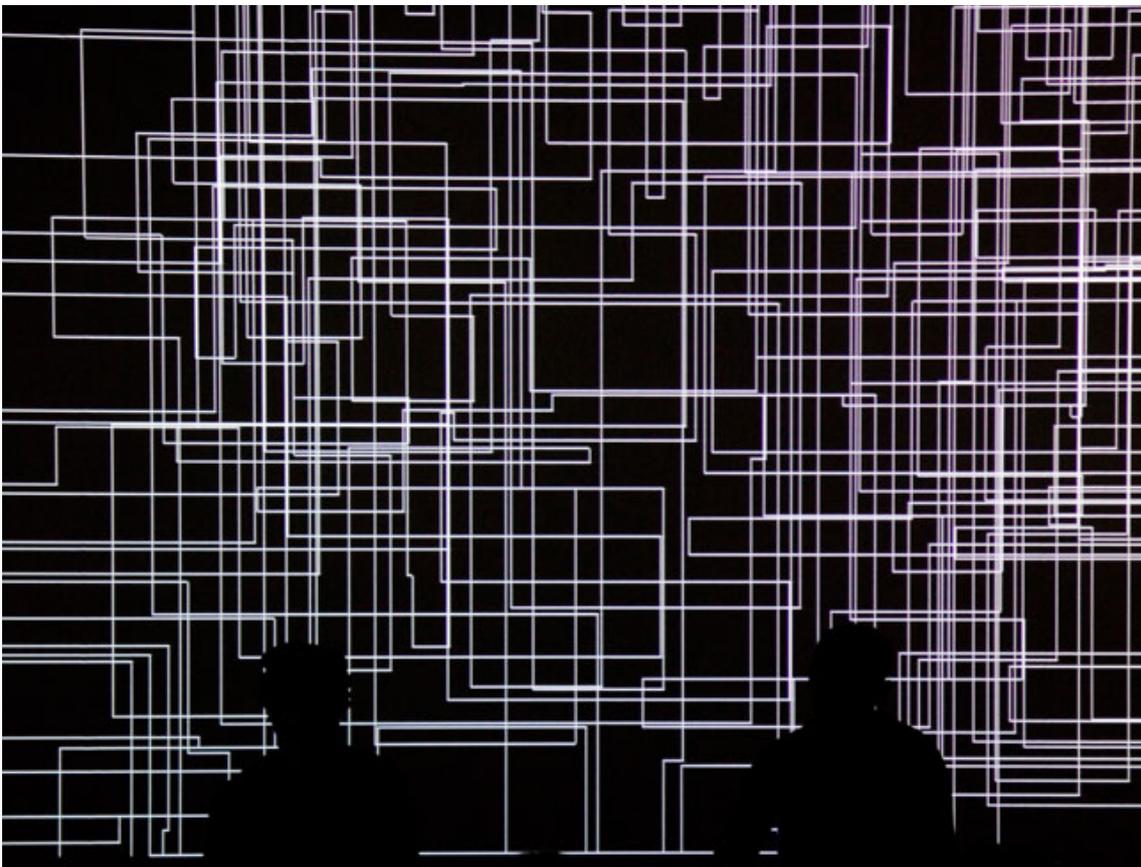


Figura 26: actuación de cyclo. (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai), 2011. Photo: YCAM Yamaguchi Center for Arts and Media

De manera similarmente autoconsciente, en *Xerrox No.1*, Nicolai se muestra crítico con la total abstracción de la música hecha con microsonidos. Para poner esto de manifiesto, juega con el significado asociado a los samples que utiliza, transformándolos antes de elaborar sobre ellos y crear la estructura de

la nueva obra. Las notas adjuntas al disco invocan a Baudrillard y a Benjamin respecto a la copia y a la reproducción desconectadas de su significado original (Demers 2010, 87). De modo similar, Scanner, que es el nombre escénico de Robin Rimbaud, trata de realizar una reflexión teórica que conecta con teorías de Deleuze y Guattari, así como de Baudrillard, para explicar su música (Demers 2010, 46).

Es precisamente la propiedad autoconsciente que muestran estos tres compositores, que al plantear una reflexión dialéctica entre las diferentes formas de escucha que, aunque no presenten temas sociales en su obra, por la segunda naturaleza no intencional que Adorno confería a la obra y que podía ser interpretada por el filósofo (y quiero ver en esta figura al oyente), fomentan la escucha progresiva. No obstante, es muy comprensible la cuestión que pone de relevancia Kim-Cohen, quien por su parte, designa la instalación *The Transfinite* de Ikeda y otras obras que se centran meramente en las propiedades de los sonidos como trabajos de ambiente, aislados de la realidad social y de las relaciones con el mundo. Kim-Cohen critica este tipo de obras porque encuentran su validez solamente en tanto que exploración aural, comparándolas con la inocuidad que el op art representa en las artes visuales (Kim-Cohen 2013, 13).

#### 4.4.3. Francisco López

Francisco López es, para Demers, el artista que más fielmente se hace eco de las demandas de Schaeffer para la escucha reducida (Demers 2010, 29). El trabajo de López emplea grabaciones de campo de sonidos muchas veces procedentes de espacios abiertos, como por ejemplo La selva, y como en el caso de la música acusmática o concreta, no tienen un gran trabajo de edición que vuelva estos sonidos irreconocibles. Sin embargo, y a diferencia de artistas reivindicativos que trabajan el paisaje sonoro como una herramienta para la reflexión social, López quiere presentar sus obras de manera que el oyente escuche los sonidos por sí mismos y en sí mismos. “La escucha reducida es pertinente para estas

grabaciones de campo porque aclara los esfuerzos de algunos artistas para apropiarse lugares específicos como objetos autónomos, libres de asociaciones residuales” (Demers 2010, 125).

Esto quedó patente, por poner un ejemplo, en la introducción que el propio López hizo a su actuación en la sala Constellation en Chicago el 18 de abril de 2015. Como es típico en las actuaciones de López, cuando el oyente accedía a la sala, las sillas se habían dispuesto de manera circular, alrededor de la mesa desde la que López controla el sonido, y había una venda para los ojos preparada en el respaldo de cada silla. Antes de comenzar, López explicó que la venda era voluntaria, pero que respondía a una actitud hacia la escucha, pues al cerrar los ojos, la atención se centra en el sentido del oído. En palabras de Salomé Voegelin, López venda los ojos al público con el objetivo de conseguir un tipo de audición diferente. Comparándolo a una versión sonora de Ana Mendieta, mediante la escucha de los sonidos de López, se consigue “el moldeado del propio cuerpo en el paisaje... más que producir el informe sobre una realidad asumida” (Voegelin2014).

Sin embargo, es por esta razón que Kim-Cohen critica esta puesta en escena, en que el público se sienta de espaldas con los ojos vendados mientras López manipula una amplia variedad de tecnología “[...] el artista mantiene un conocimiento (de equipo, de código, de patches) que no se comparte con (y que a menudo se oculta activamente de) el público”. Para Kim-Cohen, separa al público de la obra que se estructura más allá del lenguaje, y del autor.

Esto presenta un peligro por sus implicaciones o efectos colaterales sobre el público, porque el discurso que atraen y que al mismo tiempo producen, tiene que ver con el elogio de lo inefable y del arte en sí mismo. Según Kim-Cohen, el ambiente pretende excusar este aislamiento llamándose “escapista”. Se crea un arte al margen de las “relaciones verdaderamente importantes y significativas”. El autor cree que es más importante crear prácticas involucradas en asuntos como “la crítica institucional, las políticas de género, la crisis del SIDA, la política

internacional y el imperialismo cultural, el globalismo, la filosofía, las relaciones de poder sociales e interpersonales y la distribución del conocimiento”. Estos temas no tienen que ser explícitos a nivel de contenido, sino mostrar una especie de autoconciencia sobre su propia relación con estos temas y siendo “transparente con respecto a su propio estatus y mecanismos en las varias estructuras dentro de las cuales opera” (Kim-Cohen 2013, 28).



Figura 27: Disposición del espacio para una actuación de Francisco López.

No obstante, como asistente a una de las actuaciones de López, encuentro cierta la contradicción y la dificultad que plantea Demers (Demers 2010, 131), de escuchar los sonidos como objetos sonoros en sí mismos y no asociarlos a su origen, especialmente cuando el origen es tan reconocible y el paisaje está recreado de manera tan rica. Demers alude a esta dificultad especialmente porque López documenta con fechas y lugares exactos el origen de sus grabaciones e incluye la documentación como acompañamiento a sus discos. Sin embargo, en mi opinión, aunque creo decididamente que el ambiente puede

conducir a los peligros que señala Kim-Cohen, también creo que en el trabajo de López se genera una reflexión importante en cuanto a la naturaleza misma de la escucha y sobre los efectos que la escucha puede generar en el propio oyente. Esta reflexión, en el momento que nos ocupa, en el que, como he señalado, la escucha regresiva sirve para promocionar, de manera desapercibida para el oyente, ideas, estilos de vida y en última instancia, crear una determinada ordenación social; puede ser en sí misma una forma de crear un criterio que neutralice estos efectos.

En palabras del propio López, “una composición musical (no importa si basada en paisajes sonoros o no) debe ser una acción libre en el sentido de no tener que renunciar a ninguna extracción de elementos de la realidad y también en el sentido de tener todo el derecho a ser autorreferencial, sin estar sujeto a un objetivo pragmático como una supuesta e injustificada reintegración del oyente con el medio ambiente” (López 1997). Esta cuestión que separa a, como López lo presenta, schaefferianos de schaeferianos (referenciando respectivamente a Pierre Schaeffer, “padre” de la música concreta y la escucha reducida y a Raymond Murray Schafer, “padre” del World Soundscape Project y de la ecología sonora). Los primeros abogan por un arte que explore los sonidos en sí mismos; los segundos, un trabajo de campo al servicio de un objetivo político, y de rescatar al hombre de masas de la esquizofonía.

Esta cuestión presenta paralelismos con la postura de Adorno, de avanzar el pensamiento a través del arte, independientemente de las clases populares, pues después ya se trataría de que las masas accedieran al conocimiento y no al revés; y la posición política de Benjamin, de poner el arte al servicio de las masas y de su objetivo histórico, aún simplificando el contenido del arte popular, pues después, en una sociedad ideal, ya se perseguiría un alto conocimiento accesible para todos. Es una disputa que aún hoy divide a aquellos que pretenden presentar alternativas a la escucha regresiva.

## 4.5 Verificación hipótesis (II)

Existen compositores que se resisten a componer según las (nuevas) convenciones estructuradas por los sistemas (nuevos entonces) de distribución y composición, y aprovechan precisamente estas limitaciones para crear algo más interesante (que según el punto de vista de Adorno, sería un arte que expande los horizontes del pensamiento y que por extensión haciendo esto desafía las lógicas a que nos determina la cultura en que vivimos).

Estos compositores, dadas las situaciones descritas como aspectos de la regresión de la escucha, en cuanto a las relaciones de producción de la obra musical en el sistema capitalista, consiguen dar la vuelta a estos aspectos creando un paréntesis de reflexión en torno a los hábitos de escucha. Tanto las corrientes herederas de Schaeffer como de Schafer, llevan a cabo una labor que, si bien en las antípodas la una de la otra, representan una alternativa real a la música funcional. Los primeros de manera implícita, y los últimos, de manera explícita, consiguen otorgar a la creación con sonidos una dimensión de transformación social.

## CONCLUSIONES

A continuación, presentaré los resultados tratados en cada una de las partes de esta investigación, para señalar más tarde las principales conclusiones que he extraído.

En la Primera Parte, se repasó la etapa de los primeros escritos musicales y sociales de Adorno hasta el “momento sociológico” que tiene lugar en su obra durante el exilio en Estados Unidos. Se hizo hincapié, por un lado, en su colaboración con el Instituto para la Investigación Social y en su trabajo en el Princeton Radio Project, que sirvió de contexto para la escritura de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* y que ayudaría a establecer el fundamento de lo que sería la crítica a la industria cultural. Por el otro, se puso un especial énfasis en su amistad y profundo debate a través de los años con Walter Benjamin, lo que también de manera especial le influyó para escribir este texto. Por eso, se ha tenido en cuenta una secuencia de análisis que ha abarcado los textos de Adorno, *La situación social de la música*, *Sobre música popular*, *El compositor dialéctico*, y *Reacción y progreso*, en contraste con los de Benjamin, *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En estos textos se pone de relevancia el papel de un espectador u oyente al que el autor ha cedido protagonismo, así como la autoconciencia que emerge como producto de la interacción con la obra. Adorno responde estableciendo que esto es muy importante pero, sin embargo, la escucha regresiva propia de los medios de masas puede generar alienación y falsa conciencia.

En esta Primera Parte también se profundizó en los aspectos de *El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, relativos a la música como mercancía, la relación con el medio y con el usuario y las características formales de la obra. También se indagó en *Función*, conferencia de Adorno muy posterior al

texto, pero que ofrece una reflexión sobre el tema de la función de la música, con el objetivo de esclarecer algunos de estos aspectos de la escucha regresiva. En esta sección se observa cómo, según Adorno, los medios reducen su discurso y repiten su mensaje, creando un oyente conformista. Esto además se impone en la música como función y da lugar a una producción de música en masa con el fin de producir publicidad de sí misma y de otros productos, así como de estilos de vida asociados con perfiles de consumo.

En la Segunda Parte, se repasaron algunas de las revisiones que se han hecho en décadas posteriores del trabajo de Adorno. La discusión se ha centrado en la importante obra de Susan Buck-Morss, *El origen de la dialéctica negativa*, pero también ha tenido en cuenta los estudios realizados por Tia DeNora, *Music and Everyday Life* y *After Adorno*. Seguidamente, se ha analizado un debate que Adorno mantuvo en la radio con el compositor Karlheinz Stockhausen, porque el contraste entre ambos sirve de alguna manera para observar cambios y diferencias en las actitudes, y así cerrar esta reflexión sobre Adorno. Susan Buck-Morss ha abierto la puerta a muchos de los difíciles conceptos de Adorno que dificultaban la investigación en torno a su figura y ha arrojado luz con muchos datos sobre su biografía. DeNora expresa la necesidad de realizar estudios empíricos que muestren cómo se producen estos procesos de recepción de la música propuestos por Adorno en el oyente, y se encuentra con algunos aspectos que no se pueden llegar a mostrar. Sí encuentra sin embargo, que se producen una codificación que, de ser reconocida por el oyente, afecta su capacidad de acción.

No obstante, al final de esta Segunda Parte es cuando se realiza una reflexión *a partir* de Adorno. En ella, se han puesto en conversación los trabajos de diferentes filósofos que han trabajado la influencia de los medios y el poder sobre el individuo (Deleuze, Guattari, Lyotard, Debord), con el trabajo de críticos de arte y filósofos que han explorado la evolución del arte en las últimas décadas (Bourriaud, Rancière), con el trabajo de artistas sonoros que han efectuado

una reflexión teórica sobre sus prácticas (Schaeffer, Kim-Cohen), con el de musicólogos (Demers) y semiólogos (Eco, Barthes). Así, se ha visto cómo las investigaciones filosóficas y sociológicas, respecto a subjetividad y medios, e individuo y poder, han supuesto un cambio de paradigma en la apreciación del arte, que a su vez ha modificado la manera en que se entiende el trabajo artístico con sonidos. Al mismo tiempo, la reflexión sobre el decreciente papel del autor alcanza un punto máximo con la muerte del autor (Barthes) y el autor-función (Foucault), mientras que el creciente papel del espectador se pone de relevancia en las obras relacionales (Bourriaud) y en el concepto del espectador emancipado (Rancière).

En la Tercera Parte es donde se procede, con todo este bagaje construido durante las partes Primera y Segunda, a analizar propiamente los casos de música popular y cómo funcionan en los servicios de escucha en línea. Se recorre la historia del *payola* hasta llegar a las radios *online*. Se toman dos listas y se examinan las canciones en ellas. Desde el punto de vista del usuario, se trata de producir un acercamiento a lo que es la propia escucha hecha mercancía. Se ha observado que muchas de las características formales de la obra, así como de las relaciones de producción en la industria musical se han transferido de la antigua radio terrestre a los servicios de música en línea, pero debido a su funcionamiento, algunos de los aspectos homogeneizantes se han intensificado. En la reciente historia de la radio, la música ha tenido un papel de entrenamiento del gusto. Pero si en 1938 Adorno propuso que la música se había reificado mediante la grabación, en el momento presente, con la multiplicación de los medios en que se cuantifican las escuchas y se les da un valor monetario, es el propio acto de la escucha el que se ha visto reificado. Aún está por ver el efecto que esto tendrá en la propia escucha y en el horizonte de pensamiento del individuo contemporáneo.

En la Cuarta Parte se explican diferentes prácticas de artistas diversos que exploran los aspectos de la escucha regresiva para crear una situación diferente.

Por ejemplo, se comentan obras de los colectivos escoitar.org y Ultra-red para ilustrar cómo se alejan de la situación de mercancía y de vehículo del poder. Además, el trabajo de la Orquesta del caos y Ciudad Sonora ejemplifica cómo el trabajo sonoro puede saltarse el soporte y lanzarse al espacio público, o incluso cómo usar el espacio web como un híbrido entre soporte y espacio público. En la misma línea, los grupos colaborativos en Internet y artistas como Nicolas Collins, usan la red para crear obras que se completan al interactuar con otras personas. Por último, Pauline Oliveros, Ryoji Ikeda y Carsten Nicolai, y Francisco López, exploran los sonidos con diferentes aproximaciones para crear un lenguaje propio.

En una entrevista realizada personalmente con uno de los artistas mencionados anteriormente, Nicolas Collins, este afirmó que los ordenadores no habían cambiado drásticamente la forma de pensar de los compositores. Sin embargo, ha facilitado que artistas de disciplinas diversas puedan de pronto aproximarse al trabajo con sonidos desde un enfoque totalmente diferente (ver anexo). He tratado de demostrar que precisamente por los cuestionamientos radicales que se han dado en la historia del arte reciente, estos trabajos de arte sonoro pueden recuperar de manera especial los aspectos de resistencia al carácter de mercancía y reflexión social que Adorno esperaba de la música.

En el prefacio a la segunda edición de *El sublime objeto de la ideología* (Zizek 2008), Slavoj Zizek explica cómo cuando un sistema está en crisis, se intentan hacer cambios a sus tesis dentro del marco básico de este sistema. A este proceso se le llama ptolomeización, porque cuando se comenzaron a encontrar datos que probaban las teorías de Copérnico, los que apoyaban las antiguas teorías comenzaron a encontrar leyes y excepciones que explicarían las anomalías encontradas en las de Ptolomeo. Así, Zizek pone como ejemplo que, en la teoría social, “todas las nuevas propuestas sobre un ‘nuevo paradigma’ en la naturaleza del mundo contemporáneo (como que entramos en una sociedad post-industrial, una sociedad postmoderna, una sociedad de riesgo, una sociedad

de la información) se quedan en ptolomeizaciones del ‘antiguo paradigma’ de los modelos sociológicos clásicos” (Zizek 2008, viii). Para este filósofo, un marco de pensamiento que fuera verdaderamente nuevo aún está por ser hallado.

Así, cuando surgió Internet, se dio simultáneamente un marco de pensamiento en el que se defendía el fin de la historia, y se abrazaba el capitalismo como el mejor sistema (o el menos malo), así como las tesis que defendían el pensamiento único. Se creía que Internet traería un mayor nivel de participación ciudadana, que todos los ciudadanos podrían participar en la producción de los medios, y de esta manera se democratizaría la sociedad. Sin embargo, la historia de las dos últimas décadas ha probado cómo, sin un uso crítico en permanente redefinición, los intentos de subversividad y de producir mayor libertad en la producción de los medios, está siendo absorbido por el sistema, como demuestran las listas de “lo más leído” o el aparentemente nuevo sistema de la “economía de aplicaciones”, que no es sino más de lo mismo, en el sentido de que se reduce la autonomía del usuario y se ofrece un contenido preeditado por las compañías.

En el año 1980, cuando Habermas recibió el Premio Adorno de la ciudad de Frankfurt, explicó que “el proyecto de la modernidad aún no ha sido completado”. La recepción del arte es uno de estos aspectos, en los que se establecen “conexiones entre la cultura moderna con una práctica diaria que aún depende de herencias vitales, pero que se empobrecerían mediante el mero tradicionalismo”. Esta nueva conexión, solo podrá establecerse si la modernización social “se reconduce en una dirección diferente”, mediante instituciones participativas que limiten el poder del sistema económico y sus complementos administrativos. Para Habermas, el presente no es muy esperanzador, con posiciones que han legitimado el conservadurismo. Entre los nuevos conservadores (no porque así se declaren, sino por las consecuencias de no transformación y de desencanto que conllevan sus ideas), cuenta a Derrida y a Foucault, porque “reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentralizada, emancipadas de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia, se salen del mundo

moderno” (Habermas 1981, 13-14). Como he tratado de elaborar anteriormente, estos son aspectos que los filósofos franceses mencionados toman precisamente del modernismo (y concretamente, de Adorno), para, en palabras de Habermas, justificar un anti-modernismo irreconciliable. Esto supone para Habermas una corriente popular en los círculos de la cultura alternativa.

Por todo esto, se hace importante retomar la crítica a la razón que se encuentra en las teorías de Adorno, que no niegan el valor utópico, pero para alcanzarlo reclaman una constante crítica y redefinición de los términos. Para esto, se hace necesaria la atención a lo particular, la participación activa y la creación de una conciencia crítica. La apreciación de la obra de arte, y dentro de esta, la escucha, es uno de los exponentes en que se reflejan aquellas.

Mientras escribía estas líneas, me encontré con un post en Facebook de un espacio de arte que sigo en esta red social. En este post, se ponían de relevancia las funciones posibles del arte: “En el valor de lo crítico, de apostar por lo contra hegemónico y su capacidad de producir otros relatos y otras formalizaciones, las prácticas artísticas aparecen como políticas de la subjetividad y de la corporalidad, de sus condiciones biopolíticas de estar en el mundo y de transformarlo. Ciertas prácticas de disciplinas diversas abordan la relación de los proyectos artísticos con problemáticas específicas que tienen que ver con la diversidad y sus exclusiones. Unas propuestas que exploran la colaboración entre realidades, entre “culturas del trabajo” y sus imaginarios asociados, investigando y explorando” (Recogido en post de Polièdrica, 2/19/15 en Facebook). Me gusta pensar que el arte sonoro tiene esta capacidad. Mediante las evoluciones del arte, en que el espectador participa de manera autónoma, la creación con sonidos crea espacios donde tiene cabida la escucha atenta y reflexiva.

También creo que en la vida tiene cabida la otra escucha, una que sirva de banda sonora para hacer otras actividades. Es relajante, útil, y los beneficios incluso para la salud de este tipo de usos de la música han sido reportados en

numerosas ocasiones. La propia DeNora ha girado su investigación hacia este campo en la última década, y existen múltiples artículos académicos y bestsellers como los títulos de Oliver Sacks o Anthony Storr. Pero se hace necesaria una conciencia por parte del usuario, y que esta modificación de los afectos venga del autoconocimiento, y no impuesto por otros (en Gran Bretaña existe el colectivo Pipedown, que protesta para que los comercios dejen de incitar al consumo mediante la música). También es importante que sea un uso más, y no el único. Puesto de otra manera:

Poner en tela de juicio la cultura de masas tachándola de situación antropológica en que la evasión episódica se transforma en norma, es muy justo. Y es un deber. Pero tachar de radicalmente negativa la mecánica de la evasión episódica es algo distinto, y puede constituir un peligroso ejemplo de ybris intelectualista y aristocrática (profesada casi siempre solo en público, porque en privado el moralista severo aparece a menudo como el más ferviente y silencioso adepto a las evasiones que en público censura por profesión). El hecho de que la canción de consumo pueda atraerme gracias a un imperioso aguijón del ritmo, que interviene dosificando y dirigiendo mis reflejos, puede constituir un valor indispensable, (Eco 1984, 321).

He tratado de demostrar cómo la experiencia de nuevos medios tecnológicos no supone una mejora automática de las relaciones de producción, sino que de algún modo exige un trabajo por parte del usuario el realizar un uso autónomo de los medios y el poder crear diferentes tipos de subjetividades enriquecedoras. Sin embargo, esta no es una tarea imposible, y de hecho existen muchos grupos que, en el espacio físico o en el espacio web, están creando situaciones en que los usuarios se equipan con más herramientas para seguir produciendo significado.

Asimismo, hay que tener presente que unos usos tienden hacia la hegemonía cultural, mientras que otros hacia la exploración de otras realidades posibles, ahí reside su valor y por eso deben ser cuidados y reivindicados. Cada uso tiene su

función legítima. Quizá el futuro de uno sea el de generar sintonizaciones del humor para la vida diaria, mientras que el otro ofrecerá el campo de la escucha activa y profunda.

En cuanto a trabajo futuro, me propongo retomar el ímpetu inicial que me llevó a iniciar la tesis en un principio. Este es el de componer, e intentar definir qué componer, para no traicionar las propias ideas. En la actualidad me interesa el trabajo de compositores como Daniel Jones, que mezcla la generación aleatoria por medio de la sonificación de datos con la composición de instrumentos. Sin embargo, se hace necesaria una reflexión con el objetivo de distinguir entre la capacidad dialéctica de la propia música y lo que es una mera sonificación de datos. Lo último es un mero despliegue técnico, una especie de fuegos artificiales que deja perplejo al oyente, perpetuando la idea de arte como magia y de artista como genio.

Repasando las obras de la cuarta parte, me doy cuenta de que es muy difícil, si no imposible, realizar un trabajo que consiga dar la vuelta a las cuatro cuestiones al mismo tiempo. Las obras de las dos primeras secciones, las que le dan la vuelta a la cuestión del consumo y de la música como mercancía, no tienen un interés por las cuestiones compositivas en tanto que medio sonoro. Con la excepción quizá de Ultrared, pero para quienes incluso sus obras más sociales se vuelven menos interesantes formalmente y a la inversa. Asimismo, las dos últimas secciones, las de la música como experimentación y como exploración de la forma, se hallan un poco despegadas del momento social, quedando relegadas a un sector especializado y de museo.

Esto me hace pensar en el silencio que se le atribuye a Adorno y que Gerard Vilar pone de manifiesto. Creo que este enmudecimiento se relaciona con lo expresado por Schaeffer en su entrevista con Hodgkinson, en que afirma que pretendía ir más allá de la música, crear algo ideal, para darse cuenta de que era una pérdida de tiempo. Sin embargo, creo que Nic Collins, encuentra la

clave cuando afirma que él no es un santo, y que aun siendo consciente de las desigualdades e injusticias, tiene que continuar trabajando. Si las condiciones de la sociedad no han cambiado por completo, es desproporcionado pedir del compositor una coherencia que ya anticipamos imposible en otros oficios. Es importante continuar la reflexión sobre las posibilidades del material musical, al tiempo que se buscan maneras de apropiarse de los medios y estrategias para crear nuevos espacios de escucha. Quizá en este sentido, cuando el silencio es la única respuesta perfecta, aún se hacen necesarios una serie de ruidos y tensiones, que con su imperfección nos devuelvan la conciencia de la escucha.

## BIBLIOGRAFÍA

Adams, John Luther y Oliveros, Pauline. "A Conversation between Composers"  
2012 <[http://www.paulineoliveros.us/uploads/1/0/5/3/10530407/  
conversation\\_with\\_john\\_luther\\_adams.pdf](http://www.paulineoliveros.us/uploads/1/0/5/3/10530407/conversation_with_john_luther_adams.pdf)> Accedido: 07-07-2015

"About Artography." <[http://artography.edcp.educ.ubc.ca/?page\\_id=69](http://artography.edcp.educ.ubc.ca/?page_id=69)>.  
Accedido: 23-05-2015.

Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. Madrid: Akal, 2009.

———. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften, Band 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

———. "El compositor dialéctico". *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus. Obra completa, 17*. Madrid: Akal, 2008.

———. "Der dialektische Komponist" <[http://www.schoenberg.at/index.php/  
en/1934-theodor-w-adorno-der-dialektische-komponist](http://www.schoenberg.at/index.php/en/1934-theodor-w-adorno-der-dialektische-komponist)>. Accedido: 07-12-  
2015

———. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*. Madrid: Akal, 2005.

———. "On Popular Music". Publicado originalmente en: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. <[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On\\_popular\\_  
music\\_1.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml)>. Accedido: 07-12-2015

- . *Reacción y progreso: y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- . *Teoría estética*. Edición de trabajo de Mateu Cabot. <<http://mateucabot.net>> Versión 0.4, 2009. <[http://monoskop.org/images/0/0a/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](http://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf)> Accedido: 06-23-2015
- . “The Essay as Form.” *New German Critique*, no. 32 (Primavera-verano de 1984): 151–71.
- . “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” en *Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften, Band 18*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- . “Zwei Propagandagedichte für singstimme und klavier: 1. Brecht” en *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945) : [catálogo exposición]*. Laboratorio de Creaciones Intermedia. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.
- . “Zwei Propagandagedichte für singstimme und klavier: 2. Das Lied von der Stange” en *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945) : [catálogo exposición]*. Laboratorio de Creaciones Intermedia. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.
- Adorno, Theodor W y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Akal, 2007.
- Adorno, Theodor W. y Stockhausen, K. “Gespräch Über Neue Musik”. (1960) <<http://archive.org/details/AdornoKarlheinzStockhausen-GespraechUeberNeueMusik1960>> Accedido: 18-01-2015.

Anderson, Chris, y Wolff, Michael. "The Web Is Dead. Long Live the Internet." *Wired*, 17 de agosto de 2010. <[http://www.wired.com/2010/08/ff\\_webrip/](http://www.wired.com/2010/08/ff_webrip/)>. Accedido 07-07-2015.

Ash, Timothy Garton. "US Needs to Pay More Attention to Fragile Economy." *The Guardian*. <<http://www.theguardian.com/world/2005/sep/29/usa.comment>>. Accedido: 01-06-2015.

Agamben, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?*. Nottetempo, 2006.

Albini, Steve. "The Problem with Music." *The Baffler*, 1993. <<http://www.thebaffler.com/salvos/the-problem-with-music>>. Accedido: 05-10-2015.

Albini, Steve. "Steve Albini on the Surprisingly Sturdy State of the Music Industry – in Full." *The Guardian*, November 17, 2014. <<http://www.theguardian.com/music/2014/nov/17/steve-albinis-keynote-address-at-face-the-music-in-full>>. Accedido: 05-10-2015.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003.

Areni, Charles, y Kim, David. "The Influence of Background Music on Shopping Behavior: Classical Versus Top-Forty Music in a Wine Store". *Advances in Consumer Research* 20 (1993): 336–40.

Barber, Llorenç. "La Plaza de la Puerta del Sol o el Sónar de la Revolución" en Paisajes sonoros de las acampadas de la indignación. 2011 <<http://www.sonoscop.net/acampadasol/sonarrevolucion.html>> Accedido: 07-07-2015.

Barrington, L., D. Turnbull, and G. Lanckriet. "Game-Powered Machine Learning" *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109, no. 17 (24 de abril de 2012): 6411–16. doi:10.1073/pnas.1014748109.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Macmillan, 1981.

———. "La mort de l'auteur", en *Le Bruissement de La Langue*. Essais Critiques/Roland Barthes 4. Paris: Seuil, 1984.

Baudrillard, Jean. *Art and Artefact*. Edited by Nicholas Zurbrugg and Institute of Modern Art (Brisbane, Qld.). London ; Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, 1997.

———. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Verso, 1993.

———. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Telos Press Publishing, 1981.

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. London; New York: Verso, 1998.

———. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Ed. by Michael William Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin, and E. F. N. Jephcott. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

———. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit", en *Gesammelte Schriften. Bd. 1 Teil 3: Abhandlungen*. Sexta edición. Editado por Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno, y Gershom Scholem. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.

———. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Urtext)”.  
Revised by Andres E Weikert, and Bolivar Echeverría. México, D.F.: Itaca,  
2003.

Bernasek, Anna, y Mongan, D. T. “Big Data Is Coming for Your Purchase History  
- to Charge You More Money.” *The Guardian*, 29 de mayo de 2015. <[http://  
www.theguardian.com/commentisfree/2015/may/29/big-data-purchase-  
history-charge-you-more-money](http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/may/29/big-data-purchase-history-charge-you-more-money)>. Accedido: 07-07-2015

Bernstein, Richard J. “What Is the Difference That Makes a Difference? Gadamer,  
Habermas, and Rorty.” *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the  
Philosophy of Science Association* 1982 (1 de enero de 1982): 331–59.

Bertoni, Steven, “Sean Parker And Daniel Ek’s Plan To Save Music.” *Forbes*, 4 de  
octubre de 2011. <[http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2011/10/04/  
sean-parker-and-daniel-eks-plan-to-save-music/](http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2011/10/04/sean-parker-and-daniel-eks-plan-to-save-music/)>. Accedido: 07-07-2015

———. “Spotify’s Daniel Ek: The Most Important Man In Music.” *Forbes*, 4 de  
enero de 2012. <[http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2012/01/04/  
spotify-daniel-ek-the-most-important-man-in-music/](http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2012/01/04/spotify-daniel-ek-the-most-important-man-in-music/)>. Accedido: 07-07-  
2015

———. “Why Sean Parker Is Obsessed With His Spotify Playlist” en *Forbes*, 4 de  
diciembre de 2013. <[http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2013/12/04/  
why-sean-parker-is-obsessed-with-his-spotify-playlist/](http://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2013/12/04/why-sean-parker-is-obsessed-with-his-spotify-playlist/)>. Accedido: 07-07-  
2015

Blacc, Aloe. “Aloe Blacc: Streaming Services Need to Pay Songwriters Fairly.”  
*Wired*, 5 de noviembre de 2014. <[http://www.wired.com/2014/11/aloe-  
blacc-pay-songwriters/](http://www.wired.com/2014/11/aloe-blacc-pay-songwriters/)>. Accedido: 07-07-2015

Bodhipaksa. "Should I listen to music when I meditate?", en *Wildmind Buddhist Meditation*. 2009 <<http://www.wildmind.org/background/can-anyone-meditate/music>> Accedido 07-07-2015

Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press, 1991.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel, 2002.

Brea, José Luis. *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2008.

Buchloh, Benjamin H. D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. MIT Press, 2003.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1977.

Cabot, Mateu. "La crítica de Adorno a la cultura de masas" *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 3 (Diciembre 2011): 130–47.

———. "La Estética Es Ya Sociología: La Dimensión Sociológica de La Teoría Estética de Th. W. Adorno." *Arxius de Sociologia*, núm. 22 (2010): 37–46.

———. "La Formación Del Pensamiento de Th. W. Adorno." *Pensamiento. Revista de Investigación E Información Filosófica*. 50, núm. 196 (1994): 95–111.

———. “La Posibilidad Del Arte Como Lugar de Reflexión. La Ubicación de La Experiencia Estética En La Filosofía de Th. W. Adorno.” *Taula, Quaderns de Pensament UIB*, núm. 23–24 (1995).

———. “Libertad Moderna Y Crítica de Arte. Lectura de Historia de La Crítica de Arte.” *Azafea: Revista de Filosofía*, núm. 9 Estética. Perspectivas actuales (2007): 29–39.

———. “Normalidad, Realidad, Transgresión. Fragmentos a Partir de Walter Benjamin.” *Taula, Quaderns de Pensament UIB*, núm. 35–36 (2001): 69–79.

———. “Pensamiento crítico y negativo: sobre la actualidad de la teoría crítica.” *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 1 (2009): 196–201.

———. “Sobre La Actualidad Del Pensamiento de Walter Benjamin.” *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 2 (Ejemplar dedicado a: Walter Benjamin (1940–2010) (Diciembre 2010): 378–81.

Cabot, Mateu. Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno. *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Editado por Mateu Cabot. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2007.

Camino, Jaime Rivera. *Cómo escribir y publicar una tesis doctoral*. ESIC Editorial, 2014.

Cascone, Kim. “Laptop Music - Counterfeiting Aura in the Age of Infinite Reproduction” < [http://www.glennbach.com/ai/cascone\\_laptop\\_music.pdf](http://www.glennbach.com/ai/cascone_laptop_music.pdf)>. Accedido: 07-12-2015

———. “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music”. *Computer Music Journal*. Volume 24 Issue 4 (Diciembre de 2000): 12-18. MIT Press. Cambridge, MA, USA

Castells, Manuel. Música, internet y propiedad 09-06-2004. <<http://www.internautas.org/html/1882.html>>. Accedido: 07-07-2015.

Chiaramonte, Perry, “Spying on Students? Education Publisher Pearson Monitoring Social Media Activity”, 2015, en *Fox News*. <<http://www.foxnews.com/us/2015/03/22/spying-on-students-education-publisher-pearson-monitoring-social-media-activity/>> Accedido: 07-07-2015

Chion, Michel. *Guide Des Objects Sonores: Pierre Schaeffer et La Recherche Musicale*. Nouv. éd. Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris: Buchet/Chastel [usw.], 1995.

———. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

Collins, Nick. “The Analysis of Generative Music Programs.” *Organised Sound* 13, no. 03 (December 2008): 237. doi:10.1017/S1355771808000332.

Collins, Nicolas. *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. Second edition. New York: Routledge, 2009.

———. *Bracken (after Christian Wolff)*. 2014. <<http://www.nicolascollins.com/texts/Bracken.pdf>> Accedido 07-07-2015

———. *Waggle Dance* 2008. < <http://www.nicolascollins.com/texts/waggledancereadme.pdf>> Accedido 07-07-2015

Constine, Josh. "Inside The Spotify – Echo Nest Skunkworks." *TechCrunch*. 2014. <<http://social.techcrunch.com/2014/10/19/the-sonic-mad-scientists/>>. Accedido 11-04-2015.

Costa, Flavia. "De Qué Hablamos Cuando Hablamos de 'arte Relacional': De La Forma Rebelde a Las Ecologías Relacionales." *Ramona. Revista de Artes Visuales*, no. 88 (2009): 9–17.

Couprie, Pierre y OLATS (L'Observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences), "Les théories de Pierre Schaeffer", 2000, en *Leonardo Online*. <<http://www.olats.org/pionniers/pp/schaeffer/theorieSchaeffer.php>> Accedido 07-07-2015

Cox, Christoph, and Daniel Warner, eds. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.

Cràter. *Mapa Dels Desitjos*. 2014 <[www.mapadelsdesitjos.com](http://www.mapadelsdesitjos.com)>. Accedido: 07-12-2015.

Cruz, Lenika. "In Music, Uniformity Sells." *The Atlantic*, January 4, 2015. <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/01/in-music-uniformity-sells/384181/>> Accedido 07-07-2015

Curtis, Adam. "The Engineering of Consent". *The Century of the Self*. Season 1 Episode 2. BBC - 59 min. Documentary, 2002.

Cutrone, Christopher. "Adorno's Marxism" Tesis doctoral. University of Chicago. 2013.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, 1994.

- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Logique du sens*. Nachdr. Collection critique. Paris: Éd. de Minuit, 2009.
- . *The Logic of Sense*. Columbia University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Anti-Oedipus*. A&C Black, 2004.
- . *Mille Plateaux*. Collection "Critique," t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 5. ed. Pre-Textos Ensayo 94. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Demers, Joanna Teresa. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2010.
- DeNora, Tia. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003.
- . *Music in Everyday Life*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2000.
- DeRogatis, Jim. "Concert Giant Live Nation Facing New Scrutiny." *WBEZ91.5*. Accedido April 11, 2015. <<http://www.wbez.org/blogs/jim-derogatis/2015-02/>>

concert-giant-live-nation-facing-new-scrutiny-111565>. Accedido: 07-07-2015

Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln, eds. *Handbook of Qualitative Research*. 2nd ed. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2000.

Deruty, Emmanuel, "Loudspeaker Orchestras. Non-Standard Multi-Loudspeaker Diffusion Systems" en *Sound on Sound*, 2012 <<http://www.soundonsound.com/sos/jan12/articles/nsml.htm>> Accedido: 07-07-2015

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2006.

———. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.

Emmerson, Simon. "Local/Field': Towards a Typology of Live Electroacoustic Music." *ICMC Proceedings*, 1994.

———. , ed. *Music, Electronic Media, and Culture*. Aldershot ; Burlington, USA: Ashgate, 2000.

Foucault, Michel. "Qu'est-Ce Qu'un Auteur?" *Littoral*, no. 9 (June 1983): 3–32.

———. *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault, 1954-1984*. New York: New Press; Distributed by W.W. Norton, 1998.

García Fanlo, Luis. "¿Qué Es Un Dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben." A *Parte Rei: Revista de Filosofía*, no. 74 (2011): 1–8.

García Laborda, José María, y Arteaga Aldana, Eduardo, eds. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas:*

*una antología de textos comentados*. Colección de cultura moderna. Sevilla: Doble J, 2004.

Garí, Clara. “Introducción” en *Quaderns-e*, Institut Català d’Antropologia, núm. 5. 2005. <<http://www.antropologia.cat/quaderns-e-88>> Accedido 07-08-2015

“Geschichte – IfS – Institut Für Sozialforschung an Der Johann Wolfgang Goethe-Universität.” <<http://www.ifs.uni-frankfurt.de/institut/geschichte/>>. Accedido: 23-05-2015.

Gibbs, Samuel, Tim Jonze, and Jason Phipps. “How Much Difference Is There between MP3, CD and 24-Bit Audio?” *The Guardian*, 21 de agosto de 2014. <<http://www.theguardian.com/technology/2014/aug/21/mp3-cd-24-bit-audio-music-hi-res>>. Accedido: 07-07-2015

Glaser, William T., Westergren, Timothy B.; Stearns, Jeffrey P.; y Kraft, Jonathan M. “Consumer Item Matching Method and System, US7003515 B1”. Patente publicada el 21 de febrero de 2006. <<http://www.google.com/patents/US7003515>> Accedido: 05-08-2015

Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

———. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Peregrine Books. Harmondsworth, Middlesex, England ; New York, N.Y., U.S.A: Penguin, 1984.

Habermas, Jürgen. “Modernity versus Postmodernity, or Modernity, an Incomplete Project.” *New German Critique*, no. 22 Special Issue on Modernism (Invierno 1981): 3–14.

Hamburger Fernández, Álvaro Andrés. "La Primacía Del Ser Sobre El Hacer (a Propósito de La Pregunta Por La Técnica de M. Heidegger)." *Revista Universidad de La Salle*, no. 50 (2009): 88–98.

Harper, Davis. "Why Is Jay Z Investing \$56 Million in a Music Streaming Service Called Tidal?" *Noisey*, 2 de febrero de 2015. <<http://noisey.vice.com/blog/why-is-jay-z-investing-56-million-in-a-music-streaming-service-called-tidal>>. Accedido: 07-12-2015.

Harvey, David, *Rebel Cities. From the right to the city to the urban revolution*, New York: Verso, 2012.

Hecker, Tim. "Sound and 'The Victorious Realm of Electricity.'" *Parachute*, no. 107 (2002): 60–67.

Hodgkinson, Tim, "An interview with Pierre Schaeffer - pioneer of Musique Concrète" en *ReR Quarterly Magazine*, vol. 2, núm. 1, 1987 [versión on-line] <<http://www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf>> Accedido: 07-08-2015

Hochman, David. 8 "Surprising Ways To Be More Popular On Facebook". *Forbes*. 2013. <<http://www.forbes.com/sites/davidhochman/2013/04/16/8-surprising-ways-to-be-more-popular-on-facebook/>> . Accedido: 07-08-2015

Hillyard, Kim. "Streaming Overtakes CD Sales in the US for the First Time." *NME*, 20 de marzo de 2015. <<http://www.nme.com/news/various-artists/83734>>. Accedido: 18-05-2015.

Hogan, Mark. "Spotify Reveals How Much, or How Little, It Pays Per Stream." *Spin*, 3 de diciembre de 2013. <http://www.spin.com/2013/12/spotify-details-royalty-payouts-cents/>.

Iles, Anthony, y Mattin. *Ruido y capitalismo*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2011.

Ikeda, Ryoji. *Datamatics*, 2006 <<http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>>  
Accedido: 07-07-2015

———. *V≠L*, 2008. <<http://www.ryojiikeda.com/project/VL/>>. Accedido: 07-07-2015

International Pd-Convention. *Bang: Pure Data*. Edited by Fränk Zimmer. 1st ed. Berlin: Wolke, 2006.

Johnson, Dave, and Jack Linshi. "See How Much Every Top Artist Makes on Spotify." *Time*, <<http://time.com/3590670/spotify-calculator/>>. Accedido: 05-24-2015.

Jones, Elizabeth. *Interpreting Art Since 1950* (en prensa).

Jones, Daniel. "Projects". *Erase*. <<http://www.erase.net/projects/>> Accedido: 30-11-2015.

Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat a History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. <http://site.ebrary.com/id/10225289>.

Kiendl, William. "Spotify's Time" *Music Business Journal*. Berklee College of Music, mayo de 2014. <<http://www.thembj.org/2014/05/spotifys-time/>>. Accedido: 05-24-2015.

Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2009.

Kim-Cohen, Seth. *Against Ambience*. [S.l.]: Bloomsbury, 2014.

Knauer, Wilkinson Barker. "Payola on Internet Radio - Legal?" *Broadcast Law Blog* <<http://www.broadcastlawblog.com/2008/09/articles/payola-on-internet-radio-legal/>>. Accedido: 18-02-2015.

Kot, Greg. *Ripped: How the Wired Generation Revolutionized Music*. 1st Scribner hardcover ed. New York: Scribner, 2009.

———. "We Haven't Seen the Last of Pay-for-Play." *Chicago Tribune*. <[http://articles.chicagotribune.com/2003-04-13/news/0304130407\\_1\\_clear-channel-communications-artists-and-record-labels-independent-promoters](http://articles.chicagotribune.com/2003-04-13/news/0304130407_1_clear-channel-communications-artists-and-record-labels-independent-promoters)>. Accedido: 18-02-2015.

Kurutz, Steven. "They're Playing My Song. Time to Work Out." *The New York Times*, January 10, 2008, sec. Fashion & Style. <<http://www.nytimes.com/2008/01/10/fashion/10fitness.html>>. Accedido: 07-12-2015.

Kyrou, Ariel. *Techno rebelde: un siglo de músicas electrónicas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Laboratori d'Art Sonor. *Sonidos indignados*. "Paisajes sonoros de las acampadas de la indignación" Laboratori del Caos del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, 2011 <<http://www.sonoscop.net/acampadas/>> Accedido 07-07-2015

Laboratorio de Creaciones Intermedia. *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)* : [catálogo exposición]. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.

———. *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)* : [Doble cd-audio]. Edita: Allegro Records, Valencia 2004

Lapowsky, Issie. “Jay-Z Makes a Bid to Acquire a Swedish Streaming Music Company.” *Wired*, 30 de enero de 2015. <<http://www.wired.com/2015/01/jay-z-aspiro/>>. Accedido: 05-12-2015.

Leppert, R. *Theodor W. Adorno. Essays on Music*. 2002. University of California Press.

Lerman, Kristina; Yan, Xiaoran; y Wu, Xin-Zeng. “The Majority Illusion in Social Networks.” *arXiv:1506.03022* [physics], 9 de junio de 2015. <<http://arxiv.org/abs/1506.03022>>. Accedido: 07-12-2015.

Leslie, Esther. “Walter Benjamin. Sobre la radio”, *Parlante 23. Arte Sonoro y otras experimentaciones*. 01-01-2009. <<http://parlante23.blogspot.com.es/2009/01/walter-benjamin-sobre-la-radio-por.html>> Accedido: 11-30-2015.

Lethem, Jonathan. “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism Mosaic” en *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Ed. by Miller, Paul D. aka DJ Spooky That Subliminal Kid. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

Letort, Bruno. *Musiques Plurielles: Essai*. Paris: Balland, 1998.

Levin, Thomas Y. “For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility.” *October*. The MIT Press 55 (Invierno 1990): 23–47.

Levitin, Daniel. "Life Soundtracks: The Uses of Music in Everyday Life." 2007. <<http://www.russballard.com/rbv7-workshop/physics/Unit%203%20Vibrations/LifeSoundtracks.pdf>> Accedido: 05-12-2015.

Licht, Alan. *Sound Art: Beyond Music, between Categories*. New York, N.Y: Rizzoli International Publications, 2007.

Lilly, Paul. "Record Labels Reap 45 Percent of Royalties from Streaming Services, Study Finds; Artists Lucky to Pocket 7 Percent". *TechHive*, 6 de febrero de 2015. <<http://www.techhive.com/article/2881115/record-labels-reap-45-percent-of-royalties-from-streaming-services-study-finds-artists-lucky-to-poc.html>> Accedido: 30-08-2015.

Lindvall, Helienne. "Payola: Once a Dirty Word, Now the Basis of Internet Radio." *The Guardian* <<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/apr/16/payola-internet-radio>>. Accedido: 18-02-2015.

Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

López, Xoan-Xil: "Soundwalking. Del paseo sonoro "in-situ" a la escucha aumentada" *Un Ruido Secreto*, 2007 <<http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/>>. Accedido 08-03-2015.

López, Francisco. "Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom". 1997. <<http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>>. Accedido: 07-07-2015.

Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1987.

———. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. 4. ed. Colección Teorema Serie mayor. Madrid: Ed. Cátedra, 1989.

———. “Answering the Question: What Is Postmodernism?” *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis; University of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82.

Madsen & Widmer. “Music Complexity Measures Predicting the Listening Experience.” *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, 2006. < [http://www.cp.jku.at/research/papers/Madsen\\_Widmer\\_ICMPC\\_2006.pdf](http://www.cp.jku.at/research/papers/Madsen_Widmer_ICMPC_2006.pdf)> Accedido: 07-08-2015

Maiso Blasco, Jordi. “Dialéctica de la gran división. Theodor W. Adorno y los medios de masa” en *El pensamiento de Th. W. Adorno, balance y perspectivas*. Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno. Ed. por Mateu Cabot. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2006.

———. *Elementos para la reapropiación de la teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Universidad de Salamanca, 2010.

Marín, Adolfo. *La Nueva Música: Del Industrial Al Tecno Pop*. Colección Música de Nuestro Tiempo. Barcelona: Teorema, 1984.

Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993.

Marx, Karl. *Capital. A Critique of Social Economy*. Vol. I. The Process of Capitalist Production. Chicago: Charles H. Kerr & Company, 1926. <https://openlibrary.org/books/OL7096380M/Capital>.

Maus, John and Grisham, Tyler. "Guest Lists: John Maus." *Pitchfork*. Accedido el 8 de marzo de 2015. <<http://pitchfork.com/features/guest-lists/8003-john-maus/>> Accedido 07-08-2015 .

McClary, Susan. "A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's 'Piano Concerto in G Major, K. 453', Movement 2." *Cultural Critique*, no. No. 4 (Otoño 1986): 129–69.

———. "Rap, Minimalism and Structures of Time in Twentieth Century Culture" en *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Ed. by Cox, Christoph, and Daniel Warner. New York: Continuum, 2004.

McLuchan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Paidós Ibérica Ediciones S A, 2009.

Meyer, Robinson, "The App Economy Is Now 'Bigger Than Hollywood'" *The Atlantic*, 2015. <<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/01/the-app-economy-is-now-bigger-than-hollywood/384842/>> Accedido: 30 de enero de 2015

Micheli, Edoardo. "La elaboración del mito de Prometeo en la obra musical de Luigi Nono", *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, N°. 4, 2007.

Miller, Paul D. aka DJ Spooky That Subliminal Kid. "In Through the Out Door: Sampling and the Creative Act" en *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Ed. by Miller, Paul D. aka DJ Spooky That Subliminal Kid. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

Molina Alarcón, Miguel. "El Arte Sonoro." *ITAMAR Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, 1. Valencia: Rivera Editores / Universitat de València, 2008.

———. “Otras voces en la radio. Modos de transmisión no institucional”. en *Memorias de la sexta bienal de radio*. Ed. Radio Educación, México, 2005. Páginas 187-195.

Molina Alarcón, Miguel y Amigo, Leopoldo. “Music in Radio” (“Música en la Radio”, 1938) según Theodor W. Adorno, en Laboratorio de Creaciones Intermedia. *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)* : [catálogo exposición]. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.

Moore, F. Richard. “The Dysfunctions of MIDI.” *Computer Music Journal* 12, no. 1 (Primavera 1988): 19–28.

Morozov, Evgeny. “Amordazados por los robots informáticos”. *El país*, 24 de noviembre de 2012. <[http://elpais.com/elpais/2012/11/05/opinion/1352109504\\_959587.html](http://elpais.com/elpais/2012/11/05/opinion/1352109504_959587.html)>. Accedido: 01-06-2015..

———. “Is Smart Making Us Dumb?” *Wall Street Journal*, 23 de febrero de 2013, sec. Life and Style. <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324503204578318462215991802>>. Accedido: 01-06-2015..

Morris, Jeremy Wade. “Hear, Here: Location-Based Music Commodities.” *International Association For The Study of Popular Music — US Branch*, núm. Sounds of the City (15 de octubre de 2012). <<http://iaspm-us.net/jpms-online-popiaspm-us-sounds-of-the-city-special-issue-jeremy-morris/>>. Accedido 27-01-2015.

———. “Sounds in the Cloud: Cloud Computing and the Digital Music Commodity.” *First Monday* 16, no. 5 (10 de abril de 2011). <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3391>>. Accedido 27-01-2015.

———. “Understanding the Digital Music Commodity.” Tesis doctoral. McGill University, Montréal, 2010. <[https://www.academia.edu/359248/Understanding\\_the\\_Digital\\_Music\\_Commodity](https://www.academia.edu/359248/Understanding_the_Digital_Music_Commodity)>. Accedido 27-01-2015.

———. “Developments in Music Technology: Hybrid Activity in Popular Music.” *eTopia* 0, no. 0 (20 de marzo de 2005). <<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/etopia/article/view/36747>> Accedido 27-01-2015.

Murthy, Dhiraj. “Digital Ethnography An Examination of the Use of New Technologies for Social Research.” *Sociology* 42, núm. 5 (1 de octubre de 2008): 837–55. doi:10.1177/0038038508094565.

Muñoz, Blanca. *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

———. “La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt”, en *Constelaciones, revista de teoría crítica*, núm. 3, diciembre de 2011.

Niedermayr, Susanna. “Der Audioaktivismus von Ultra-red”. *ORF1*, 2008 <<http://oe1.orf.at/artikel/213160>> Accedido 27-01-2015.

Notario, Antonio. “Adorno, el mandarín maravilloso” en *El pensamiento de Th. W. Adorno, balance y perspectivas*. Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno. Ed. por Mateu Cabot. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2006.

Oliveros, Pauline. “Quantum Improvisation” en *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Ed. by Miller, Paul D. aka DJ Spooky That Subliminal Kid. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

———. *Telematic Circle*. 2007. <<http://deeplisting.org/site/content/telematic>>  
Accedido: 07-07-2015.

Orquesta del caos. *Sonidos en Causa*. <<http://www.cceba.org.ar/v3/ficha.php?id=1250>> 2004. Accedido 07-07-2015

Palmer, Jason. “Analytics at Spotify.” *Spotify Labs*. <<https://labs.spotify.com/2013/05/13/analytics-at-spotify/>>. Accedido 20-05-2015.

Pardo, Carmen. “En los arenales del arte sonoro”, en *Arte y políticas de identidad*, vol 7, Entre el arte sonoro y el arte de la escucha. Universidad de Murcia, 2012.

Park, Dave. “Arctic Monkeys Aren’t Fooling around (Part 1 of 2):” *Prefixmag*. <<http://www.prefixmag.com/features/arctic-monkeys/arent-fooling-around-part-1-of-2/12565/>>. Accedido: 01-06-2015.

Paul, Ian. “It Took until 2014, Surprisingly, but Music Streaming Services Have Finally Outsold CDs.” *TechHive*, 20 de marzo de 2015. <<http://www.techhive.com/article/2899697/it-took-until-2014-surprisingly-but-music-streaming-services-have-finally-outsold-cds.html>>. Accedido: 01-06-2015.

Pask, Andrew. “Mini Interview: Pauline Oliveros” *Cycling 74*, 2013 <<https://cycling74.com/2013/12/18/mini-interview-pauline-oliveros/>> Accedido: 06-03-2015.

Peoples, Glenn. “Amanda Palmer Sells \$15K Worth Of Music, Merch In Three Min.” Text. *Billboard*, 22 de julio de 2010. <<https://www.billboard.com/biz/articles/news/1203326/amanda-palmer-sells-15k-worth-of-music-merch-in-three-min>>. Accedido: 01-06-2015.

Percino, Gamaliel, Peter Klimek, and Stefan Thurner. "Instrumentational Complexity of Music Genres and Why Simplicity Sells." *PLoS ONE* 9, núm. 12 (31 de diciembre de 2014): e115255. doi:10.1371/journal.pone.0115255.

Pryor, John-Paul. "Love Is Real: John Maus." *Dazed*. 2011. Accedido March 8, 2015. <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/8102/1/love-is-real-john-maus>.

Prévost, Edwin. "Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad" en *Ruido y capitalismo*. Iles, Anthony, y Mattin, eds. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2011.

Public Record. <http://www.publicrec.org/directory.html>> 2009. Accedido 07-07-2015

Rae, Casey. "Fear and Loathing in Royalty Rate Setting" en *Future of Music Coalition* <<https://futureofmusic.org/blog/2014/10/29/fear-and-loathing-royalty-rate-setting>>. 2014. Accedido 07-07-2015

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Manuel Arranz, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, and Museu d'Art Contemporani de Barcelona, eds. Bellaterra; Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Raunig, Gerald. "Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales".  
Publicado en *Brumaria*, no 8: Arte y revolución, Madrid, 2007. < [http://marceloexposito.net/pdf/trad\\_raunig\\_revolucionesmoleculares.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/trad_raunig_revolucionesmoleculares.pdf)>.  
Accedido 28-11-2015.

Ross, Alex. *Listen to This*. 1. Picador paperback ed. New York: Picador, 2011.

———. "Pop Culture and Power. The Naysayers." *The New Yorker*, 8 de septiembre de 2014. <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>>. Accedido 07-07-2015.

———. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. London: Harper Perennial, 2008.

Ruesga Bono, Julián, and Joan-Elies Adell. *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea : Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 2005.

Sanneh, Kelefa. "Blockbluster." *The New Yorker*, 2 de diciembre de 2013. <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/02/blockbluster>>. Accedido 07-07-2015.

Sarmiento, José Antonio, y Centro de Creación Experimental (Cuenca). *La música del vinilo*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010.

Satariano, Adam. "SoundCloud Said to Near Deals With Record Labels." *Bloomberg*, 10 de julio de 2014. <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-07-10/soundcloud-said-to-near-deals-with-record-labels>>.  
Accedido 07-07-2015

Schaeffer, Pierre. *Traité Des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Nouv. éd. Pierres Vives. Paris: Seuil, 2002.

———. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1996.

Schäfer, Thomas; Sedlmeier, Peter; Städtler, Christine; y Huron, David. "The Psychological Functions of Music Listening." *Frontiers in Psychology* 4 (13 de agosto de 2013). doi:10.3389/fpsyg.2013.00511.

Schneider, Marc. "Clear Channel Changes Name to iHeartMedia." *Billboard*, 16 de septiembre de 2014. <<http://www.billboard.com/articles/business/6251599/clear-channel-changes-name-iheartmedia>>. Accedido 07-07-2015.

Scott-Joynt, Jeremy. "What Myspace Means to Murdoch." *BBC*, 19 de julio de 2005. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/4697671.stm>> Accedido 07-07-2015.

Seabrook, John. "Spotify: Friend or Foe?" *The New Yorker*, 17 de noviembre de 2014. <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/revenue-streams>>. Accedido: 07-07-2015

Service, Tom. "A Guide to Pauline Oliveros's Music." *The Guardian*. 7 May 2012. <<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/07/guide-contemporary-music-pauline-oliveros>>. Accedido: 6-03-2015.

Shapira, Roni. "Switched-on Deutschland: The Sounds of Germany." Tesis doctoral. University of Minnesota, 2006. ProQuest UMI 3227588

Singleton, Micah. "Tidal's Secret Weapon Isn't Celebrities: It's Live Nation." *The Verge*. <<http://www.theverge.com/2015/4/9/8366967/apple-live-nation-tidal-streaming>> Accedido: 09-04-2015.

Smarzoch, Raphael. "Ultra-red. Wie klingt Anti-Rassismus?" en *Deutschlandradio Kultur*. 2014. <[http://www.deutschlandradiokultur.de/ultra-red-wie-klngt-anti-rassismus.2156.de.html?dram:article\\_id=299973](http://www.deutschlandradiokultur.de/ultra-red-wie-klngt-anti-rassismus.2156.de.html?dram:article_id=299973)> Accedido 07-07-2015

Scheib, Christian y Puckette, Miller. "Two Rooms. A Short Conversation with Miller Puckette" en *Bang: Pure Data*. Berlin: Wolke Verlagsges. 2006

Schülein, Johannes-Georg. "La utopía de lo no-idéntico. Perspectivas según Adorno y Derrida" en *El pensamiento de Th. W. Adorno, balance y perspectivas*. Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno. Ed. por Mateu Cabot. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2006.

Sisario, Ben. "As Music Streaming Grows, Spotify Reports Rising Revenue and a Loss." *The New York Times*, 25 de noviembre de 2014. <<http://www.nytimes.com/2014/11/26/business/spotify-discloses-revenue-but-not-its-future-plans.html>>. Accedido 05-07-2015

Sydell, Laura. "Pandora's New Deal: Different Pay, Different Play." *NPR*. <<http://www.npr.org/2014/11/26/366339553/pandoras-new-deal-different-pay-different-play>>. Accedido: 02-03-2015.

Szendy, Peter. *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*. Castellón: El lago ediciones, 2009.

Taylor, Astra. *The People's Platform: Taking Back Power and Culture in the Digital Age*. Nueva York: Metropolitan Books, 2014.

Team, The Spotify. "\$2 Billion and Counting." *Spotify Blog*. <<https://news.spotify.com/us/2014/11/11/2-billion-and-counting/>>. Accedido 20-05-2015.

Terdiman, Daniel. "Spotify exec: We collect an 'enormous amount of data on what people are listening to, where, and in what context'" en *Venture Beat*, 2015. <<http://venturebeat.com/2015/02/24/spotify-exec-we-collect-an-enormous-amount-of-data-on-what-people-are-listening-to-where-and-in-what-context/>> Accedido 07-07-2015

Terino Aguilar, Patricia. *Heidegger y la pregunta por la técnica*. Editorial Edita <<http://www.rebelion.org/docs/122686.pdf>> Accedido 07-07-2015.

Turrini, Davide. "Umberto Eco: 'Apocalittici Ed Integrati? 50 Anni Dopo La Battaglie È Sul Web.'" *Il Fatto Quotidiano*, 2014. <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/03/12/umberto-eco-apocalittici-ed-integrati-50-anni-dopo-la-battaglie-e-sul-web/911143/>> Accedido: 07-08-2015.

Ultra-red. *Five Protocols for Organized Listening* <[http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five\\_Protocols.pdf](http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf)> Accedido: 07-09-2015.

Vanhoenacker, Mark. "Requiem: Classical Music in America is Dead". *Slate*. 01-21-2015. <[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/classical\\_music\\_sales\\_decline\\_is\\_classical\\_on\\_death\\_s\\_door.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/classical_music_sales_decline_is_classical_on_death_s_door.html)> Accedido: 07-07-2015

Vickers, Paul, and James L. Alty. "Musical Program Auralization: Empirical Studies." *ACM Transactions on Applied Perception* 2, núm. 4 (1 de octubre de 2005): 477–89. doi:10.1145/1101530.1101546.

Vilar, Gerard. "El fin de la música" en *El pensamiento de Th. W. Adorno, balance y perspectivas*. Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno. Ed. por Mateu Cabot. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2006.

———. “Prólogo” en Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona ; Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Voegelin, Salomé. “A new generation of field recordists is challenging the myth of the invisible figure with a microphone in work that celebrates presence rather than absence” en *Wire*, mayo de 2014. <[http://www.thewire.co.uk/in-writing/collateral-damage/collateral-damage\\_salome-voegelin](http://www.thewire.co.uk/in-writing/collateral-damage/collateral-damage_salome-voegelin)> Accedido: 07-07-2015.

Von Appen, Ralf y Frei-Hauenschild, Markus. “AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Pre-Chorus — Song Forms and their Historical Development” en *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*. German Society for Popular Music Studies e. V. 03-10-2015 Accedido: 07-07-2015.

Walters, Ray. “Neil Young Shows off His Studio-Quality Pono Music Player”. *Geek*. <<http://www.geek.com/news/neil-young-shows-off-his-studio-quality-pono-music-player-1519185/>>. Accedido 19-02-2015.

Weinberg, Gil. “Interconnected Musical Networks: Toward a Theoretical Framework.” *Computer Music Journal* 29, núm. 2 (verano de 2005): 23–39.

Welch, Chris. “Spotify Removes Silent Album That Earned Indie Band \$20,000.” *The Verge*, 7 de mayo de 2014. <<http://www.theverge.com/2014/5/7/5690590/spotify-removes-silent-album-that-earned-indie-band-20000>>. Accedido: 07-07-2015.

Wellmer, Albrecht. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Universitat de València, 1996.

Whitman, Brian. "How Music Recommendation Works — and Doesn't Work." *Brian Whitman @ Variogr.am*, 2013. <<http://notes.variogr.am/post/37675885491/how-music-recommendation-works-and-doesnt-work>>. Accedido 07-07-2015.

Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. New and rev. ed. Contemporary Music Studies, v. 12. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Wohlsen, Marcus. "The PC's Death Might Also Mean the Web's Demise." *Wired*, 13 de enero de 2014. <<http://www.wired.com/2014/01/death-pc-also-mean-end-web/>>. Accedido 07-07-2015

Woody. "David Macias' Enlightening Letter on Spotify." *HearYa - Indie Music Blog*, 2012. <<http://www.hearya.com/2012/11/28/david-macias-enlightening-letter-on-spotify/>>. Accedido 07-07-2015

Young, Ashley y Hedberg, Catherine. "An Interview with cyclo. (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai)" en *MoMA Blog*, 2013. <[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/)>. Accedido 07-07-2015

Zimmer, Fränk. *Bang: Pure Data*. Berlin: Wolke Verlagsges. 2006

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London; New York: Verso, 2008.

Zuckerman, Gabrielle. "An Interview with La Monte Young and Marian Zazeela" *American Public Media*, julio de 2002, <[http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview\\_young.html](http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html)> Accedido 07-07-2015

## REFERENCIA DE IMÁGENES

p. 41 Gráfico con objetivos de análisis.

p. 43 Gráfico con preguntas para el análisis.

p. 48 Mapa conceptual para guiar esta investigación.

p. 144 OLATS2000 <<http://www.olats.org/pionniers/pp/schaeffer/theorieSchaeffer.php>> Accedido 07-07-2015

p. 145 OLATS2000 <<http://www.olats.org/pionniers/pp/schaeffer/theorieSchaeffer.php>> Accedido 07-07-2015

p. 154 Basado en OLATS 2000 < <http://www.olats.org/pionniers/pp/schaeffer/theorieSchaeffer.php>> Accedido 07-07-2015

p. 217 <<http://spotify.com>> Accedido 05-05-2015

p. 225 Propaganda de Spotify recibida por correo electrónico en mayo de 2015.

p. 235 Extracto del resumen de las respuestas recibidas en la encuesta (ver anexo)

p. 235 Extracto del resumen de las respuestas recibidas en la encuesta (ver anexo)

p. 236 Extracto del resumen de las respuestas recibidas en la encuesta (ver anexo)

- p. 243 "50 Global Hits". Captura de pantalla del web player en Spotify. 05-05-2015
- p. 244 Tabla de equivalencias de los tempi musicales y las pulsaciones por minuto.
- p. 245 Tabla de equivalencias entre las pulsaciones por minuto y el tipo de ejercicio recomendado.
- p. 247 "Hipster International". Captura de pantalla del web player en Spotify. 05-05-2015
- p. 259 NoTours. "Soundscape" <<http://www.notours.org/about>> Accedido: 07-07-2015
- p. 260 Cràter. "Mapa dels desitjos" <[mapadelsdesitjos.com/mapa.html](http://mapadelsdesitjos.com/mapa.html)> Accedido: 07-07-2015
- p. 265 Ultra-red "Five Protocols" <[http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five\\_Protocols.pdf](http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf)> Accedido: 07-07-2015
- p. 266 Orquesta del Caos. "Mural" en "Sonidos Indignados". <<http://www.sonoscop.net/acampadas/>> Accedido 07-07-2015
- p. 269 "Festival Zeppelin" <<http://caos.sonoscop.net/festival-zeppelin/>>
- p. 271 Ina/GRM "Lautsprecher-Orchester lässt Räume klingen" <[http://www.deutschlandfunk.de/lautsprecher-orchester-laesst-raeume-klingen.807.de.html?dram:article\\_id=229326](http://www.deutschlandfunk.de/lautsprecher-orchester-laesst-raeume-klingen.807.de.html?dram:article_id=229326)> Accedido 07-07-2015

- p. 272 Pure Data. E-Floss Manuals. <[http://en.flossmanuals.net/pure-data/ch042\\_abstractions/](http://en.flossmanuals.net/pure-data/ch042_abstractions/)> Accedido 07-07-2015
- p. 274 Nicolas Collins: ““Bracken” <<http://www.nicolascollins.com/software.htm>> Accedido 07-07-2015
- p. 274 Nicolas Collins: ““Waggle Dance” <<http://www.nicolascollins.com/software.htm>> Accedido 07-07-2015
- p. 275 Nicolas Collins: “Bracken (after Christian Wolff) (2014) For five or more people with computer direction” <<http://www.nicolascollins.com/texts/Bracken.pdf>>. Accedido 07-07-2015
- p. 279 Deep Listening Institute “Expanded Instrument System” <<http://deeplistening.org/site/content/expandedmusicalinstruments>> Accedido 07-07-2015
- p. 281 YCAM Yamaguchi Center for Arts and Media: “cyclo. (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai) in performance, 2011” <[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/)> Accedido 07-07-2015
- p. 283 Foto antes de una actuación de Francisco López. <[http://www.radicalmatters.com/public/autori/113\\_th\\_2\\_Francisco\\_Lopez.jpg](http://www.radicalmatters.com/public/autori/113_th_2_Francisco_Lopez.jpg)> Accedido 07-07-2015
- p. 324 Salvo Fundarotto. Nicolas Collins tocando “Mortal Coil”. Prix Italia festival, Palermo, 2002. <<http://www.nicolascollins.com/devilsmusicpalermo1.htm>> Accedido 07-07-2015

## ANEXO: ENTREVISTA CON NICOLAS COLLINS



Nicolas Collins tocando "Mortal Coil". Prix Italia festival, Palermo, 2002. Photo by Salvo Fundarotto.

Nicolas Collins (Nueva York, 1954) es un compositor de música principalmente, aunque no únicamente, electrónica. Estudió en Wesleyan University y fue alumno de Alvin Lucier. Actualmente es profesor en The School of the Art Institute of Chicago.

Esta entrevista se realizó personalmente el jueves, 20 de noviembre de 2015, en su oficina en The School of the Art Institute of Chicago.

Nicolas Collins (N.): We're in a strange situation in music, where if you walk into a music studio, and you're electronic musician, and you walk into a video editing room in our art school, they have exactly the same equipment. In other words, it's the same thing, everybody is using the same tool. So the thing is that we have the same tool, what means that we have people who don't think of themselves as musicians or composers making musical work. Because you can do it. In other words, you don't have to play the piano to put sound together on a computer, and you can work in a number of levels. You can work on a very large level like being a DJ, and say: "I'm going to take this song, and then I'm going to go to this song, and then I'm going to go to this song"; or you can do a mash up, and say

“I’m going cut this measure of this song to the measure of this song”; or you can get small, and say “I’m going to take this note, and then I’m going to take this note, and then I’m going to take this note”. So, in a sense, you move continually between the idea of collage, or assembling existing work, to actually generating new work. So what it means now, is that you can have a sound piece that you can’t tell “was it made by a musician or an artist?”.

Now the problem with Adorno is (that) his whole model of analyzing music has to do with music that can be analyzed, and Adorno can’t be used to make sense out of an indeterminate work of Cage, even one that is for instruments, or an electronic music piece that is done by a computer. There’s no vocabulary in there for doing it. So, I see this thing where you have this big change in the musical landscape, where the tools you need to put sound together are now completely democratic, you don’t have to have this...

Verónica Soria (V.): Do you think they are democratic? Because that is the issue I have. I don’t know if they’re entirely democratic. I think they are disguised as democratic, but I don’t know if they actually work like that.

N: Alright, democratic may be the wrong word.

V: But that’s what I’m trying to figure out

N: Alright, let’s not use the word democratic, but let’s say this: anyone who can buy a Macintosh computer will own the tools needed for writing in language, whatever language you see, editing photographs, that is, you can take a picture and change it around, change the color, crop it, layer them, so the visual manipulation of two dimensional images, you will be able to edit video, you will be able to edit sound, you will be able not only to edit like an existing record, but you will be able to do such fine editing on it that you can create a very new piece of music out of little bits and scraps of sound, right? So that’s what I mean by democratic in the

sense that you can buy the computer, because you're a musician; one of my students can buy it, because they're a designer; and someone else can buy it because they're an accountant, right? And they can all have all the same tools. The accountant gets the music tools, without having to study in music school. You get excel without having to learn accounting, ok? The visual artist gets... Everything goes back and forth.

It's not democratic because not everybody can afford to buy it. And the tools have very particular philosophies built into them. But it is very highly accessible. And maybe it's a little bit like handicapped accessibility. The idea that, it used to be that if you were in a wheelchair, you were very very limited in terms of where you could go, and as the laws keep changing, in this country and in Europe, there are more and more places you can go, because they're doing something. They're making curbs to go like this (signals a ramp with hand), they're putting elevators in, ok? So maybe it's not democracy, but it is a question of increasing accessibility. And that exists independently of the political statement; it's simply a question of fact, like the doors widen up for me to get through.

V: Yeah, only that my question, is more like when you said that the programs have things into it, I think, when you use them, they determine a little bit your way of thinking.

N: Absolutely.

V: So maybe if you use a set of tools in a computer you're going to compose in a determined way.

N: Right.

V: Not determined, but in a given way.

N: Right.

V: And then as you said, you were talking about the ctrl+c or ctrl+x, and ctrl+v, and then, don't you think that maybe the use of certain tools has given place to a kind of art or music, where —you were saying like a toolkit— where people just tend to repeat much more?

N: True. Well, there's two factors: number one, it's about editing and copying rather than synthesizing. All the tools... Most of the tools are based on manipulating data, not generating data. So, for example, when the first Macintosh computer came out, one of the very first programs that it came with was something called MacPaint. It was like a children's game, and you used, I mean, adults used it, I'm sure, but it was really very childish, it was for drawing on a computer. So, that's gone. That doesn't come on a computer now. Instead you get Photoshop or something that lets you cut up images. So, I think that the aesthetic of computer tools is about copying and changing, rather than synthesizing, and obviously every tool has limitations built in, and the more sophisticated they are, the more determinate those characteristics are. And I have students who make their first music in Garage Band, and it all sounds the same, because there are particular loops, and this and that. When you start to use filters in Photoshop, you see them immediately. Even the programming languages that you use to do computer music, like Max or SuperCollider, they have a very characteristic sound. I can hear the composition is done in Max, because I identify certain characteristics.

So, that is true. But I think one could say that many tools are like that, like a saw makes straight lines, and if you're giving somebody a saw, you can certainly tell that anything that it may cut out of wood is going to have lots of straight lines. Is not until you give them a jigsaw, that you will see curves. So, I think tools, even the most general purpose tools, still have limitations built in in terms of what they tend to do. And I think that interesting artists are usually the ones that push the

limits of what the tools can do, whereas this is in visual arts, this is in music, this is in film, or in video.

In my area of music, there's an awful lot of invention of tools. I worked for years in places where people invent tools. Ferrer Molina, he invented an instrument. He started with the guitar, but he invented an instrument. And that invention in a sense is almost bigger than his music, if you know what I mean, because you're very conscious of that invention, when you listen to his music, Whereas if he just sat and played the guitar, you would say...

V: Another guy

N: Oh, he's a musician or he's a composer, but you wouldn't say, did he make that guitar? That wouldn't be the first thing you would think about.

V: But then, it's funny also, you bring up Ferrer Molina, and I know that he has a very classical background and he studied conduction. Before you were comparing music and art, or sound art, and it's not that I'm interested in distinguishing the both, but I'd say that sometimes, though, when you were talking about democracy the tools, that maybe there's something in the language of the art, (that) has been missing or has been lost...

N: In what sense, can you give an example?

V: That maybe, as you were saying, the students were scared because of the music notation and now it is much easier to give them a sound craft, but then, don't you think that maybe some qualities of thought that were attached to the previous...

N: Sure, for example, my students who don't read music would never write a piece of music which sounds like Schönberg. They might make like a mashup of

Schönberg. So, for example, there's a wonderful media artist in New York named Cory Arcangel. And went to Youtube and he found all the videos of cats walking up and down pianos and he edited them in such a way that cats play a Schönberg piano sonata.

V: That's crazy.

N: Ok? Now, that is an example of using ctrl+X ctrl+V to make music that sounds like Schönberg. But Cory Arcangel is a very very smart artist.

V: It's really cool, actually. It's crazy, but it's cool.

N: Yeah, my students would probably not think of that. That's a really advanced idea. When I got here, techno and house, dance music, was very big and my students —my undergraduate students— were always making house music, dance tracks, for my seminars. And I would listen to them and the rhythm programming was pretty good, because that you can do ctrl+x, ctrl+v, sampling, and they set up a great, they look it and visually they see it as a visual pattern. But every house track has a hook, a little melody, some little something, even if it's just sampled voice. And they were terrible at that. Even if they had to put three notes together, (sings) bah boo bip, bah boo boop, they would never come up with the right three notes. It would always sound awful.

And so, they said, "can you teach a class on how to write a hook?" Because that's all they wanted to do, how to write a hook, and we had to do that, we had to produce a class in basic musicianship because, you know, some things they could do, some things they couldn't.

V: Can you teach that?

N: We tried. We, I asked this wonderful woman who you'll probably meet when you're hearing named Julia Miller, she had just gotten a PhD in composition in Northwestern and was doing intermedia things, so I said, "can you design a class for artists where you teach them basic musicianship? can you teach them harmony and, you know, like Music 101?" And she did. She did, and they all would write pieces for themselves, and make a little band, out of everyone in the classroom, with sounds. You should talk to her.

So, in any case, I think that I'm not saying that the tools are perfect, but I'm just saying that they give people access to working with particular material. I think the reason sound art is kind of a big idea now, even though people have been doing sound art now for at least 50 years, is that now is easier. Everyone can make sound art, in the sense that everyone can sit down in their computer and do something with sound. And it used to be that, unless you could play guitar or play piano or sing, you couldn't do anything with sound, you could draw on a piece of paper but you would never think of comp... more people would think of making a drawing as a six year old child than making a piano piece. Why? Well, because it's some different set of skills. Because for some reason one set is put in this group and one set is put, well...

V: Yeah

N: I don't think I'm answering you question, so you have to... push at it.

V: No, you are. I think so. But then, I have more questions. Well, I had sent this interview, but we don't have to go through it, because it's very, very long, and I don't think you'd want to go through it. But I was interested, too, when I was reading your website —because I read your biography on the website because I didn't want to ask you about, like, SuperCollider again (laughs)

N: Right, SuperCollider, right, right, now.

V: And, so, I was super interested in that, you were saying that you had become interested in how digital file sharing protocol could affect the way that music is created, and that you would exchange music in exchange for the programs you created. And I think that, or I had the sense, when reading it, that you had been exchanging a lot of ideas with a lot of people who were creating music with your tools, and now, I was curious: did you find anything out, in terms of patterns, that people tend to create with your tools?

N: I should actually take that down of my website, this is quite old now. Here's what happened: I had a very simple idea, which is that every now and then I create a piece of music that can be distributed. Now, for most composers, that's not a big deal. You write notation, you publish a score, and it goes on, and so on. I don't do that, that's not the kind of music I do. But every now and then I do a piece on a computer that I don't need to be there for it to work.

V: A generative...?

N: That anyone can perform. Like selling an app on iTunes. So what I do is I put up on my website, these programs, and you can then download them, and you can perform the piece. When I first started doing that, I thought, it would be very nice if, in exchange for downloading the software, you could upload a recording of your performance. And then, I could have a library of different people's interpretations of this piece. The problem is, that it's almost impossible to do securely, online, because if you give people the possibility to upload files, they will use it for anything. They will send pornography that way, they would do bootleg movies... In other words, you have to be very careful about protecting the upload of material. Anyone can take something from a site, that's not a problem. If you're going to let them come back in, you have to do all this security stuff, which I couldn't do because I just didn't have access to a program who could do that kind of thing for me.

V: That's why, a bit, many sound maps work like that, you have to send them your sounds per email, instead of uploading them?

N: Yup, you can't upload them, you have to send them by email, and I didn't want to do that. I wanted to make something that was very democratic, I didn't want to have to sit there and interpret and do it myself, right? So that project got stuck. But I will say this, I've done these pieces, that are kind of open form pieces for various type of technology. Ones that are very beautiful to hear because there is a mix of my structure and someone else's way of thinking. It's a little bit like, you think of all those Beatles' songs, that everybody recorded, you know you have a song that was written by a rock band and then, Frank Sinatra did a version, and Ella Fitzgerald did a version, Ron DMC does a version... In other words, in every cover —as they're called in English— there's a reflection of the artist who performs it. And we don't think of that so much when you think of Bach, or a Beethoven piano sonata. You think about, there is that composition and some people do it, a little this way, a little this way, but is very identifiable. But when you deal with, you know, this sort of funny open form pieces, or you have software, that's interactive, suddenly, everything becomes much more open. And I actually am very interested in community, in sort of the way the various people who are participating in a music project. I worked for a long time with improvising musicians. I don't do pieces that you just give them to someone, and they do it, and it's always the same.

So for me that idea that you can have this exchange, that you can put this thing out and hear what everybody's different version is, is very appealing to me. I'd still like to make it work, and you know, one day I hope to do so. It's much easier for now, you know?

V: It's funny because you say that you don't care about Adorno in terms of his musical analysis, but I distinguish two things in Adorno: on the one hand, would

be his musical analysis, which I also don't care so much, or else I would turn myself crazy thinking: "uh, this is not progressive, this is ...". But then, he talks about the music as a commodity and avoiding determinism from, I don't know, the powers that be, I don't know how to put it. And then I think, what you say in those terms, and even in the introduction to the Handbook of Hardware Hacking, about not producing all the same kind of stuff, or like not being everybody the same, not doing the same all the time. I think that, in that sense, you bring practices that are progressive.

N: No, you're right. You are right. That is true. There is a similarity there. I think that this is a really critical point at the moment. We're in a very serious stage of DIY consciousness, and I just read this essay, which I can send you, that's about the danger of DIY is that you make too many things. In other words, everybody thinks they need something special. So, on the one hand you get sort of utopianism where there's only one car, there's only one kind of house, there's only one book you're allowed to read... But then at the other end, there's this idea of "oh, you know, I don't want this pen, I want to make a pen myself on a laser cutter, that is in the shape of my name, or something" and you're thinking: "But why? Is it necessary, in order to write, to have a pen that's different from all other pens?" So, this thought of the economic philosophy of DIY consciousness is a very complicated thing at the moment, I think.

But now you see the two sides of it, and on one hand, as you said, when you use the tools that are on your Macintosh, they come with a certain idea about how something should sound. But if I make my own instrument, completely from little pieces, presumably anything that is a limitation, is something I built in. And then, there's that sort of range in between. And I think that a lot of the culture of hacking and circuit bending was about this line in the middle, which is that I'm not going to make it completely by myself. I'm going to take something that somebody else made and I'm going to change it, so it's more personal. And I think that where

this exists a lot, in a lot of people's lives, is in automobiles. There's a very strong tradition in many cultures of customizing their automobile.

V: Tuning.

N: Do you know the taxis in Madrid?

V: Yeah.

N: And then you have hot rod cars in California, and you have teenagers who put the stuff in the windows.

V: And the subwoofers.

N: And the subwoofers. That seems to be an ancient form of customization, because that is from 1930's at least, in this country. And I'm sure if you look around the world, it's very similar. And that is where I think there's the interesting area, is this sort of personalization. And you can do that. Everyone's MacBook, even if they put stickers on it, they all look the same.

V: Yeah.

N: I mean you could put different software on it, but most people, I think 60% of the software in most people's computers is always the same. So, you can create lots of different things. I might create, you know, certain types of articles in my computer and you would write very different ones on yours, and I might have one kind of iPhoto collection on my computer, different than the one on yours, but the machine is like a car that hasn't been changed.

V: Yeah... Oh, and I remember you also said that you were happy to talk about why you chose, or why you choose to work sometimes with analogic devices or why you choose others, other times... And that kind of intrigued me, why?

N: Why? But that is sort of the...

V: For instance in Valencia, when I was talking to many of the improvisers I know, who maybe had their pedals, or their cellos, or with Ferrer Molina... (Some of them) would be "oh, but I hate computers, I would never compose with a computer, that is everything the same", and I thought: "you don't need to be so radical... although I get your idea".

N: Right. No, I mean, that's a very interesting point because, again, it's this idea of using the right tool. If you have a carpenter making beautiful furniture, they will have access to many different tools, for doing different things. Golf, I do not play golf, but golf players have all these different clubs... A baseball player has one, and a golf player has 19. Why? Right? Why? So, I've been doing electronic music so long, I mean, I started when I was 17 and I'm 60 now, so when I started, it was little circuits, it was very analog. And by the end of the 70s I became one of the first people working with computers for live music. So then I work with computers, and I always kept the circuits and the computers going at the same time. Because I knew certain things were easier or better on this, and certain things were easier or better on those things. And I never made a decision like "I'm a computer music composer" or "I'm an analog composer". I know a few people who can hear the difference between analog and digital. I think for most of them it is either a question of fashion, of style, and I think especially people who come from pop music originally think very, very much in terms of style and fashion, like what kind of guitar I play says something about my music.

V: Yeah.

N: Even if the sound is almost exactly the same or you could make the sound sound right like the other. But there is this idea of style and the other is... interface. Interface, which is that... most analog devices have lots of little knobs and switches on them. So you can do lots of different things in once, you can set settings and see what they are and you can go back to them. Whereas if I do a music program on here (pointing at laptop computer), I have to keep, click here, and I can move this and click here and move that, it's a very strange interface.

So I think that some people prefer one way of connecting to their instrument rather than others. Guitarists are very funny there's some who love to step on things, you know, and there are other guitarists, who will have just as much stuff, but will set it up and then just play guitar and will never touch the stuff in there.

I did a piece for a string quartet once, and I asked them to use foot switches to change things and then they hated it. They said, "I just don't like doing anything with my feet. I'm all about my hands. I would much rather have a fifth person in the group who presses the button" and I thought "his is easy, every 20 seconds or something you press..." (tapping feet)

V: I'm trying to think, because I played a little bit of viola (tapping feet as well)...

N: They just didn't want to do it. They said: "it's like going like this (tapping his head and rubbing his chest) it doesn't feel..."

V: Yeah, but see, i guess it might be because my background is piano that i'm used to use my feet and that doesn't sound so awfully difficult

N: Right? (pause) So, maybe I just had a bad string quartet

V: No, I'm very bad (laughs).

N: No, but I think that people develop certain habits.

V: That's probably the truth.

N. But so the analog-digital thing for me is purely practical. In other words, I use, and I work with, I do pieces for acoustic instruments, I do pieces for electric instruments, I work with analog electronics that I've made, I work with things I have, I work with things I just buy, I work with laptops, I mean it's like... I don't think it's any different from a composer who writes instrumental music. One day he will write a string quartet, and next day she will write a piece for oboe, and the next day she'll write one for orchestra. In other words, you change instruments according to your vision.

V: And now, just out of curiosity, you said that Max and SuperCollider have certain identifiable characteristics that you can tell by ear, what are those?

N: Well, there's a certain kind of sound that oscillators make in SuperCollider that is very, very clear. And I hear a lot of SuperCollider music that is oscillator driven. In Max, people always seem to be working with sample playback and sample manipulation. That seems to be the very first thing they do, and it's almost impossible for them to stop doing it. And the objects in Max for doing file:play have very particular sound characteristics in terms of the types of transformations that you can do. Part of it is, that every software has certain things that they do quickly.

V: They do.

N: And those are the first things you do, and it's question of how soon you get to something else. It's the same with synthesizers, in the 80s, they made these synthesizers, they always came with preset voices, and sometimes you can say "oh, you know, that's a Yamaha DX7 with voice 7!"

V: I used to play one of those (laughs).

N: Right? And then, there were people who would develop their own voices, for them, so suddenly they would sound completely different. But 90% of the people who use those instruments use the preset voices, so they would sound a particular way.

V: Ok... Yeah... And, let me see (looking through pages)... When you talked about the thing between sound art and music. I've seen precisely Alvin Lucier at the symposium at MIT a couple months ago. I didn't go, but I was watching on the webcast, and I remember somebody from the audience asked that kind of question. And I was also watching the Twitter (discussion) going on and everybody was like, "oh, no, somebody asked again the sound art vs. musician question" and it is like, who cares?

N: Right.

V: And, wait... you're actually being very helpful, my last question about interaction between methodology and hearing, was...

N: Methodology and what?

V: Methodology of composition and hearing. I was actually asking that if you would say that technologies have democratized audio creativity and (whether) you think that have empowered the people.

N: Ok, yeah... Oh, god! That's that dangerous term, empowerment. I do all these workshops in hacking. And there's always a few people that will say that the best experience of the workshop was not what we made, or the sounds I made, or anything; it was the empowerment.

There is the idea that we live in a world (where) we have no control over our tools anymore. Your father, and my father, even we're two different generations, probably opened the hood of the car, and occasionally poked at it, right? We don't do that anymore. There's nothing you can do with your car. If the car broke down when I was a child, my father thought he might be able to fix something. And I think that there's a very strange power relationship with tools. They are cheap, they are very powerful... In other words, when I was young, (in order) to do photography, you had to have a dark room, and all this equipment, and it was complicated... and now, you have a phone, you don't even have a camera! And you have this thing that's on your computer, whether you want it or not, and suddenly you can make beautiful photographs. Beautiful photographs, fine. That is empowering.

But at the same time, as you say, everyone of these tools has its limitations. And they sort of make you think these are the limits of where the medium ends. I don't know Garage Band very well, but I think if you go in and work with the music samples, everything is very quantized. And everything happens in 4/4 and this sort of stuff, and equal tempo, and they know even Indonesian scales, in Garage Band, as far as I know. So it's a funny mix.

I like to say that when I came here to teach at the Art School, what I found interesting is very few people said: "I'm a painter, I'm a sculptor, I'm a filmmaker, most of them said, I'm an artist". And one day they would make a painting and the next day they would make film. And then they do an installation. And they videotaped the installation. And they would edit the videotape. And then they put the videotape on Youtube. So they were doing everything. And sound was just one of the things they did.

And I think that (pause) I don't think music has changed hugely in the last 50 years. I think computers have made live much easier for musicians to record and compose and notate music. But I don't think they really changed the way

composers think. But I think computers have changed the way artists think. Because I think now, the idea of the meta tool, this sort of ctrl+x ctrl+v, idea means that, an artist who is used to work on paper can move to working in a time based phenomenon like video or film or sound.

And it's a very smooth transition. What it means is that it's increased the media that an artist can work with. And yes, it comes with limitations. In other words, if my background is painting, and I decide I'm going to make a music recording for somebody's birthday, the odds are it's going to sound pretty stupid, at the beginning, it's going to sound like everybody else's music. But without those tools, I'd probably would've never done it, I probably would've been too embarrassed to just stand up in my friend's birthday and start to sing. Because that's music, and I don't know about music. But with this tool that looks just like the tool that I use to edit my photos with, I can also edit some music samples. Then maybe I could also make the sound.

I think that is worth the trade off. It's not perfect. The tool is not perfect. And you never have the freedom that you think you have when you're using these tools, but you are able to do things you would never think you were able before, and I think that is important. And I think for once it means that now you're getting people making sound work informed by a completely different aesthetic than you ever had before. I mean, not to sound like stupid about it but a piece of music written by a painter, is going to sound different from a piece of music written by a musician. They just, we say, the baggage, *las maletas*, are going to be different.

V: And that is a good thing.

N: Well I think it basically is a good thing. It doesn't mean that the art would be better, but it will be different. I mean, let's look at it from a darwinian standpoint, instead from a political standpoint, which is that you increase the genetic pool of art. In other words, you're not marrying your cousin, you've got all this other

people. In other words, composers are always marrying their cousins, because there aren't a lot of them, they're always like this. And now you have the whole village, ready to get married.

V: Yeah (laughs)

N: That's a good metaphor, I have to remember that. When I'm desperate I come up with better metaphors. But does it make sense to you?

V: Yeah, it does make a lot of sense, and it makes me think, when I was finishing this book —the one that I said to you, *After Adorno*— it kind of became clear to me that the problem wasn't even, whether there was a determinism or there wasn't determinism. There is, to some extent, and to some extent, there isn't, because there is a whole range of impulses that you could feel after the music. But then what it becomes important is the self-awareness, almost the mindfulness.

N: Right.

V: And... I don't know if I'm getting it, I think I am getting you. What you would say is, that it would be the important thing also when composing, awareness of the media and what you're using them for?

N: Yeah, but you see, here's a thing. *Yo soy neoyorquino*, and I'm a pessimist. I'm always seeing the negative aspects of life, and I'm very practical, and I know that we live in an imperfect world. So, when I say something like democracy, I'm not talking about perfection, I'm talking about the ugly kind of democracy we have, say, in America.

V: (laughs) Well, in Spain as well.

N: Yeah, and I remember so well, being in Chile visiting when Pinochet was in power. And from the outside, the idea of Pinochet was impossible. It could be no life under Pinochet. And I went there, and of course there is life under Pinochet. I mean, Latin America, Spain under Franco... You have at these periods where is like, "I'm sorry, this is what life is, and we're going to do what we can", do you know what I mean? The word is pragmatism... that idea that there is no perfection. You work with what you have. So the thing is, that I look at this and I say, "yeah, it's not perfect, but there's things that makes brilliantly, and as long as i remember that it's not perfect, I'll use it". And every now and then, I'll think: "ok, I buy the computer, the money goes to Apple, what does that mean? it means people working for too little money in China... that means pollution in the landfills..." I can go on for hours about this stuff. But that's life. Life is full of compromises, and if I eat just vegetables and I don't use a computer, I'll probably feel much better about myself, but I won't get anything done. Do you know what I mean?

V: Yeah.

N: And I think that what I teach my students, in everything, from my workshops to my classes here, is I always that the most important thing is to be aware of your media, be aware of your tools. Don't think anything automatically, in other words, don't use this just because it was given to you. Use it because you think it can get this job done. And then move to this, when you think this is what will get the job done.

And you'll never be an angel. You'll never be perfect. You'll never be a *santo*. You'll never be able to say "I'm doing it right". But you will might be able to say "I'm doing it 51% right". And that is just a little bit better than wrong, in terms of all those compromises we make.

## ANEXO: ENCUESTA

Durante la primavera de 2014, realicé una encuesta dirigida a compositores que utilizan el ordenador, Internet y otras tecnologías. Dejé un enlace a esta encuesta y solicité la participación voluntaria a los usuarios de un grupo de Facebook de usuarios de Pure Data.

A continuación se incluyen tanto el cuestionario original como las respuestas obtenidas.

### Composers' Survey

These questions will help me analyze the use of technologies by the composers. There are no required questions. Please do not forget to click the submit button when you are finished. Thank you.

#### **First: What's your name? May I have your email to contact you in the future?**

Of course this is optional, as are all the other questions.

#### 1. When do you use technologies?

A. Do you use technologies\* when finding new ideas, motifs, brainstorming?

\* Such as computer, tablet, phones, or online devices.

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

B. Do you use technologies\* during the actual composition of the work?

\* Such as computer, tablet, phones, or online devices.

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

C. Do you use technologies\* during the edition and or mastering processes?

\* Such as computer, tablet, phones, or online devices.

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

D. Do you use technologies\* during the distribution process?

\* Such as computer, tablet, phones, or online devices.

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

E. What technologies do you use?

Select all that apply

1. A digital sequencer (such as, but not limited to: Logic, ProTools, Cubase, Ableton).

2. MIDI

3. A looper pedal (whether online or a traditional one)

4. Loop oriented sequencers (such as, but not limited to: Acid, Live, or Garage Band)

5. Samples of ambient recordings.

6. Samples of recorded instruments

7. Samples of other recordings.

8. Mobile apps

F. Do you play an instrument to get started composing or find a new motif?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

G. Do you play a virtual instrument to get started composing or find a new motif?

For example, an interface simulating an instrument.

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

## 2. How do you use the Internet?

A. In what form do any of these technologies you use involve the Internet?

Select all that apply

1. They are open source or online editing tools.
2. They are social networking sites.
3. They are crowdfunding sites.
4. They do not involve the Internet.

B. In what steps of the working process do you use the Internet?

Select all that apply

- Composition
- Production
- Distribution
- Networking

C. What percent of the time you are working are you using the Internet?

Such as online devices and/or online editing tools

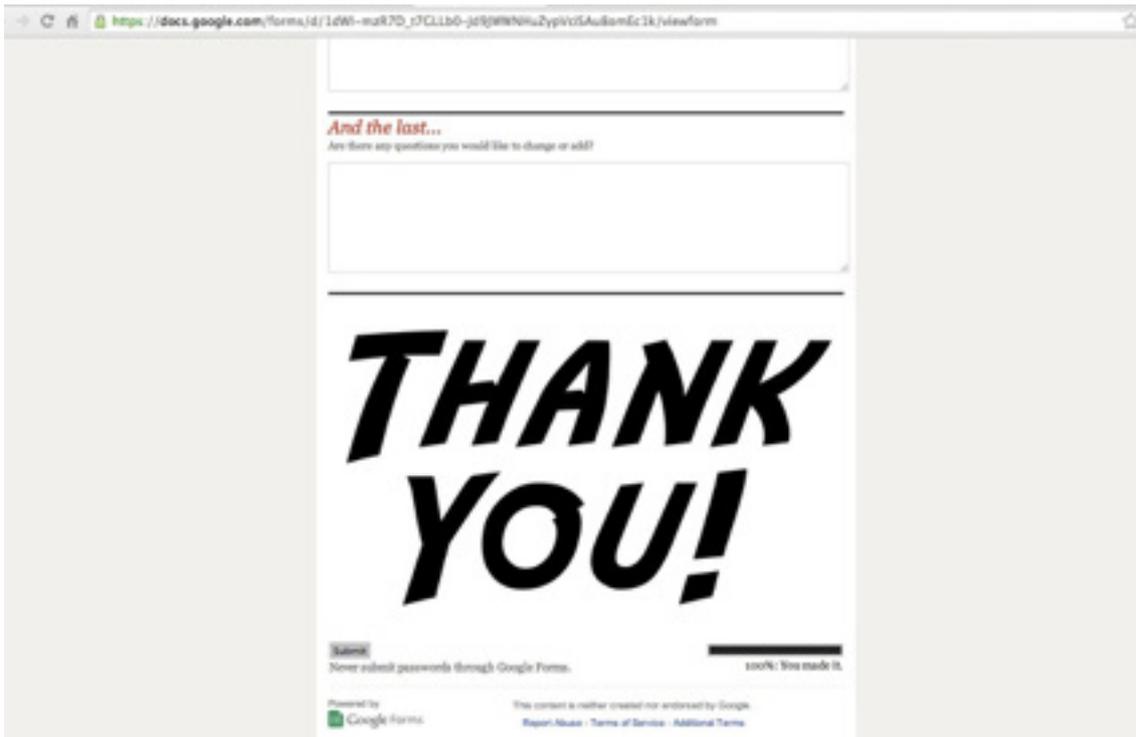
10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100% of the time.

D. How often do you download resources from the Internet?

Such as samples, loops, or tools

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

## 3. How do you like these technologies?



Captura de pantalla del formulario online.

A. Technologies have been beneficial for my work

Please choose what applies

Strongly disagrees, disagrees, neither disagrees nor agrees, agrees, strongly agrees.

B. Why?

Please explain

C. Do you find yourself using similar rhythms and bars as a consequence of the software you use?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

D. Do you find yourself using similar tonalities as a consequence of the software you use?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

E. Do you find yourself using a similar tempo in every piece as a consequence of the software you use?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

F. Do you find yourself using similar dynamics along the piece as a consequence of the software you use?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

G. Is this a concern for you?

Always, Most times, Sometimes, Rarely, Never

H. I feel that technologies force me to compose in a certain way.

Strongly disagrees, disagrees, neither disagrees nor agrees, agrees, strongly agrees.

I. Technologies have helped composers making composing cheaper

Strongly disagrees, disagrees, neither disagrees nor agrees, agrees, strongly agrees.

J. Technologies have helped composers making composing more accessible for everybody

Strongly disagrees, disagrees, neither disagrees nor agrees, agrees, strongly agrees.

K. Technologies have helped composers making composing easier

Strongly disagrees, disagrees, neither disagrees nor agrees, agrees, strongly agrees.

#### 4. How do you listen to music?

A. What mediums do you use to listen to other music?

Please select all that apply

Vinyl

CD

Internet-based radio (including Itunes, Pandora, Spotify, etc)

Traditional radio

MP3 player

B. What medium do you mostly use to listen to other music?

Not all the ones you use, but the most frequent one.

Vinyl

CD

Internet-based radio (including Itunes, Pandora, Spotify, etc)

Traditional radio

MP3 player

#### 5. A little bit about yourself

A. How would you describe the work you make?

Examples: experimental, rock, sound art, dance...

B. In what decade were you born?

50's, 60's, 70's, 80's, 90's, 2000's

C. Could you please specify what equipment and technologies you use?

And the last...

Are there any questions you would like to change or add?









