

Cómo funciona la música

Tomás Pastene

Universidad Alberto Hurtado

Santiago, Chile

David Byrne (2014): “Cómo funciona la música”, Barcelona: Reservoir Books.

Tomás Pastene

“En occidente, la presunción de un vínculo causal entre el autor y el intérprete es fuerte. (...) se asume que todo lo que uno recita o canta (o incluso toca) surge de un impulso autobiográfico (...) ¡Sandeces! No importa si algo le pasó realmente o no al compositor; o a la persona que interpreta la canción. Al contrario, es la música y la letra lo que despierta emociones en nuestro interior, y no al revés. No hacemos la música; nos hace ella a nosotros. Lo cual, es quizá la razón de todo este libro.” (Byrne, p.164)

Este año se lanzó en español “Cómo funciona la música”, última publicación del artista, productor y ex-miembro de la banda Talking Heads, David Byrne. El libro reúne una serie de ensayos donde el músico expone una reflexión personal sobre la evolución de la música a lo largo de la Historia, centrándose en los elementos culturales, históricos, económicos y tecnológicos que han dado forma a las distintas maneras de crear, entender, intercambiar y percibir la música en el mundo. La reseña, por tanto, analiza la visión que ofrece el autor a lo largo del texto sobre la industria musical, invitando al lector a discutir estos temas y, por supuesto, a leer esta obra.

Con un relato en primera persona, el autor hace las partes de Mefisto, llevándonos al centro de la modernidad al preguntar qué es la música, cómo se crea y cuán creadores somos de ella frente a los elementos socioculturales que la han hecho desarrollarse de determinadas maneras alrededor del planeta. A partir de esto, Byrne presenta su tesis al comienzo de su libro, abriendo el primer capítulo con el provocador título de lo que él denomina la “Creación a la inversa”. Esta premisa inicia el relato del músico, despojándonos de la imagen romántica y solipista del artista como un creador absoluto y dependiente, ante todo, de su ‘inspiración’.

A través de distintos ejemplos personales o bien, recurriendo a hechos que para él marcaron la evolución de la música y el arte moderno, Byrne reconstruye los procesos históricos y culturales que rodearon la emergencia de diversas corrientes creativas en el mundo, desplazando la discusión sobre el desarrollo cultural hacia el terreno de las condiciones tecnológicas y materiales que hicieron posible que determinado arte fuera concebido en cada tiempo y espacio de la Tierra. En este marco, instala el concepto de desarrollo dentro de las lógicas propias del arte, las que asume, están completamente determinadas por la sociedad y el entorno donde se desarrollen. Esa es la visión de Byrne sobre la creación y las capacidades de desarrollo cultural de los grupos humanos.

Al entender la música como un hecho social y cuestionar el grado de pertenencia que tiene el autor sobre su obra, Byrne recoge las claves elementales del arte contemporáneo, invitándonos a recorrerlo desde adentro. Un viaje dialéctico donde el artista se vuelve creador de una realidad pasada, pero a la vez, emergente. Sin abandonar jamás el misticismo y la ingenuidad como estilo narrativo, Byrne cuenta sus anécdotas y recuerdos re-articulando el problema de la creación artística y agregándole un tercer elemento: las condiciones tecnológicas que hicieron posible que aquella pieza musical fuera posible de *ser creada* en ese tiempo y ese espacio.

En el segundo capítulo, “Mi vida actuando”, el testimonio de Byrne aparece como la instancia perfecta para que el arte pop reconstruya en códigos propios su Historia y las distintas realidades donde se ha desarrollado. Aquel espacio simple, estético e imaginado, donde la obra logra superar su preconcebida condición de <<best-seller>>, al sostener su argumento en las re-

flexiones retrospectivas del artista sobre los procesos creativos que anteceden el nacimiento de una obra o producto cultural. Esto hace que el texto avance consistentemente en la triangulación de la mirada del artista en su rol instrumental, como sujeto creador y como observador omnisciente de los distintos momentos de la historia de la música.

Al contar una historia personal, el libro se vuelve también <<subversivo>> frente a cualquier otro relato histórico de este proceso; que no significa que veamos a David Byrne queriendo instalar un discurso oficial de <<cómo realmente ocurrió>> la emergencia de la industria cultural en la sociedad. Por el contrario, quien habla a través del libro es la propia industria musical y el arte pop en toda su extensión; realizando un gesto de (re)apropiación de su historia; seleccionando los hitos que -a un juicio- marcaron el desarrollo de una cultura de masas y, finalmente, determinando la manera en que hoy la sociedad percibe, crea y reproduce la música y el arte bajo el entendido de productos culturales.

En este contexto, es la clave estética -y muchas veces hasta irónica- con que el artista desglosa la historiografía de hitos y modas que marcaron la música pop a lo largo del tiempo, lo que permite dejar a un lado la exhaustividad científica para sostener un argumento consistente que relaciona: las épocas de la música (1) con las condiciones de producción musical imperantes (2) y el sentido creativo que orientaba los distintos géneros musicales (3). Desde esta perspectiva, la triada entre cultura, tecnología y arte, es el mecanismo a partir del cual Byrne da vida al desarrollo de la industria cultural occidental, volviéndose también, el motor de la narración.

Por esta razón, en el tercer y cuarto capítulo Byrne retoma su reflexión sobre la materialidad de la música llevándola al escenario en que la obra musical comienza

a desvanecerse en el aire, vale decir, con la emergencia de los dispositivos de registro sonoro análogos (cap. 3) y luego, digitales (cap. 4). En estos dos ensayos, el autor cuenta cómo fue surgiendo la industria discográfica en Estados Unidos y, a partir de ello, los impactos que ésta generó en la percepción social de la música. En este punto, el autor agrega a la conversación el concepto de la industria cultural y la reproductibilidad técnica del arte, (Adorno 1988; Benjamin 1989), como elementos estructurantes de la concepción que tenemos sobre la música actualmente.

En el quinto capítulo, Byrne analiza la relevancia de la grabación y los dispositivos de registro sonoro en la Historia de la música al transformar los modos de producción de la música, desplazando al músico de su rol de creador y reemplazándolo por “El estudio de grabación”, (cap. 5). De aquí en adelante, quien crea y define los parámetros de la música es la industria y, por otro lado, el avance tecnológico, que permitió a las masas apropiarse de la producción musical al generar sus propios registros musicales. Para el autor, esto marcaría el desarrollo de la industria del siglo XX en adelante.

En este libro, David Byrne lleva la idea de Benjamin (1989) al extremo, corroborando que la reproductibilidad técnica *digital* logró desmaterializar la música y el arte por completos, generando que la industria cultural enfrente hoy una fuerte rearticulación de sus mecanismos de producción, distribución y consumo de productos culturales debido a la influencia de las redes sociales, las compañías virtuales de reproducción musical y los sitios de descarga gratuita. Este contexto, asegura el autor, se ve marcado por la baja que han sufrido las compañías disqueras, la apropiación de los sitios de reproducción on-line de la industria musical y la capitalización del micro-tráfico de información en los arrabales del mundo virtual, por parte de los sitios

de descarga gratuitos. Aquel escenario, -más parecido a una película de Scorsese que al futurismo computarizado de la ciencia ficción-, describe la visión que tiene Byrne sobre la industria cultural en los albores de la Era de la *descarga*.

Por otro lado, plantea que a lo largo del siglo la tecnología abrió paso a la superación del control hegemónico de la industria cultural porque trajo consigo la masificación de la música popular por sobre la música docta; generando las condiciones básicas para que las culturas residuales pudieran interactuar, fusionarse y reproducirse entre sí, evolucionando hacia nuevas armonías, sonidos y percepciones sobre la música y el arte en general. Este punto lo desarrolla en el capítulo 6, reflexionando sobre el valor de las colaboraciones musicales, entendidas aquí como un proceso de aprendizaje y autobservación mutua entre los artistas, sus armonías y culturas donde emerge una nueva pieza musical, dando origen a otras maneras de entender las lógicas del arte y avanzar en su desarrollo. En las “colaboraciones”, dirá el autor, la tecnología juega un rol fundamental de mediación en la creación artística y, un ejemplo claro de esto, es que sin ella “los beatles jamás habrían conocido a Chuck Berry”; o bien, que sería impensable el trabajo de compositores contemporáneos como Phillip Glass, John Cage, Steve Reich o Alvin Lucier.

La masificación de la tecnología y los dispositivos de grabación, dirá Byrne, ha permitido a la industria cultural asegurar su estabilidad en el tiempo al reciclar aquellos elementos residuales a la cultura imperante y convertirlos luego en nuevos productos de consumo. Es el caso, por ejemplo, de músicos o bandas que al recuperar sonidos precedentes a ellos cambian por completo el curso de la música popular, abriendo nuevos horizontes al desarrollo productivo de la industria y cultura de masas. En esa misma dirección, al entregar a la au-

diencia la capacidad de producir, registrar y compartir públicamente sus piezas musicales, la industria asegura también su control de la producción cultural masiva al vigilar la reproducción de sus “nuevos” o potenciales proveedores de piezas artísticas; dejando atrás la concepción ilustrada de elevar la cultura de masas a un iluminismo exacerbado e ilusorio y reemplazándola por un sistema globalizado de control sobre la producción cultural de masas.

Por esta razón, actualmente la industria ha optado por diversificar al máximo sus mecanismos de financiamiento de la producción musical, jugando a ampliar constantemente su universo de consumidores. Estos mecanismos el autor los analiza detalladamente en el capítulo 7, “Negocios y finanzas”, tomando como referencia los seis modelos de financiamiento más utilizados en la industria musical norteamericana el día de hoy. Sin embargo, ninguno de estos modelos tendría asidero mientras no exista un público cautivo que vaya consumir sus productos. Es por esto que, en el capítulo siguiente, “Cómo se crea una escena”, Byrne cuenta su experiencia de cómo nació la movida punk en Nueva York al alero del CBGB’s; escenario que vio nacer su carrera musical cuando formaba parte de Talking Heads.

Al retomar el tono testimonial en su relato, es interesante rescatar la capacidad y claridad que tiene el autor para conectar los hitos que marcaron el desarrollo de la escena “underground” neoyorkina con una reflexión más abstracta y personal sobre la emergencia de las vanguardias artísticas a lo largo de la historia moderna, destacando la mirada elemental que hace sobre lo básico que se necesita para instalar un movimiento artístico donde quiera que sea. Más allá de lo anecdótico, el capítulo es un aporte importante al estudio de la cultura pop en general y, lo que resulta más interesante, es el valor que atribuye Byrne a los artistas aficionados den-

tro de estos procesos; asignándoles una capacidad casi única de atrevimiento creativo, que radica en su falta de prejuicios y conocimiento del canon artístico. Esta situación los lleva inexorablemente a descubrir nuevos caminos y rumbos para el desarrollo creativo y cultural, por el sólo hecho de “no tener nada que perder”.

Por esta razón, al instalar la conversación de la creación artística en un mundo donde la música ha quedado despojada de su condición original, siendo convertida en interminables combinaciones de ceros y unos; en ese mundo que olvidó la naturaleza mística de las armonías en los ritos ancestrales; ese mundo que reemplazó el *aura* de la obra por la producción en serie, las copias y el *pastiche* (Benjamin 1989; Jameson 1991). Este mundo en que vivimos, que aún logramos embellecer al escuchar nuestros sonidos y canciones favoritas, es el escenario perfecto para que Byrne despliegue su apología del arte sobre el arte, basándose en la música más primitiva de todas: la creación *amateur*. Este tipo de música es analizado en detalle en el capítulo nueve.

El libro entiende <<la creación>> como un proceso irreductible del desarrollo social y humano, que sólo puede ser concebido de manera dinámica. En base lo anterior, se asume que el arte, la tecnología y la cultura emergen de un mecanismo inagotable de relaciones, transmutaciones y transferencias con el entorno, basado en una apertura total a los cambios que experimenten los espacios y tiempos donde la *creación* sea llevada a cabo. Un fenómeno incesante de relación y creación con el mundo que el músico revisa a modo conclusivo en el último de sus ensayos, denominándolo “Harmonía mundi”.

Byrne plantea que la desmaterialización de la música en la Era digital ha traído consigo una revaloración de la música en su estado primo: los conciertos o sesiones en

vivo. Este retorno a la originalidad de las piezas musicales, aparece como un hito relevante dentro de las transformaciones del consumo musical que ha percibido la industria durante los últimos años. Sin embargo, más importante aún es el desmantelamiento de las lógicas bajo las cuales la mayoría de los Estados capitalistas occidentales han desarrollado sus políticas culturales: fomentando el consumo cultural, sin atender el desarrollo y la producción de arte y cultura en la población; crítica que excede la mera conversación sobre el arte y la cultura como un ámbito específico de la sociedad.

Para el autor, estos mecanismos institucionales de reproducción de consumidores *pasivos* son los que han logrado mantener estable e inamovible el funcionamiento y la hegemonía de la industria sobre la producción cultural alrededor del mundo ya que, al fomentar el crecimiento de consumidores sólo se está solventando la ganancia de la propia industria, incrementando su poder y control sobre los productos que circulan en el mercado. Por esta razón, se va en contra de las políticas que privilegian al consumo cultural como la base del desarrollo artístico de una nación, cualquiera sea ésta. Para él, sólo al transformar los modos de producción se vuelve posible enfrentar el control hegemónico de la industria y el canon ilustrado.

En tal sentido, lo que trasciende a la lectura del libro es este llamado a recuperar la creación en cualquiera de sus formas; capacidad que el autor distingue en quienes por gusto y voluntad dedican su vida a crear; aquellos que conforman el llamado *amateurismo*. Por esta razón, aunque todavía no podemos presagiar el futuro de la industria, esta obra deja en claro que la música nos antecede en la sociedad y que, apropiarse de ella, siempre estará en las manos de quienes quieran hacerlo.

Bibliografía

Adorno, T. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Publicado en HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en BENJAMIN, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

BYRNE, D. *Cómo funciona la música*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial S.A, 2014

JAMESON, F. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991