

Joan-Elies ADELL

(Universitat Oberta de Catalunya)

MÚSICA Y TECNOLOGÍA: SOBRE LAS TRANSFORMACIONES DISCURSIVAS EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA

Ningún arte tradicional se ha visto tan afectado, tanto en su naturaleza como en sus medios de creación y de difusión, por la aparición de los nuevos medios masivos de comunicación y las tecnologías de grabación, de retransmisión y de síntesis sonora, como el de la música. Mi aportación en esta mesa redonda será la de preguntarse por las consecuencias de estos cambios. Si bien, desde un punto de vista histórico, esta vinculación entre música y tecnología ha existido siempre, ello no ha impedido que se difundiera la idea que las nuevas tecnologías constituyen una fuerte amenaza contra la verdadera naturaleza de la música, como consecuencia del tremendo impacto que las nuevas (y las no tan nuevas) tecnologías han tenido en el desarrollo de la práctica, en la difusión y en la recepción musicales, especialmente en el caso de la música popular contemporánea.

Una de las preocupaciones centrales de la reflexión académica acerca de la *popular music*, en consecuencia, ha sido la de abordar el papel que han ocupado las nuevas tecnologías en los cambios discursivos que se han ido produciendo en la esfera de la música y de la industria musical. Esta preocupación surge al constatar que las relaciones entre la música y sus productores y receptores han sido modificadas a lo largo de estos últimos años de una manera evidente, desde la aparición de la electrónica, a una velocidad cada vez más vertiginosa. Se trata de cambios que han modificado las condiciones de circulación y de recepción de todo tipo de música. Si de manera más específica hablamos, además, de la música popular contemporánea y si tenemos en cuenta que la teoría y la práctica musical se encuentran en íntima relación, vinculadas por fuertes lazos de proximidad histórica, este impacto es aún más importante, ya que existe una dependencia casi total y mediatizada, a partes iguales, por lo tecnológico y lo económico.

Conviene precisar que, al hablar de “música popular contemporánea”, me estoy refiriendo a aquellas manifestaciones musicales que hoy en día son las más habituales y comunes, pero que no se dejan definir ni como “cultas” ni como “folclóricas”. En este sentido, hablar de “música popular contemporánea” significa delimitar un campo musical “popular” no necesariamente ligado a una particular tradición cultural y étnica, sino más bien insertado en el mundo contemporáneo de base occidental, en la vida metropolitana, en los medios de comunicación de masas y en las formas de reproducción y de circulación sonoras propias de las nuevas tecnologías. Si hacemos nuestra esta tentativa, siempre parcial, de definición de la música popular contemporánea, en la que se hace hincapié en su vinculación con las nuevas formas de producción y de reproducción sonora que ha instaurado la electrónica y la era digital, aún resulta más sorprendente que, en el seno de la propia música popular (tanto por parte de los músicos como por la de los críticos), haya resultado tan convincente y persuasiva la idea de que las nuevas tecnologías constituyen una fuerte amenaza contra la verdadera manera de ser de la música, que ha acabado de consolidar el tópico, que aún hoy persiste, que no discute que las nuevas tecnologías aún ponen en peligro la autenticidad de la música popular.

Buena parte de la investigación académica sobre la música popular contemporánea, como decía, se ha centrado estos últimos años en el estudio del papel de la tecnología en la música y en su industria, reflexionando sobre sus causas, efectos e implicaciones. Pero no me interesa tanto hablar aquí de lo que la tecnología ha “hecho” a la música, sino en incidir en cómo la tecnología ha sido utilizada por la música. Esto significa aceptar que cualquier discusión sobre el papel de la tecnología en relación con la música debería comenzar con una premisa básica: no podemos imaginar la existencia de la música popular en el siglo XX sin tener en cuenta la existencia de la tecnología electrónica. No se trata, pues, de hablar únicamente de toda una serie de innovaciones tecnológicas que han hecho posible nuevas maneras de producir, almacenar, reproducir o escuchar música, sino asumir que la tecnología, como ha explicado Paul Théberge, “[...] is also an environment in which we experience and think about music; it is an element in the discourses that we use in sharing and evaluating our experiences, defining, in the process, what music is and can be” (Théberge, 2001: 3). La tecnología, pues, es un elemento indispensable a la hora de reflexionar sobre la música popular contemporánea.

La existencia de este vínculo ineludible entre música y tecnología no ha impedido, como decía, que el propio concepto de *tecnología* quedara afectado por todos aquellos prejuicios que ven en lo tecnológico una especie de fuerza que a la larga conduce a una amenaza constante de la autenticidad de las formas musicales. Por lo que respecta a la música popular contemporánea, la amenaza que representa la tecnología sigue poniendo en juego el debate en torno a la autenticidad o la sinceridad de la expresión musical, que descansa en aquel tópico que dice que cuantaa menos tecnología sea utilizada en una creación cultural, más honesta será y menores los riesgos de manipulación y falsedad. Con lo cual la tecnología (y la música que se sirve de ella de forma explícita) acaba siendo acusada de falsa, adulterante, contaminante y perturbadora, dada su “natural” condición artificial. Tales acusaciones, como explica Keith Negus (1992: 28) no son particularmente nuevas. Se trata de los últimos episodios de una larga discusión, iniciada desde la crítica a la “cultura de masas” de los años 20 y 30, con Adorno al frente, donde se apuntaba que la tecnología de la reproducción mecánica iba a desembocar en una estandarización de los productos musicales y en una alienación de las auténticas fuentes de la música, que ha señalado que el uso de la tecnología en la música popular ha estado devaluando las relaciones musicales y alienando a los músicos tanto por parte de sus creaciones artísticas como por parte del público. Se trata, en definitiva, de posiciones que abogan por cierto purismo antitecnológico.

En este sentido el conjunto de aparatos electrónicos que se utilizan para producir, distribuir y recibir música no deben ser considerados como simples medios técnicos a través de los cuales podemos experiencias musicales, sino que, más bien, nos obliga a pensar que la tecnología se ha convertido en un modo de producción y de consumo de la música popular contemporánea. A admitir, por lo tanto, que la tecnología es una condición previa a la hora de producir música, un elemento de extrema importancia en la definición sonora y estilística de la música y un catalizador del cambio musical, ya que si bien nos fijamos, cada nuevo desarrollo en la tecnología musical acaba provocando conflictos en los valores y en la estética musicales. Resulta cuanto menos sorprendente que aún persistan las opiniones antes indicadas, ya que, a lo largo de su historia, como ha demostrado Paul Théberge en su libro *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology* de 1997, las invenciones de la industria de la música de mayor aceptación y aparición más exitosa en el mercado son aquellas que conducen a la descentralización de la composición, la interpretación y la escucha de

la música. Las nuevas tecnologías, pues, no sólo contribuyen a la modificación de la música tradicional y en la creación de un nuevo tipo de música, sino que, a su vez, y de forma más importante, los diferentes usos de la tecnología reflejan, de manera clara, diferentes preferencias estéticas y culturales. Cualquiera de las tecnologías aplicadas a la música que se han ido incorporando a la producción, al almacenaje o a la difusión musical de los últimos años (del micrófono a los altavoces, de la cinta magnética a la tecnología de compresión de los archivos sonoros del MP3, de la guitarra eléctrica al *sampler*) son elementos absolutamente cruciales para entender el desarrollo de la música popular contemporánea. Desde la segunda mitad del siglo XX, las tecnologías de la grabación y de la reproducción sonora, y las industrias a ellas asociadas, se van convirtiendo en una condición *sine qua non* a la hora de entender la cultura musical occidental.

Este hecho lo ha estudiado de manera ejemplar Simon Frith en el artículo “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular” del año 1986, donde el sociólogo escocés plantea que la tecnología, contrariamente a los tópicos habituales que circulan en el seno de la música popular, no sólo no es contraria a la “esencia” de la música popular, sino que, bien al contrario, le debe su existencia. Es de la misma opinión Paul Théberge (2001: 5), cuando afirma que el micrófono, la amplificación electrónica y los altavoces pueden ser considerados como tecnologías absolutamente fundamentales para la existencia y el desarrollo de la música popular contemporánea aunque, a pesar de su importancia sean, curiosamente, consideradas como tecnologías “poco tecnológicas”, ya que han sido progresivamente naturalizadas y sus efectos se vuelven invisibles para nosotros. La llegada de lo digital, sin ir más lejos, ha ayudado a reforzar la idea de que la estética de la alta fidelidad y de lo analógico, construida a través del uso de micrófonos, amplificadores y altavoces, es una estética transparente, nada artificial, al ser vistas estas tecnologías como simples instrumentos de reproducción y no lo que realmente son: los aparatos que han hecho posible la existencia del pop-rock, y su ideología estética. Como ha escrito Negus: “Technology has never been passive, neutral or natural. Music has, for centuries, been created through the interaction between ‘art’ and technology (Negus, 1992: 31)”.

Simon Frith, en el artículo anteriormente aludido, se plantea, además, que la idea de autenticidad en el rock solamente es posible gracias al desarrollo de tres invenciones fundamentales: la grabación magnética, el micrófono electrónico y la cinta magnética. Explica Frith (1986: 185) que la grabación posibilitó la reproducción exacta de aspectos

de la actuación en directo que antes no eran reproducibles, cosa que hizo posible que la música afroamericana sustituyera a la música culta y a la música popular folclórica como música de consumo progresivamente hegemónico en la cultura popular de Occidente. Frith se refiere no únicamente a que se pudiera difundir este tipo de música de manera masiva sino, especialmente, a que, gracias a la grabación, pudo ser posible registrar el sentido emocional de los sonidos sin la necesidad de una notación. La grabación hizo posible el registro físico de la emoción a través de la música sin necesidad de una codificación escrita. De ello derivó, sigue Frith, no sólo que las estrellas de la canción comenzaran a reemplazar a los compositores como “autores” de la música popular sino que “la grabación proporcionó un medio público de comunicación emocionalmente compleja a personas que de otra forma estarían inarticuladas socialmente: intérprete y audiencia (Frith, 1986: 186). La tecnología, por lo tanto, permitió la existencia (y la difusión) de una música con unas normas y una codificación fácilmente comprensible y aprehensible sin una “cultura musical”; una cultura que sí necesitaba, para su comprensión y adquisición, la música culta europea e incluso la folclórica.

De la misma manera, el micrófono electrónico hizo posible, al amplificar la voz de los cantantes, aumentar las posibilidades de expresar públicamente la intimidad. Y, de manera análoga, como ha planteado Rob Walser (1993), la amplificación de los instrumentos, y más concretamente de la guitarra eléctrica, también resultó crucial en la evolución del sonido de la música popular y del *rock'n'roll* en concreto, hasta el punto que el rock se ha visto identificado tanto con el volumen alto del sonido como con su distorsión, esto es, el sonido de la distorsión amplificada de la guitarra se ha convertido en el signo clave aurático de géneros musicales como el *heavy metal* o el *hard rock* y un importante signo de poder y de intensidad emocional en la música. Desarrollos tecnológicos, pues, que han sido fundamentales a la hora de construirse la idea de autenticidad en la música popular contemporánea: la expresión de la intimidad era uno de los ejes sobre los cuales gravita de la ideología del rock (posible gracias al uso del micrófono), sumando a los de la espontaneidad, energía y sinceridad (posible gracias al uso de la distorsión y la amplificación).

La tercera de las invenciones a las cuales hace referencia Frith, la cinta magnética, permitió que el estudio de grabación, a partir de los años 50, se convirtiera en el ámbito del pop en un espacio de experimentación para hacer música imposible de ser reproducida en directo (Adell, 1997: 49-96), cosa que provocó un nuevo conflicto a

las ideas de autenticidad recibidas: los ideales rockeros de espontaneidad, energía, esfuerzo y autenticidad se enfrentaban al trabajo elaborado, cuidado, frío, controlado, calculado, del estudio de grabación. El rock, pues, gracias nuevamente a la tecnología creyó que podía convertirse en algo más serio, más artístico, con el llamado rock-arte (Pink Floyd sería el ejemplo paradigmático de esta tendencia). El punk fue una respuesta contundente (y una interrupción momentánea) del desarrollo de la tecnología aplicada a la música popular, con su reivindicación de la honestidad más cruda y desnuda, que ayudó a hacer evidente que el progreso tecnológico es, además de un elemento esencial para la aparición de la música popular contemporánea, una fuente de resistencia frente al control corporativo de la música popular.

No deja de sorprender aún hoy la presencia de esta ideología antitecnológica. Quiero insistir en esta idea, ya que estamos hablando de un tipo de música que siempre, en cierta medida, ha sido sintética cuya principal característica es el uso que ha hecho de las tecnologías tanto digitales como analógicas, con la pretensión de controlar el espacio, el tiempo y la forma de las actuaciones en directo (a través de micrófono, de la amplificación o del trabajo previo en estudio, como se ha visto). Aquellos que han utilizado de forma más atrevidas estos instrumentos de manipulación con el objetivo de transformar eventos en directo en eventos ideales (o virtuales) han sido criticados como no auténticos, con el argumento de que este exceso de tecnología puede alterar el sistema de signos que determina el significado o el valor de un músico y de su producto, una alteración de las reglas del juego que en la práctica imposibilita discernir claramente el significado original o auténtico de un determinado producto musical.

En el fondo, lo que permiten las nuevas tecnologías es dar vida a productos que superan los límites de *artificialidad* que eran admisibles en un momento histórico determinado, mientras que su aculturación permite la articulación de nuevas autenticidades (las tecnológicas de estudio en obras de los Beatles o el uso de la guitarra eléctrica por parte de Dylan). Así, la dialéctica orgánico-sintética (o auténtico-artificial) se reproduce de forma sistemática a lo largo de la historia de la música popular contemporánea, a niveles siempre renovados, con la llegada de nuevos desarrollos tecnológicos.

El desarrollo de la tecnología digital ha acelerado este proceso hasta llegar a un punto en que la música rock se ha visto desmantelada y reorganizada físicamente en forma de pastiche o de collage de manera más rápida y menos controlada que ningún otro momento histórico. El culto al *sampling*, el uso de una tecnología para apropiarse y

manipular grabaciones y trabajos de otros músicos puede ser el ejemplo más claro de esta presencia del fragmento, del corte, de la circulación incontrolada de sonidos abiertos a diversos usos (Goodwin, 1988). Son muchos los teóricos que ven positiva la naturaleza no oficial de esta tecnología, que puede ser utilizada para descentralizar y redistribuir el poder oficial y el control de las multinacionales en la circulación de música. Para ponerle palos a las ruedas a su abrumador dominio, en definitiva. Cabe destacar nuevamente a Simon Frith, quien consideraba que era necesario incluir especialmente en esta carta de naturaleza tecnológica no oficial a la cinta magnetofónica. Escribió Frith en el año 1987: “Las ganancias de las multinacionales, mientras tanto, han sido defendidas de la nueva tecnología con los argumentos de una amenaza de la creatividad individual. La grabación en casa, el *scratch mixing*, y las diversas formas de pirateo han roto la ecuación de los artistas poseedores de su trabajo creativo, y las compañías discográficas poseedoras de las mercancías resultantes de ese trabajo son las que han estado verdaderamente defendidas en detrimento de aquellas actividades. El copyright se ha convertido en el arma legal ideológica con la que atacar a la copia ilegal y la batalla se ha librado en nombre de la justicia por el artista” (Frith, 1987). Este debate, si se fijan, se está repitiendo con todas aquellas discusiones surgidas al entorno del fenómeno de los programas tipo Napster.

El *sampling*, el muestreo digital, así como los nuevos formatos digitalizados se encuentran en una situación bastante extraña y problemática en el seno de la industria de la música, porque, a pesar de que hace poco, y gracias al reciente éxito del *techno* y de la música *dance* (éxito de visibilidad, no tanto de ventas) la música popular se ha vigorizado gracias a la manipulación realizada a través del uso de los *bits* y de los *sampler*, es cierto que la industria aún ve con malos ojos su uso más radical y subversivo, que rompe con su lógica comercial y económica. Es por estas razones por lo que pienso que el propio desarrollo de la música popular a lo largo de los últimos años pone en evidencia la debilidad fundamental de buena parte de la industria musical. Los gustos son imprevisibles y la tecnología utilizada es aún difícil de controlar. La propia música popular contemporánea es un producto histórico de esta tecnología: se formó en el movido imperio comercial y tecnológico de los estudios discográficos y radiofónicos, y en los de la cinta magnética, como hemos visto. Sus posibilidades *históricas* se han visto vinculadas de forma inevitable al contexto continuamente mutante de la re-producción: esto implica, por un lado, una gran inversión económica, y, por otro, sonidos mutables y tecnología accesible: dos cosas expuestas a usos

imprevistos y en germinación. Los instrumentos de reproducción, los platos de tocadiscos, el micrófono, los aparatos de grabación analógicos, la tecnología digital, con el paso del tiempo se han convertido en herramientas musicales en los ambientes de la copia, del pirateo, de la hibridación, propios de la cultura contemporánea urbana. Mientras, la cassette virgen, la grabadora, el walkman, por no hablar de las infinitas posibilidades que ha abierto la manipulación de archivos sonoros en los ordenadores personales “[...] han proporcionado a los aficionados un nuevo medio de control de sus sonidos; pueden por ellos mismos compilar su propia música con los discos y con la radio, pueden utilizar un walkman para llevar con ellos sus propios paisajes sonoros [...]. No son las cassettes como tales las que sustituyen a los discos, sino otras actividades recreativas que están utilizando la música de una manera diferente, en formas diversas y más flexibles” (Simon Frith, 1987).

No se trata sólo de que el *aura* de la cultura tradicional haya sido destruida, sino también de que las máquinas que la tecnología produce han sido las armas más eficaces de los músicos y las audiencias en su lucha constante contra el poder cultural del capital. Cada nuevo avance de la tecnología de la grabación digital permite que se oigan nuevas voces y que sean escuchadas de una forma también nueva. Pienso que, siguiendo en esta línea, Internet puede ayudar a provocar una ulterior reconversión de la compleja red de comunicaciones que antes era estratificada y ahora empieza a funcionar de una forma horizontal donde el intercambio discursivo puede implicar simultáneamente a diversas figuras y nuevos y más numerosos sujetos sociales que pueden formar parte activa de un nuevo proceso de intercambio cultural, musical y sonoro.

La circulación constante e incontrolable de la música a través de Internet, ciertamente, ha vuelto a demostrar, como afirmaba en un informe de la Warner Communication de 1982 (donde se estudiaba el impacto de la cinta magnetofónica sobre la industria musical), que la música tiene con cada innovación tecnológica un uso diferente, con formas siempre diferentes a la vez que más flexibles. Y, como en aquel mismo momento histórico, las multinacionales han demostrado una ignorancia extraordinaria contra las consecuencias de las innovaciones que ellas mismas han propiciado (la digitalización, por ejemplo). Parece que no quieren darse cuenta que el control oligopolista de los medios de comunicación musical se encuentra perfectamente enfrentado a la preferencia, por parte de los usuarios y consumidores de música, de aparatos y tecnologías que les permiten, en la medida de lo posible, aumentar el control sobre su propio consumo.

Referencias bibliográficas

- ADELL, J.E. (1997). *La música en la era digital*. Lleida: Milenio.
- FRITH, S. (1986). «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular». *Papers*, n. 29, pp. 178-196.
- ___ (1987). «The Industrialization of Popular Music». En James Lull (ed.), *Popular Music and Communication* (2a ed.), Newbury Park: Sage, 1990, pp. 49-74.
- GOODWIN, A. (1988). «Sample and hold: Pop music in the digital age of reproduction». En *On record: Rock, pop and the written word*, S. Frith & A. Goodwin (eds.). Londres: Routledge, 1990, pp. 258-273.
- NEGUS, K. (1992). *Producing Pop. Culture and conflict in the popular music industry*. Londres: Edward Arnold.
- THÉBERGE, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hannover: NH, Wesleyan University Press.
- ___ (2001). «'Plugged in': Technology and Popular Music». En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, S. Frith, W. Straw & L. Street (eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hannover: NH, Wesleyan University Press.