

¿MÚSICA DESMATERIALIZADA?

MUSIC DEMATERIALIZED?

Francisco López•

La desaparición del objeto físico parece ser un *fait accompli* en la música comercial grabada. Dejando de lado al raro nostálgico, del tipo fetichista/fundamentalista, la industria menor de réplicas retro, y también la no-industria de la llamada música experimental subterránea, a nadie le importan ya los soportes físicos tradicionales de audio cuando se trata de *escuchar realmente* música (o lo que sea que eso signifique hoy).

No solo han desaparecido los discos en laca y vinilo, sino también el “CD”, la encarnación de la “revolución de la música digital”. En plena moda tecno-teológica, pero mucho más allá de la metáfora simple, uno podría pensar en el CD como el mártir que primero trajo el evangelio digital y luego sacrificó su cuerpo por la salvación eterna de los archivos de audio digitales que moran en el cielo nublado de hoy en día.

Después de un floreciente siglo que vio aparecer, crecer y colapsar una industria de música basada en objetos novedosos, el proceso de digitalización –según cuenta la historia– con el tiempo ha desmaterializado la música, que ahora se desplaza incorpórea a la velocidad del rayo (o eso dicen) entre servidores míticos, innumerables dispositivos personales y arriba y abajo en “la nube”.

¿Pero no fueron las transmisiones de radio las primeras desmaterializaciones de la música?

A pesar de las diferencias obvias (no menos importantes que todas las posibilidades dramáticamente reducidas de selección à *la carte* a través de la llamada telefónica del oyente, o que el alcance geográfico mucho más limitado), la transmisión de radio es casi instantánea, tuvo lugar en todo el mundo y siempre tuvo la música como una de sus principales características, si no *la* principal.

Quizás aún más significativa, la música *desmaterializada* radiodifundida reemplazó masivamente a la música grabada *en un soporte físico* a través de procesos interrelacionados de popularización/accesibilidad de receptores de radio y el colapso de la industria discográfica

• Científico y músico experimental, publicó el presente artículo parcialmente en *Art&Co* en 2007. Puede consultarse en red en: Francisco Lopez, “Music Dematerialized?”, *Journal of Sonic Studies*, 7 (2014) <<https://www.researchcatalogue.net/view/87923/87924/0/0>> [Consulta: 25-VI-2018].

después de la Gran Depresión, durante los años treinta y cuarenta. Hubo que esperar a la recuperación económica global de la posguerra, y al desarrollo del nuevo formato de “larga duración”, para que la música volviera a *materializarse* nuevamente, socialmente hablando. Comparada con estas fuerzas, y frente a la evidencia tecno-histórica, la división analógica-digital ahora clásica parece un argumento débil para explicar la desmaterialización de la música.

Pero hay más: de alguna manera, 136 años de música grabada nos han hecho olvidar que, durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la música siempre había sido “inmaterial”. O visto de manera inversa: la notación musical es, por supuesto, una variante de la música grabada y materializada. Durante cerca de diez siglos, en el caso de la música occidental (más tiempo en otras tradiciones, como la china o la india), las partituras musicales han materializado la música en forma de código simbólico en papel.

Naturalmente, cualquiera diría inmediatamente –y yo estaría de acuerdo– que esto no es lo que todos entendemos hoy como música “grabada”. Sin embargo, al igual que un CD, una partitura musical contiene un código (simbólico en lugar de binario) fijado en un medio material (impreso macroscópicamente en papel en lugar de grabado microscópicamente en plástico) que puede decodificarse (músicos vs. láser) para interpretar/reproducir la música. De hecho, la mayoría de los compositores con formación clásica probablemente argumentarían que una partitura musical es más música que cualquier grabación, que, después de todo, son siempre “instanciaciones” individuales de la composición musical inmutable, universal, basada en modelos, materializada en la partitura.

Entonces, en un sentido musical, ¿qué se graba principalmente en una grabación? ¿Hay algo en ella que sea fundamentalmente diferente con respecto a la partitura musical? ¿O es, como muchos repiten persistentemente, solo una “documentación” de lo “real”?

Durante los últimos 136 años, para la mayoría de la gente, desde el aficionado medio hasta la mayoría de los historiadores que tratan la tecnología de reproducción, la grabación de la música materializada es *una representación*, una simulación de la interpretación original. Por supuesto, eso podría ser cierto, pero subestima drásticamente lo que la tecnología de grabación ha hecho y olvida un evento tecno-histórico fundamental.

Junto con lo semántico, lo simbólico, lo icónico... otra capa de “realidad” musical se coló en las grabaciones de sonido: lo sonoro, lo fenomenológico, lo *concrète* de Schaeffer. Eso, y no “música”, es lo que se materializó por primera vez en la historia. O, podríamos decir, *música... tal como la oyen y memorizan las máquinas*.

Cuando escuchamos lo que las máquinas han escuchado y memorizado, podríamos experimentar un revelación: el despliegue de las capas no representacionales de la realidad sonora. Aún más, el cuestionamiento de la música “realmente” en sí misma. En mi opinión, esta es la auténtica, natural

y fructífera *cooperación* con las máquinas de percepción, especialmente en su estado actual. No hablo del constante desprecio por sus “limitaciones” para imitar esa “realidad” que parece que conocemos tan bien, sino más bien de nuestro profundo aprecio por los que realmente se han convertido como colaboradores no cognitivos (perceptivos, racionales, estéticos, espirituales...) en nuestra constante búsqueda en nuestra interacción con la realidad ya sea de forma directa, referida, grabada o transmitida.

Se necesitaron setenta años no desdeñables desde la invención de la primera máquina de grabación para que alguien escuchase conscientemente esta otra capa no representativa e intentara el desarrollo desafiante de una fenomenología del sonido. Esta fue, por supuesto, la búsqueda de Pierre Schaeffer con su concepto del “objeto sonoro”: básicamente, entendiendo el proceso de grabación como generativo de nuevas entidades filosóficas/perceptivas.

Lo que para mí es aún más notable, sin embargo, es que, desde el comienzo de la experiencia social del sonido grabado, y principalmente como consecuencia de la industria de grabación de música, ha habido un proceso de lo que yo llamaría *concreción social inconsciente de la música*. Naturalmente, sin ser explícito y obviamente sin articular, esto es básicamente la apreciación de la especificidad de instancias particulares de piezas musicales como las grabaciones “originales” o “históricas”. Hasta el punto de cambiar la música-en-vivo-representada-en-grabaciones para que el estudio la convierta en *la* música y vuelva a representarla en actuaciones en vivo.

Curiosamente, en contra de Walter Benjamin, la reproducción mecánica de la música materializada en la raíz de esta concretización social no produjo una “pérdida de aura” sino todo lo contrario: el aumento/magnificación drástica o incluso la generación pura de cantidades masivas de dicha “aura”. Primero, con respecto a la música original representada (esta “reproducción” benjaminiana es solo una representación sustituida por medios fotográficos, fonográficos o cinematográficos) y luego en relación con unidades especiales objetivadas de reproducción verdadera, como “maestros” o copias de “originales o ediciones limitadas”.

Esta materialización particular de la música a través de *máquinas de percepción y de memoria* dio lugar, por lo tanto, a un efecto primordial (lateral) y, a través del acceso mediado por la máquina al contenido, a la “objetivación” filosófica/perceptiva de la música. Esta objetivación permanece completamente en su lugar después de la desmaterialización de lo analógico a lo digital. Quizás aún más por el aumento significativo en la difusión de información gracias a la música.

Aparentemente, la creación de copias de música también permanece en su lugar después de esta desmaterialización digital analógica (aún más de nuevo gracias a la facilidad, accesibilidad e “inmaterialidad” de este proceso). Pero es precisamente aquí donde se ha producido un cambio fundamental: mientras que una copia analógica es de hecho una copia porque no es idéntica a la original (por medio de la incorporación de ruido en el proceso de duplicación), no existe, en esencia, algo parecido a una “copia” digital de un “original” ya digital (que no sea en un sentido virtual o

metafórico). En cambio, en el ámbito digital tenemos una replicación idéntica sin ruido introducido, un *clon sin recombinación*, una multiplicación sin referencia única.

Por supuesto, la diferencia fundamental no es la “calidad de sonido”, sino el cambio cualitativo en su estado ontológico, económico e incluso político de “original” y “copia” en este ámbito. Cuando no hay diferencia entre estas últimas categorías, todas y cada una de las unidades inmaterialmente replicadas tienen potencialmente, si no se agregan otros factores artificiales, el mismo valor perceptivo y económico. Y quizás aún más importante: estas entidades replicadas dejan de ser reflexiones referenciales o representativas de cualquier original, pero todas y cada una de ellas se vuelven, simultáneamente, la *misma*.

Podríamos esperar consecuencias significativas de esta nueva situación en, al menos, dos ámbitos clásicos principales: preservación y propiedad.

La posibilidad de generar clones idénticos da lugar a un cambio en el paradigma de supervivencia: la preservación tradicional de una o unas pocas realizaciones materiales “maestras” es sustituida por una multiplicación interminable (¿eterna, quizás?) de entidades, cada una de las cuales con exactamente la misma capacidad de ser “maestras”. Un cambio de lo que se conoce en la dinámica de la población como una “estrategia K” (pocas copias bien protegidas), conservando cuidadosamente materiales originales (como una cinta maestra), a una “estrategia R” (muchas copias no protegidas): gran cantidad de réplicas dispersas de la misma grabación. No hay precedentes en la historia para este tipo de almacenamiento y transmisión de la información codificada: no solo libre de ruido (para la duplicación) sino también *libre de interpretación* (para la decodificación).

En términos de propiedad, cuando el “original” es digital y no representativo, cualquier oyente con una “copia” tiene exactamente lo mismo que el compositor/artista (no hace falta decir que este es también el caso en el ámbito del arte visual). De nuevo, no existe un precedente histórico para tal situación de igualdad de propiedad.

La desmaterialización de las transmisiones en directo o en diferido (tanto analógicas como digitales, de radio clásica a un hilo musical entubado para una transmisión online) puede ser vista como un mayor grado de propiedad desmaterializada o de accesibilidad. Ni siquiera se tiene la información codificada, sea analógica o digital, sino que tienen (propio, comprado, concedido) el derecho a acceder a ella como una *manifestación física perceptiva decodificada* (sonido audible en el caso de la música).

Y, de alguna manera, con giros obvios, telemáticos y de portabilidad de consecuencias de gran alcance, estamos de vuelta en la situación de siempre desde que nuestras manos (y nuestros estantes) están vacíos de cualquier música materializada imaginable. Es decir, de vuelta a un estado *etéreo* de escucha. ■

Austral Winter 2013.

Traducción: AIZEA TÉLLEZ

OTRAS LECTURAS¹

- BAUDRILLARD, J. 2009. *Why hasn't everything already disappeared?* Seagull Books.
- BENJAMIN, W. 1935. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En Benjamin, W. *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken (1969).
- BRYANT, L. R. 2011. *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press, Ann Arbor.
- CHION, M. 1991. *L'Art des sons fixes*. Editions Metamkine / Nota-Bene / Sono-Concept, Fontaine.
- DHOMONT, F. 1995. "Acousmatic Update". *Contact! 8.2 online journal*: <<http://cec.sonus.ca/contact/contact82Dhom.html>>.
- EISENBERG, E. 2005. *The Recording Angel. Music, Records, and Culture from Aristotle to Zappa*. Second edition. Yale University Press.
- HERMAN, R.; ARDEKANI, S. A. & AUSUBEL, J. H. 1990. "Dematerialization". *Technological Forecasting and Social Change*, 38: 333-347.
- KATZ, M. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press.
- KITTLER, F. A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- LIPPARD, L. R. 1997. *Six Years: The Dematerialization Of The Art Object*. University of California Press.
- MILNER, G. 2009. *Perfecting Sound Forever. An Aural History of Recorded Music*. Faber & Faber.
- SCHAEFFER, P. 1966. *Traite des objets Musicaux*. Editions du Seuil.
- STERNE, J. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.
- VANDE GORNE, A. (ed.) 1991. "Vous avez dit Acousmatique?" *Revue d'Esthétique Musicale*, Editions Musiques et Recherches, Ohain.
- WEISS, A. S. 2002. *Breathless. Sound recording, disembodiment, and the transformation of lyrical nostalgia*. Wesleyan University Press.
- WERNICK, I. K.; HERMAN, R.; GOVIND, S. y AUSUBEL, J. H. 1996. "Materialization and Dematerialization: Measures and Trends". *Daedalus, The journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Cambridge, MA.

¹[Nota del Director] Al tratarse de la sección Documentos, mantenemos el formato de las referencias bibliográficas según figuran en el original.