



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Leguiza, Claudio Adrián

Las nuevas tecnologías y la composición de la música popular carnavalesca en Paso de los Libres



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Leguiza, C. A. (2023). *Las nuevas tecnologías y la composición de la música popular carnavalesca en Paso de los Libres. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes*
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4013>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Las nuevas tecnologías y la composición de la música popular carnavalesca en Paso de los Libres

TESIS DE MAESTRÍA

Claudio Adrián Leguiza

claulegu@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se centra en el análisis del impacto que las nuevas tecnologías generaron en la composición de la música carnavalesca en la ciudad de Paso de los Libres entre los años 1990 y 2005, periodo en el cual comenzó a utilizarse el Software de PC como editor de audio para la transmisión automática de la programación radial y, en especial, el Cool Edit. Pro., para grabaciones de sambas enredos que luego fueron complejizándose mediante el uso del sistema MIDI y del Sampler. La intención es dar cuenta de las transformaciones que la tecnología digital ha traído al mundo de la música popular carnavalesca, en cuanto a su elaboración y su recepción. Para ello, es pertinente el abordaje desde una teoría crítica del arte apoyado en dos filósofos fundamentales: Theodor Adorno y Walter Benjamin, ya que los mismos nos brindan un marco de análisis relevante para pensar las disrupciones provocadas por las nuevas propuestas sonoras. Más precisamente, dos posicionamientos antagónicos en cuanto a la influencia que la tecnología puede tener en la producción artística, lo que nos permitirá apreciar los cambios en el devenir de la música popular carnavalesca de la ciudad.

Directora: Dra. Tatiana Staroselsky

Codirector: Dr. Livio Mattarollo

Indice

Introducción general	4
Capítulo 1	12
Modernidad, modernismo y arte popular	12
1.1. Introducción	12
1.2. Cambios estructurales de la modernidad	13
1.3. Intersecciones entre el arte y la tecnología	16
1.4. Transformaciones en la música popular derivadas de las nuevas tecnologías	18
1.5. Consideraciones finales	29
Capítulo 2	30
Perspectivas críticas de Adorno y Benjamin en relación al arte contemporáneo	30
2.1. Introducción	30
2.2. Benjamin y Adorno. La crítica al arte en la cultura de masas	31
2.3. Controversia entre Adorno y Benjamin en torno a la reproductibilidad técnica del arte	33
2.4. Discusión en torno a la música popular. A propósito de la música carnavalesca	37
2.5. Música popular carnavalesca: entre el arte, la técnica y la política	39
2.6. Consideraciones finales	41
Capítulo 3	43
El debate por el estatus de la obra de arte y su reproductibilidad técnica	43
3.1. Introducción	43
3.2. La reproducción técnica del arte y sus potencialidades	44
3.3. Transformaciones en la experiencia estética derivadas de la industria cultural ..	47
3.4. Cambios en la percepción musical	52
3.5. ¿Es la música popular carnavalesca un arte progresivo?	54
3.6. Consideraciones finales	58
Capítulo 4	60
Musicalidad del carnaval	60
4.1. Introducción	60
4.2. El carnaval como un espacio de resistencia	61
4.3. Evolución de la música carnavalesca. Características locales	69
4.4. La revolución digital y los efectos en la música carnavalesca	77
4.5. Sobre la función de la música en la cultura de masas	81
4.6. La música carnavalesca leída como expresión del “inconsciente político”	83
4.7. Consideraciones finales	88
Capítulo 5	90

Música y tecnología digital.....	90
5.1. Introducción.....	90
5.2. Vínculo entre música popular y tecnología digital	91
5.3. Fetichismo por las herramientas digitales de composición sonora.....	98
5.4. Experimentación con herramientas digitales en sentido progresista	102
5.5. Reflexiones en torno a la música y el aura	105
5.6. Consideraciones finales	113
Capítulo 6	115
El carácter colectivo de la obra musical carnavalesca.....	115
6.1. Introducción.....	115
6.2. El autor/individuo y el autor/colectivo	116
6.3. El carácter colectivo de la composición musical carnavalesca	121
6.4. La dimensión simbólica de la música carnavalesca	124
6.5. Consideraciones finales	128
Conclusiones	130
Referencias bibliográficas	137

Introducción general

El Carnaval representa una de las celebraciones más antiguas de la humanidad siendo una de las más importantes expresiones de lo popular, a través de la cual se manifiestan experiencias e ideas surgidas de la vida cotidiana de cada época. Hablar de carnaval es introducirnos en un espacio abierto donde la risa, el desborde, lo grotesco y lo obscuro, abren la posibilidad de adentrarnos en su estudio desde todas las perspectivas posibles de análisis. Entre los elementos de este fenómeno cultural se encuentra la música popular carnavalesca, o samba enredo, entendida como una práctica o producto cultural artístico con una visión del mundo y de la sociedad en donde se desarrolla, que expresa la tensión dialéctica entre el poder hegemónico y la cultura popular, y donde se manifiestan actos de resistencia, de resignificación, de producción de sentido y de relación social.

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, las celebraciones del carnaval en Paso de los Libres (Corrientes, Argentina) contaron con orquestas musicales que actuaban en clubes, casas particulares o desfiles callejeros. Durante ese periodo la reproducción del sonido y su evolución en cuanto a calidad, vida útil del soporte y durabilidad del registro, se vio reflejado en el uso hogareño y profesional, siendo adaptado a los estudios de grabación estaciones de radio locales y a la amplificación de espectáculos masivos. Sin embargo, es recién en la segunda mitad del siglo XX que la introducción comercial de nuevas tecnologías, como el desarrollo de la informática y la digitalización, fueron complejizando las formas de composición y ejecución musical en la ciudad en una variedad de soportes empleados para la producción y difusión de la música carnavalesca.

En este contexto, se hace importante analizar tales transformaciones desde las perspectivas de la filosofía del arte y la filosofía de la tecnología. Nuestro objetivo es describir el impacto de las nuevas tecnologías en la composición de la música popular carnavalesca en la ciudad de Paso de los Libres desde finales del siglo XX a comienzos del siglo XXI, dando cuenta de las transformaciones que la tecnología digital ha traído al mundo de la música popular carnavalesca en cuanto a su elaboración y a su recepción. Se trata de investigar las conexiones entre tecnología y música popular y los modos en que ambas se encuentran integradas en una trama de relaciones sociales, políticas e ideológicas.

Dado que las transformaciones solo pueden ser entendidas dentro de un contexto más amplio, el marco geográfico de estudio no se reduce exclusivamente a Paso de los Libres ni a los cambios en la música carnavalesca de fines del siglo XX e inicios del XXI. Por el contrario, es preciso partir desde una aproximación que dé cuenta de los cambios suscitados en el contexto de la Segunda Revolución Industrial, desde 1870 a 1914, con el acelerado desarrollo del capitalismo industrial, así como de las transformaciones a las que da lugar la Tercera Revolución Industrial, desde 1969 hasta la actualidad (Molinari, 2011), con el consiguiente proceso de innovación tecnológica de la informática, la programación y automatización de las máquinas. Cabe destacar que el periodo de estudio seleccionado no debe considerarse en forma rígida, sino más bien pensarse como un proceso complejo y dinámico donde la técnica aparece como variable dominante de la vida social, produciendo nuevas formas de expresión de la sensibilidad humana y modificando la percepción de la realidad.

A diferencia de la modalidad artesanal, la técnica moderna complejiza las relaciones históricas con el arte impulsando un tipo de reproducción acorde a las necesidades del mercado que –según Jameson– estaría caracterizado por la “cosificación de la mercancía” (1989, p. 72), promoviendo cambios en el imaginario social. Es desde este marco relativo al impacto que genera la técnica en la obra de arte que proponemos investigar la relación entre los cambios tecnológicos y la composición y recepción de la música carnavalesca, según una dinámica autónoma vinculada a la cultura popular, tanto en referencia a su contenido como al soporte físico utilizado, que entra en diálogo con la universalidad del espectáculo como principio organizador de la industria cultural para expresar la dimensión del conflicto social.

La hipótesis que orienta nuestro trabajo es que las nuevas tecnologías, entendidas como soportes mediadores que configuran otras maneras de percibir y relacionarnos con el mundo, impulsaron formas de composición sonora dentro del carnaval que pueden ser leídas como divergentes de los estándares de composición tradicional, basados exclusivamente en los sistemas tonal y métrico, propios de la música europea. La sociedad de la información, al tiempo que promovió un acceso en gran medida libre a los productos culturales, propició también la compleja transformación de experiencias estéticas antes ligadas al patrón de composición occidental –en cuanto a cuestiones de ritmo, armonía, melodía, etc.–, visibilizando así una pluralidad de tendencias creativas y críticas que, en el contexto de la fiesta carnavalesca, son capaces de articular deseos y expectativas discordantes con el poder vigente.

Nuestro esfuerzo está orientado a exponer, por un lado, los cambios producidos a partir de la emergencia de las nuevas tecnologías en la composición del samba entendido como un metagénero (Nogueira, 2010) desde el cual es posible clasificar una diversidad de estilos y a analizar, por el otro, los conflictos originados en torno a la producción artística. Los desacuerdos entre músicos se presentan mediante dos posicionamientos: entre quienes consideran el uso de la tecnología como una amenaza a la autenticidad de las formas musicales y aquellos que, por lo contrario, celebran sus potencialidades desde un lugar que entiende a los aparatos técnicos como soportes para extender la producción y el conocimiento sobre una obra o, incluso, como material propicio para la formación de un espacio en común entre el artista, la obra y el público.

El período de estudio considerado será el que se desarrolla entre los años 1990 y 2005, ya que en este contexto es posible observar cambios significativos en el proceso de producción de la música popular carnavalesca. El paulatino acceso a internet dado a principios del nuevo siglo amplió la comunicación mediada por aparatos digitales, facilitando la búsqueda de información. Esta búsqueda se concentró, en nuestro contexto, casi exclusivamente en la profundización de patrones rítmicos y en la estructura musical del género del samba, así como también en la aplicación de programas de grabación computacional. Debido a este proceso es factible señalar un quiebre con las formas tradicionales de composición y producción vinculado al uso de nuevas herramientas tecnológicas.

Debido la escasez de investigaciones filosóficas en el campo de la música popular afrodescendiente y de la poca atención a su valor como producto cultural con profundas implicancias en el imaginario colectivo, y como el objeto de estudio de esta tesis es el impacto generado por las nuevas tecnologías en la composición de la música popular carnavalesca en Paso de los Libres, se requiere una investigación multidisciplinar que integre estudios procedentes de la filosofía del arte, la teoría crítica, la sociología de la música, la etnomusicología y la historia del arte y que esté apoyada a la vez en los testimonios de sus propios actores. En nuestro caso, para abordar la temática nos proponemos el desafío de partir de las perspectivas filosóficas del arte de Theodor Adorno y de Walter Benjamin, ya que ambos autores brindan un marco de análisis relevante para echar luz sobre la influencia que tiene la técnica en la producción artística, lo que exige seguir la estrategia de “reconstrucción racional” (Eco, 2006, p. 202) a fin de elucidar el modo en que dos teóricos contemporáneos discuten acerca del arte y la estrategia de “reconstrucción histórica” (Rorty, 1984, p. 90) teniendo en cuenta

que “las reconstrucciones históricas son necesarias porque nos advierten que esos problemas son productos históricos” (Rorty, 1984, p. 91). Consideramos que estos filósofos son claves para afrontar la tarea de investigar las vinculaciones entre tecnología y música popular, ya que se han dedicado de una forma influyente al análisis crítico del arte y la cultura desde una práctica interpretativa que aspira a descifrar las contradicciones del contexto.

Para ello, escogimos dos textos centrales para nuestro propósito que son complementarios: el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y el texto de Theodor Adorno “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en tanto brindan una serie de ideas que resultan relevantes de cara a pensar el papel que las nuevas tecnologías reciben en la sociedad moderna. Partiendo de Marx, Walter Benjamin sostuvo que los cambios en las relaciones de producción, aunque más lentamente que sobre la infraestructura, impactan considerablemente sobre la cultura. Esto llevó al filósofo de Frankfurt a señalar que las transformaciones introducidas por los nuevos sistemas de reproducción y distribución modifican las concepciones tradicionales del arte y de la experiencia estética (2011, p. 98).

Mientras que el arte aurático, definido por Benjamin como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (2011, p. 102), es decir, aquello que hace única a cada obra de arte en un espacio-temporal determinado, supone estar inmerso en la misma para poder apreciarlo, con la caída del aura el arte se vuelve asequible a las masas, facilitando así su difusión pero también su homogeneización y serialización. Al modificarse el valor ritual o tradicional de la obra de arte, el mismo pasa a basarse en la praxis de la política que Benjamin se propone describir y teorizar en favor de las demandas revolucionarias. Es importante señalar que no todo arte “no aurático” se vuelve necesariamente mercancía: las películas de Eisenstein y de otros directores rusos, el cine de Chaplin, las fotografías de Atget y los fotomontajes surrealistas, entre otros, constituyen un arte cuyo receptor es activo o, como dice Benjamin, “dictaminador” (2011, p. 111).

A través de la filosofía de Benjamin buscaremos pensar la problemática relación entre el desarrollo de la técnica, el arte y la política en el periodo abordado, a partir de una mirada que, sustrayéndose de oposiciones simplificadoras, logre adentrarse en la complejidad de los fenómenos sociales y culturales permitiéndonos movernos en sus paradojas y captar tanto sus peligros como sus potencialidades. Sostenemos con Hansen

(2012) y Déotte (2013) que Benjamin no es un crítico radical de la técnica y tampoco un entusiasta optimista, sino que nos invita a rescatar las potencialidades transformadoras que la técnica detenta pero que no pueden efectivizarse sino es a través de un objetivo revolucionario. Así, resulta fundamental apropiarnos críticamente de la propuesta teórica de este autor para repensar nuestra época y de qué manera la técnica puede potenciar otras formas de experiencias estéticas cuya concreción depende de las posibilidades que se abren ante nosotros y que Benjamin nos interpela a asumir.

Por su parte, Theodor Adorno sostuvo que la música, en tanto que obra de arte, puede hacer progresar a las sociedades mediante un avance del pensamiento pero que, debido a las condiciones establecidas por el “mundo administrado”, se ve despojada de su base social, de su libertad y de su espontaneidad (2009, p. 9). No obstante, existía según él una serie de compositores cuya producción desafiaba la lógica imperante y que, al expandir los límites de lo que se esperaba de la música, promovía el pensamiento crítico. Si bien concordamos con Adorno en cuanto nos advierte de la extrema mercantilización a la que el arte está expuesto, nuestro posicionamiento mantiene un alejamiento respecto de su juicio sobre los productos de la cultura de masas, en tanto sostenemos con Novitz (1992) que “no hay propiedades formales ni afectivas que distingan lo culto de lo popular en arte” (p. 24).

Desde nuestro punto de vista y en la línea de lo sugerido por Adorno, entendemos que históricamente todas las sociedades han tenido arte popular, y que con el advenimiento de las sociedades industriales aquel pasó a ser un producto estandarizado producido y distribuido por una industria que gravita en el sistema socio-económico vigente. Como consecuencia, la uniformización del arte atenta contra la autonomía del auditorio y la creatividad del artista. Sin embargo, el arte popular sugiere una experiencia estética cuya temática, forma y contenido generan prácticas críticas que en determinados contextos, como veremos a lo largo de este trabajo, suelen tener como expresión la resistencia al orden político. A este respecto, consideramos que la música popular es un producto cultural estéticamente genuino, conformador de espacios simbólicos de resistencia dentro del territorio en disputa de las negociaciones entre lo simbólico y las posiciones hegemónicas.

En concordancia con lo señalado, la tesis articula dos movimientos. Por un lado, un movimiento teórico de análisis del impacto de la técnica en la obra de arte, en particular en la música popular en el contexto de la modernidad. Específicamente, los capítulos 1, 2 y 3 están orientados a elucidar los conceptos de modernidad, modernismo y arte

popular, describiendo y evaluando los cambios e intersecciones entre arte y tecnología para luego hacer hincapié en las transformaciones de la música popular. Proponemos pensar a la tecnología como una variable del tejido social, constituida en el motor de los cambios socio-económicos y culturales producidos en el contexto de la Segunda Revolución Industrial.

A partir de allí, intentaremos explicitar las perspectivas críticas de Adorno y Benjamin en relación a las transformaciones del arte contemporáneo y su reproductibilidad técnica, para luego señalar sus principales argumentos de cara a articular con el análisis de la música popular y la influencia de las nuevas tecnologías, tanto en lo que respecta a su dimensión estética como política. Para ello, profundizaremos en el carácter potencialmente transformador de la reproductibilidad técnica del arte y analizaremos los aspectos de la percepción musical y de los hábitos del oyente derivados de los cambios tecnológicos característicos de la modernidad. Desde la mirada estético-política de Horkheimer y Adorno, recogeremos las críticas acuñadas bajo el controvertido concepto de “industria cultural”, para intentar establecer conexiones con el desarrollo tecnológico en torno a la música carnavalesca y los novedosos procesos de composición y distribución que llevan a caracterizarla como un arte progresivo.

El segundo movimiento, desplegado en los capítulos 4, 5 y 6, está orientado a describir los cambios que las nuevas tecnologías introdujeron en la composición de la música carnavalesca. Para ello realizaremos una aproximación conceptual al carnaval, entendido como una expresión popular donde la creatividad de la colectividad imprime en los productos culturales e industriales una determinada contra-imagen utópica de las condiciones materiales de vida. Luego desarrollaremos el proceso por el cual el samba llega a adquirir sus rasgos locales para seguidamente intentar abordar el impacto de las nuevas tecnologías en la composición del samba enredo como tal y la manera en que los medios de producción y distribución digitales se encuentran vinculados a una dimensión simbólica compartida. A partir del análisis de casos de composiciones musicales de sambas enredos, expondremos situaciones en las que el uso de aplicaciones técnicas digitales es entendido desde una concepción instrumentalista del proceso compositivo. Más adelante, en un intento de reflexión acerca de la música carnavalesca, buscaremos interpretar la función de la música popular ligada a las nuevas tecnologías.

Posteriormente, analizaremos la compleja relación entre música popular y tecnología haciendo hincapié en el debate por el uso masivo de las nuevas tecnologías en la composición, producción y difusión del material sonoro. Desde el concepto de

“aparato” de Jean-Louis Déotte (2009) y del abordaje teórico de Diego Parente (2010), proponemos una articulación contextualizada del vínculo entre técnica y música como constitutivos de la experiencia estética de la música carnavalesca. Mediante el análisis de testimonios de músicos locales, explicaremos las posibles relaciones entre las composiciones musicales y los diferentes usos de las tecnologías digitales. Dentro del capítulo 5, reflexionaremos sobre las funciones estético-político que la tecnología cumple en la sociedad contemporánea, además de interpretar las posibles conexiones teóricas entre el concepto de “aura”, tal como lo propone Benjamin (2011), y la particular ontología de la música atravesada por la digitalización.

Finalmente, y tomando como eje conceptual la idea de “muerte del autor” (Barthes, 1984), explicaremos el carácter colectivo y aficionado de la composición del material del samba enredo como rasgo identitario de sus participantes, en tensión con la tradición del arte musical europeo asociado al compositor profesional y académico. En el capítulo 6 pondremos de manifiesto el papel que asume la música carnavalesca durante la fiesta de carnaval, como un texto con lenguaje propio y en relación a los sentimientos que la colectividad expresa y cuya modalidad artística articula relaciones disruptivas de las condiciones hegemónicas. A través de este recorrido, esperamos hacer un aporte al área de los estudios sobre la música popular, mostrando que la reflexión sobre la música carnavalesca local es capaz de iluminar tanto aspectos interesantes del desarrollo de la escena musical contemporánea como algunas grietas y vacíos en los estudios de la música y en general en la estética, cuyos marcos no siempre permiten pensar manifestaciones artísticas no académicas. Consideramos que este tema es importante en la medida en que la música, o en un sentido más amplio, la composición con sonidos, da lugar a experiencias estéticas que actúan como un manifiesto de la actividad humana que, al igual que otras artes tales como la escultura, el cine, la literatura o la pintura, se nos ofrecen como lentes para el estudio de la cultura y la sociedad. Además, valorar los productos artísticos de la cultura popular es una oportunidad para impulsar procesos de intervención política en una dirección emancipadora del colectivo social. De este modo, el tratamiento de la música carnavalesca en el ámbito de la teoría del arte nos invita a realizar una lectura cuya perspectiva pondere su patrimonio, considerando sus producciones como posibles articuladores de un “productivo pluralismo de procedimientos” (Wellmer, 2013).

Podríamos pensar que la poca atención que ha recibido la música popular como objeto de estudio de la filosofía del arte se debe a cierto vocabulario filosófico con el cual se ha

evaluado el arte en general, por ejemplo, “autonomía” y “autenticidad”. En Occidente, el concepto de arte popular ha estado asociado con lo “vulgar” en contraposición a lo “profesional” cuyo aprendizaje está predeterminado por reglas académicas asociadas a la alta cultura. En este contexto, una interrogación filosófica de las potencialidades del arte popular implica un replanteamiento de esas categorías, teniendo en cuenta las prácticas de los sectores populares y el entramado representacional de los contextos en el cual esas prácticas se inscriben.

Por último, resulta importante enfatizar que la tesis tiene como punto de partida no una teoría, sino un fenómeno del mundo, es decir, el fenómeno particular de las transformaciones en la música carnavalesca. En este sentido, y si bien consideramos pertinente trabajar desde el marco teórico de Walter Benjamín y Theodor Adorno, ya que ellos nos brindan perspectivas enriquecedoras para analizar este objeto sobre el cual la reflexión filosófica no ha dicho mucho, fue necesario enriquecer dicho marco teórico con otros aportes. En este sentido, para conceptualizar la reconfiguración de la escena musical local a partir de su tecnificación sin reducir este fenómeno a sus aspectos explicables desde la teoría crítica, recurrimos también a los aportes teóricos de la sociología (Tía De Nora, 2003; Pablo Alabarces y María Rodríguez, 2008), la antropología (Roberto Da Matta, 1990); la historia social (Mijail Bajtín, 1994; Carlos Molinari, 2011), la musicología y la etnomusicología (Miguel García, 2006; Federico Sanmartino, Héctor Rubio, 2006; Gerhard Steingress, 2006); la teoría de la comunicación audiovisual (Joan-Elies Adell, 2010). La tesis se nutre también de las reflexiones de Jean-Louis Déotte (2017) y Diego Parente (2010), procedentes del ámbito de la filosofía de la tecnología, entre otros autores relevantes. Se trata de propiciar un espacio de discusión en torno al arte popular aportando otras miradas que nos permitan lanzarnos a la búsqueda de elementos para repensar antiguos interrogantes sin forzar el objeto a una tradición filosófica en particular.

Capítulo 1

Modernidad, modernismo y arte popular

Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo

Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”

Marshall Berman, 1989, p. 1

1.1. Introducción

Para adentrarnos en la problemática que nos atañe, resulta preciso previamente delimitar los conceptos de “modernidad” y “modernismo” según la acepción dada por Marshall Berman (1989). La relación entre estos conceptos permitirá dar cuenta de los cambios estructurales y de las profundas transformaciones de la vida cotidiana en lo que respecta a las percepciones y experiencias de nuestro entorno. La modernidad, lejos de ser un proceso monolítico, se encuentra atravesada por tensiones que van desde las críticas radicales a las optimistas posibilidades que abren sus paradojas. Para ello, es relevante detenernos en el análisis de los cambios que atraviesan la vida moderna, las modificaciones introducidas en la vida cotidiana y aquellas experiencias que conciernen al ámbito del arte.

Con el desarrollo del capitalismo industrial y el consiguiente proceso de innovación de la técnica, las intersecciones entre el arte y la tecnología cobran fuerza y ponen en cuestión las concepciones del arte vigentes. Siguiendo la lectura de Molinari (2011), en el transcurso del siglo XX los discursos sobre el fin del arte pondrán de manifiesto el cambio de sensibilidad de la época, un veredicto que tanto Theodor Adorno como Walter Benjamin ya venían anunciando con el fin del arte aurático en la época de la reproductibilidad técnica. Con este propósito, en el presente capítulo abordaremos la pregunta por la modernidad y el modernismo, luego consideraremos algunas intersecciones entre tecnología y arte y, a partir de allí, procuraremos caracterizar las progresivas transformaciones que las técnicas de reproducción introdujeron en la música popular, teniendo en cuenta el devenir histórico, devenir tanto progresivo como regresivo.

1.2. Cambios estructurales de la modernidad

El filósofo marxista Marshall Berman (1989) estudió la dialéctica entre modernidad y modernismo, definiendo la primera como una época histórica cuyos cambios son de carácter estructural, ya que traen aparejados toda una serie de transformaciones de la vida cotidiana, de las relaciones de producción y de las percepciones y experiencias del entorno. Simultáneamente, el filósofo estadounidense define al modernismo como un estado o síntoma de perpetuo devenir, caracterizado por la vorágine que supone la vida en las grandes ciudades, con el ritmo acelerado de las masas en las calles, la experiencia del shock y la implosión de estímulos perceptivos, táctiles, visuales y auditivos y por la única certeza de que ya nada parece firme sino más bien en proceso de desvanecimiento (Berman, 1989, p. 2).

Siguiendo la lectura de Berman, la modernidad se divide en tres fases: (a) temprana, que abarca hasta la Revolución francesa (1789), (b) otra que se extiende hasta las postrimerías del siglo XIX y finalmente, (c) el siglo XX. En la primera fase, las personas comienzan a advertir la dimensión de los cambios que se están produciendo, pero sin poder conceptualizarlos como específicamente modernos. En la segunda fase, al calor de los sucesos revolucionarios surge abruptamente el “gran público moderno” (Berman, 1989, p. 3), que comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria y advierte la emergencia del nuevo mundo. En la tercera fase, el proceso de modernización se expande abarcando la totalidad del mundo y desplegando una cultura del modernismo en el ámbito del arte y del pensamiento.

La modernidad se define como el tiempo en el que se replantean radicalmente los núcleos, las estructuras, los saberes paradigmáticos desarrollados desde el racionalismo, con un gran impacto en la percepción de las conciencias desplegadas en los más diversos ámbitos. Así lo describe Ricardo Forster:

Un profundo cambio respecto de las concepciones dominantes, respecto de los imaginarios de época, respecto de aquellos valores que habían nutrido la conciencia de la sociedad desde la Revolución Francesa en adelante [...] contra el relato en clave bucólica del progreso indefinido asentado en la planetarización económica y en la nueva utopía encarnada en los dispositivos científico-técnicos. (2012, p. 24)

Rebelión, pues, contra todo aquello que implique la herencia de la tradición en favor de optimistas pretensiones de establecer una nueva ciencia, un nuevo método o un nuevo sistema. La crisis del teocentrismo medieval es seguida de una nueva concepción de la naturaleza y del conocimiento, una nueva clase social que disputa los espacios de poder junto con la organización del Estado moderno y la Reforma luterana, además de una nueva fundamentación filosófica a partir de la razón y de un sujeto autónomo, para el cual la creencia en la razón humana para conocer la estructura de la naturaleza, permite un dominio sobre lo real y una construcción de la sociedad sobre bases racionales. En palabras de Jorge Dotti:

El tono prevaleciente será de rechazo al eje doctrinario de fondo y de su reemplazo por un esquema alternativo [...] su formulación supone una nueva concepción de lo racional y de lo natural, tal como se va consolidando en Occidente a partir del Renacimiento. (1994, p. 2)

De acuerdo con Jürgen Habermas (1986) la institucionalización del progreso científico y técnico motivada por la progresiva racionalización produce transformaciones en el ámbito social provocando el desmoronamiento de “viejas legitimaciones” (p. 4). Desde la perspectiva de Max Horkheimer (2007) este proceso supone el creciente predominio de la racionalidad instrumental y del despliegue de mecanismos que van dando el tono de la sensibilidad moderna. A diferencia de épocas anteriores, la razón deja de concebirse en relación con el mundo objetivo, en la relación entre los hombres y entre las clases sociales, en la naturaleza y sus manifestaciones, y se vuelca a una razón subjetiva capaz de calcular probabilidades y de adecuar así los medios correctos a un fin dado. La crisis de la razón, señala el filósofo de Frankfurt,

Consiste fundamentalmente en el hecho de que el pensamiento, o bien ha perdido la facultad de concebir, en general, una objetividad semejante, o bien comenzó a combatirla como ilusión [...] su formalización implica la pérdida de su contenido humano. (2007, pp. 18-19)

Al fragmentarse las relaciones sociales, los roles establecidos por la tradición dejan de ser determinantes, con lo cual la vida moderna se presenta sumida en la inestabilidad. Sin embargo, las antiguas formas de vida aún permanecen latentes. En palabras de Horkheimer:

Estas antiguas formas de vivir que arden lentamente debajo de la superficie de la civilización moderna proporcionan aún, en muchos casos, el calor inherente a todo encantamiento, a toda manifestación de amor hacia alguna cosa por la cosa misma y no como medio para obtener otra [...] La sensibilidad ante la belleza, tanto en la naturaleza como en el arte, se anuda mediante mil tenues hilos a esas representaciones supersticiosas. (2007, pp. 43-44)

La gravitación producida en la modernidad impacta en los discursos filosóficos del positivismo y del modernismo estético. De manera paulatina, las distintas esferas de competencia se van independizando y se traducen en movimientos autónomos: frente a la ciencia, el arte, en general, afirma otra verdad en contraposición al discurso racionalista. El modernismo construye una idea de lo bello en oposición a lo útil, desvinculándose de su connotación con los ámbitos económicos y cuantitativos. En consecuencia, lo bello es leído como un instrumento de conocimiento accesible solamente a la visión privilegiada del artista.

Estas transformaciones que afectan al campo artístico se traducen en el rápido crecimiento de las nuevas formas de producción transformando las formas de relación entre el productor y el consumidor: mientras que un artesano trabaja para un cliente personalizado, la fábrica capitalista lo hace para consumidores desconocidos. A su vez, la división social del trabajo termina por separar al hombre del producto final de su trabajo y contribuye a una creciente alienación que se manifiesta en todas las actividades humanas. En palabras de Karl Marx:

El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La *desvalorización* del mundo del hombre crece en proporción directa a la *valorización* del mundo de las cosas. El trabajo no solo produce mercancías; se produce a sí mismo y al trabajador como una mercancía, y por cierto, en la proporción en que produce mercancías. (2010, p. 106)

En el mudo del arte, el productor creador de obras únicas e irrepetibles ya no lo hace para un mecenas, sino para un mercado anónimo cuya tendencia es la conquista del público mediante la complacencia, la provocación o la mitificación. En palabras del filósofo e historiador Rudiger Safranski:

El mercado hizo que el público conquistara el poder. Exige a sus héroes en la política y el arte. El público quiere ser lisonjeado, seducido e incluso avasallado. Lo que llega al mercado ha de tener una

dimensión de espectáculo cautivador. Comienza la gran época de la estética de las mercancías. (2019, p. 102)

La modernidad instala un nuevo imaginario en la sociedad, vinculado al poder de la tecnología y al progreso indefinido. La tecnología no sólo da lugar a la producción en masa, sino también a grandes ciudades invadidas por el humo gris de la industria, con crecientes sectores de la población empobrecidos. El paisaje introducido por la revolución industrial y con la revolución eléctrica que la siguió, añadió sus propios efectos que modificaron paulatinamente la vida moderna bajo el sello de la despiadada precisión de la nueva maquinaria. Infelices consecuencias que de acuerdo a las palabras de Marshall Berman caracterizan a la vida moderna:

Los impulsos y las tensiones de la vida moderna: su incesante e insaciable presión a favor del crecimiento y el progreso [...] su capacidad de explotar la crisis y el caos como trampolín para un desarrollo todavía mayor y de alimentarse de su propia destrucción. (1989, p. 119)

De este modo, los encuentros que se producen entre el arte y la tecnología, expresada esta última no sólo en la industria y los objetos que ella proporciona, sino también en nuevas maneras de mirar y escuchar, comienzan a dar forma a la sensibilidad sonora y visual del ser humano de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Los sonidos de la tecnología, un factor contribuyente a la toxicidad de los nuevos entornos laborales, barren el campo y la ciudad en una mezcla de sonidos naturales y el traqueteo de las máquinas. El incremento de la intensidad del sonido es la característica más portentosa del paisaje sonoro industrial: “los ruidos de la moderna vida industrial rompieron el equilibrio con respecto de aquellos de la naturaleza” (Murray Schafer, 2013, p. 119).

1.3. Intersecciones entre el arte y la tecnología

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con el creciente desarrollo del capitalismo industrial y el consiguiente proceso de innovación de la técnica, las relaciones históricas entre ésta y la obra de arte se tornan más complejas y dinámicas. Tal como expresa Molinari: “con la sociedad capitalista ingresará en la historia la máquina, pero no como simple artefacto mecánico, sino como plataforma de un sistema productivo cuya consecuencia será la producción en masa” (2011, p. 21). Las invenciones y el progreso tecnológico, el desarrollo de la empresa moderna, las nuevas ideas acerca del espacio y

el tiempo, los nuevos conflictos políticos creados por la lucha de clase obrera, son factores que influyen en los movimientos vanguardistas de fines del siglo XIX y principios del XX, con sus peculiares cuestionamientos a las concepciones del arte.

Los artistas vanguardistas cuestionan la noción de arte tradicional y reaccionan ante su institucionalización y mercantilización. A fines del siglo XIX, diversos grupos de artistas iniciaron una ruptura con la concepción del arte como mera imitación de la realidad y con la visión del artista como mero reproductor inserto en un esquema de intercambio monetario. En este panorama, sumado a la crisis de la sociedad burguesa de posguerra y también al periodo de entreguerras, las vanguardias se proponen cambios radicales que se concreten en una reforma de la política, de la economía y de la sociedad, suscitando una ruptura con el modo de representar la realidad, además de rechazar el horizonte de la tradición.

Las vanguardias intentaron llevar al máximo el desafío de la producción del *kitsch*, es decir, la invasión del mal gusto estandarizado y aceptado por el sentido común, y lo hicieron a través de diversos movimientos: el Futurismo, el Surrealismo, el Bauhaus, el Cubismo, el Expresionismo, el Dadaísmo. En referencia al Dadaísmo, seguimos el comentario de Di Pego:

El dadaísmo intentó abiertamente romper con esa experiencia estética clásica que implicaba una observación abstraída, incorporando materiales que provocaban desagrado en el espectador con el objeto de movilizarlo y escandalizarlo. De este modo, los dadaístas aspiraron a generar en la pintura y en la literatura los efectos que con absoluta facilidad lograría años después el cine, por ejemplo, una recepción distraída que no puede compenetrarse en la contemplación porque es movilizadora de una imagen a otra. (2003, p. 6)

A mediados del siglo XX comienza a irrumpir la noción crítica del “fin del arte” (Danto, 2010), que apunta contra la idea de unicidad de la obra en favor de la exaltación de la diferencia. La ausencia de una historia del arte en función de un sentido filosófico pone de relieve que ni el arte ni la historia evolucionan en una dirección determinada, sino más bien, que el arte toma conciencia de que la pregunta correcta acerca de la naturaleza del arte es una pregunta filosófica por la esencia del arte, la cual no puede ser respondida desde el arte mismo sin reducirlo a una de sus extensiones y excluyendo otras.

Para Molinuevo (2002), los discursos sobre el fin del arte han sido manifestaciones de cambios importantes de sensibilidad de la época, no de su desaparición. La tesis del fin

del Gran arte tiene predicamento tanto por defecto o muerte del arte, como por exceso, porque todo o cualquier cosa puede ser considerada arte. Así lo expresa el autor:

La tesis del “fin del arte” pertenece, pues, a un momento más de su definición; el fin, sería más bien, un término límite, de un ir hasta el fin, hasta la frontera donde se experimenta y se configura una identidad móvil. (2002, pp. 17-18)

Albrecht Wellmer (2013) sostiene que la obra de arte amplía los límites del sentido, de lo decible, de lo representable, y con ello amplía al mismo tiempo los límites del mundo y los del sujeto. Incluso en la radical subversión del sentido del arte moderno, o precisamente en ella, la obra de arte es un potencial de una ampliación de los límites del sujeto y del sentido de esas características. En palabras del filósofo:

La obra de arte moderna tiene que producir sentido estético y a la vez negarlo; tiene que articular como sentido la negación del sentido, por así decir, balanceándose sobre el más fino de los filos entre apariencia afirmativa y antiarte sin apariencia. (2013, p. 23)

Desde esta perspectiva, se produce un punto de inflexión importante en la historia de la cultura que afecta de modo particular al siglo XX. Como veremos más adelante, el papel que viene a desempeñar el arte en tiempos posmodernos está definido por la incorporación y desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación que hacen que los discursos sobre el fin del arte sean hasta cierto punto un testimonio de su transición más que de su liquidación.

1.4. Transformaciones en la música popular derivadas de las nuevas tecnologías

La música del siglo XX está marcada por los importantes cambios tecnológicos asociados al registro, procesamiento y distribución del sonido, que afectarán profundamente la producción musical y sacudirán los ecosistemas sociales y culturales implicados. En una primera etapa, el jazz y la música popular ocupan un lugar preponderante que desplazará la concepción elitista de la música. En una segunda etapa, más próxima al fin de siglo, la electrónica y la comercialización masiva de nuevos dispositivos darán lugar a una revolución del sonido, relacionada con la aplicación de las nuevas tecnologías a la producción musical, a través de la electrificación, la edición, la mezcla o la síntesis sonora mediante recursos analógicos o digitales, de la que resultaron nuevos paradigmas sonoros.

Para entender los cambios introducidos por la modernidad en el campo de la música popular, es relevante primero preguntarnos por los significados que asume la misma en el devenir de la humanidad.

La música ha sido una manera de dar a entender las diferentes formas de vida que se dieron desde los inicios de la humanidad. El desarrollo musical dentro de las organizaciones sociales tiene una categoría similar al desarrollo del lenguaje, los modos de producción, entre otros, que se entienden como factores que inciden en los grados de desarrollo y cambios culturales desde tribus, comunidades y sociedades. Como sostiene González Cobos, contrariamente a lo ocurrido en otras disciplinas la música tuvo su primer cometido como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá (2008, p. 11). De modo que, es dable suponer que lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío (p. 13).

El oído, el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento, se considera un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo que existe en tanto que es capaz de escuchar y que lo conduce al pensamiento. Friedrich Nietzsche concluye en *Aurora* (1994) que el oído era el órgano del miedo, fuente de la imaginación, familiarizado con las tinieblas interiores: “a la luz, el oído es menos necesario. Por eso el carácter de la música, como un arte de la noche y la penumbra” (Nietzsche, 1994, p. 170). Aparte del carácter determinante del oído en la constitución sensorial humana, en un fragmento inédito del año 1871 titulado “Sobre la música y la palabra”, el filósofo alemán defiende la tesis de una íntima relación entre la música y el lenguaje. De acuerdo a sus palabras:

En todos los pueblos la música apareció ligada a la lírica, y mucho tiempo antes de que se pensara en una música absoluta, realizó en aquel maridaje sus primeros progresos. Y si comprendemos esa lírica primitiva de los pueblos como debemos comprenderla, como una imitación de la naturaleza en su función artístico-creadora, debemos considerarla como el modelo primitivo de aquel maridaje de música y lírica. (2002, p. 2)

Es interesante detenernos a reflexionar sobre los alcances de tal apreciación respecto a la función del oído y a la relación de la música con el lenguaje ya que, como sugiere Peter Sloterdijk (2008), es la metafísica occidental la que, desde una ontología ocular

que tiene origen en la sistematización de una vista exterior e interior, le da el prestigio del visionario como parte del signo identitario que separa a Occidente de las sociedades pre modernas. Es decir, no son la audición ni la palabra las cualidades sobresalientes y representativas del sujeto occidental, sino más bien la visión.

Por otra parte, para los antiguos la recepción de los sonidos implicaba una interpretación del devenir. Puesto que el sonido es duración, la música podría aceptarse como una transcripción o traslación de lo que está oculto. El sonido, nos dice González Cobo:

Nos crea como individualidad y la música como parte de la colectividad. De ahí que la combinación de sonidos y la ordenación de sus distintas alturas, es decir, el lenguaje articulado en el que se convierte la música, haga del hombre un ser comunicante capaz de decir “yo” pero también “nosotros”. (2008, p. 21)

La música se enlaza con esa posibilidad de expresión y comunicación no conceptual de afectos, contenida ya en los caracteres rítmicos y gestuales de la cotidianeidad y en todos sus matices de: alegría, serenidad, broma, miedo, aflicción, tristeza, nostalgia, etc. Esta dimensión puede expresarse y comunicarse sin palabras utilizando a la música como un nexo articulador. La relación entre los diversos medios debe pensarse, pues, como una relación de interpretación, complementación, inspiración, o también subversión recíprocas. El sentido de que la música puede abrir una dimensión por la cual se produzca un cambio de perspectiva cargada de una nueva complejidad; y a la inversa, los contenidos de sentido y experiencias extramusicales pueden estimular una evolución intramusical del material musical¹.

La incorporación de contenidos extramusicales se explica por el carácter sinestésico de la experiencia ordinaria. En cualquier percepción el cuerpo se encuentra involucrado con otros cuerpos, que son al mismo tiempo receptivos y activos en términos multisensuales. Esto significa que el material acústico de la música siempre le es inherente ya una referencia a los demás sentidos y, por tanto, una referencia latente al mundo que se articula en la música. Al respecto, sostiene Wellmer:

Las curvas de estimulación de la música son siempre también las del cuerpo, de un territorio más oscuro entre sujeto y objeto, es decir, de

¹ Desarrollaré esta cuestión con más detalle en el capítulo 6.

un cuerpo envuelto en el mundo de manera mimética-afectiva y erótica. (2013, p. 246)

También en “Carácter y destino”, un texto escrito por Walter Benjamin en 1919, en el cual se pregunta hasta qué punto es cierto que nuestro carácter determina nuestro destino, incluye una reflexión sobre esta relación entre sujeto y objeto. En palabras del filósofo berlinés:

Ningún concepto de mundo exterior se deja delimitar con claridad en relación con el concepto de hombre actuante. Entre el hombre que obra y el entero mundo externo hay más bien una interacción recíproca, en la cual los círculos de acción se esfuman el uno con el otro; por más que sus representaciones puedan ser distintas, sus conceptos no son separables [...] Lo externo, que el hombre actuante halla como dato, puede ser reconducido en último término, en la medida en que se desee, a su interior, y su interior, en la medida en que se desee, a su exterior, y también considerar al uno como el otro. (Benjamin, 2010, p. 183)

Fruto de esa simbiosis acústica que se produce entre el adentro y el afuera, el despertar del inconsciente al sonido del mundo llegará a convertirse en lo que hoy entendemos por música, efecto de la observación de cómo la materia sonora, adaptada o no en una estructura, deviene un modo de relación y organización humana. A través de la música, lo desconocido puede convertirse, de alguna manera, en un fenómeno colectivo y comprensible. Quizás la explicación estriba en que el oído goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados. A propósito, Murray Schafer señala:

No se puede controlar o estructurar el universo acústico. Más bien lo contrario. Esta es la razón por la cual las sociedades aurales son consideradas no progresivas; es que no miran hacia adelante. Si quiero ordenar el mundo debo convertirme en un “visionario”. Entonces, cierro mis oídos y construyo cercas, líneas de propiedad, caminos rectos, paredes. (1969, p. 5)

Como una expresión de las formas de organización de las sociedades humanas, la producción de la música tuvo por función la de crear, legitimar y mantener el orden. Adorno (2015) señala que si bien el arte autónomo surgió originalmente de un arte destinado al entretenimiento y el deseo de matar el tiempo, también tuvo como función la de la cohesión de los grupos. El filósofo de Frankfurt comenta:

Pero acaso también un determinado carácter coactivo, un determinado carácter de la presión, de la necesidad cerrada que podemos observar en esta música no es otra cosa que la sublimación estética o secularización del elemento disciplinario, de la coacción disciplinaria que la música ha de ejercer sobre los hombres. (2015, pp. 358-359)

Esta secularización, siguiendo a Adorno, presupone un proceso histórico complejo en que las artes de la modernidad se vuelven autónomas, especialmente desde el siglo XVIII tardío; es decir, de su emancipación de fines extra-artísticos socialmente preestablecidos, sean estos de índole política, religiosa, moral o instructiva. Al respecto, sostiene Wellmer:

Este proceso social en el que las artes se vuelven autónomas fue al mismo tiempo un proceso de formación de un concepto de arte como esfera de validez sui generis, de acuerdo con el cual el logro estético no se mide con las pautas de lo verdadero, de lo moralmente bueno o de lo socialmente útil. (2013, pp. 235-236)

Paulatinamente, con las transformaciones que se fueron operando entre los siglos XVI y XVII, la función ritual y religiosa de la música fue adquiriendo otros significados, pasando a una noción autónoma y cada vez más normada por fórmulas y reglas que reforzaron la idea del valor estético como eje central del desarrollo creativo posterior. Por lo tanto, la función primera de la música no debe ser buscada en su rasgo estético, cuya invención es moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social para luego ir desarrollando contenidos musicales hacia grados de complejidad mayores y de intelectualización de la experiencia musical (Atalli, 2011, p. 49).

En Grecia, por ejemplo, la discusión pasaba más por las variaciones que pudieran introducirse en la música dominante que por cuestiones estrictamente estéticas. Así, las polémicas surgidas a causa de la introducción de un mayor número de cuerdas en los instrumentos llevaba a disputas en torno a su más potente o inferior sonoridad, o las modificaciones hechas en la búsqueda de afinaciones más complejas y la distinta disposición interválica dentro de una escala con el fin de hallar nuevos modos. Estas variaciones sonoras molestaban a los músicos tradicionalistas ya que el paso hacia el “artificial” ditirambo estorba la denominada *polichordía*, es decir, las muchas cuerdas y notas, en contraste con la *iligochordía*, de pocos órdenes, que reflejaba austeridad y rectitud (González Cobo, 2008, p. 293).

Más allá de todo lo señalado, quizá el principal aspecto que nos separa de las sociedades pre modernas se encuentra en la conversión de la música como un objeto de

consumo, cuyo desarrollo se fue dando de manera paralela a las innovaciones tecnológicas y a una industria volcada hacia la música popular y con amplio potencial de venta. Como sostienen Rivera y Carriço Reis:

La posibilidad de fijar la música, de contenerla en un soporte, determinó su potencial de venta, pero también de uso, lo que generó una industria basada en la reproductibilidad de la música y la posibilidad de poseerla y fue precisamente esta la que determinó el fin de un modelo y el surgimiento de uno nuevo basado en la música digital y su manejo. (2015, pp. 178-179)

Con el desarrollo de la tecnología moderna, los usos y sentidos de la música mutaron desde la escritura mediante el desarrollo técnico de los parámetros hasta las alturas, las duraciones, las dinámicas, los acentos, los tempos, los ataques y las articulaciones. La creación musical, amparada en la oralidad y dentro de fórmulas tradicionales, comenzó a concebirse antes de ser tocada, a ser creada antes que escuchada y luego recién puesta en circulación en un sistema de intercambio comercial. Es bajo el imperativo moderno de autonomía personal que tiene sentido preguntarse si un artista está ejerciendo en sus obras su propia voluntad, o está al servicio, más allá de su voluntad, de algún poder que determina las formas o los contenidos que produce (Duran Bunster, 2015, p. 16).

Desde que la música es llevada a los salones de las cortes, pasa a ser interpretada por técnicos especialistas y comienza a concebirse como un símbolo de status y de poder, entendiéndose como un poder más dentro de las dinámicas del control social y alejándose de la funcionalidad socializadora simple o espontánea del acto musical pre moderno. Al respecto, señala Atalli:

La música ritmaba al nacimiento, el trabajo, la vida, la muerte, organizaba el rol social. En la modernidad ya no es, muy a menudo, más que consumo de cultura pasada o estructura de invariables universales, reflejo de la crisis general del sentido. (2011, p. 57)

Desde nuestro punto de vista, más que el reflejo de la “crisis general del sentido”, como propone Atalli, se trataría más bien del proceso que lleva a la concentración exclusiva de la labor artística en un determinado campo de la división social del trabajo, de tal modo que sólo hay músicos, pintores, escultores, etc., que limita el desarrollo profesional del artista y su supeditación al rol que se le otorga dentro del trabajo. La idea de que la música puede convertirse en una herramienta para generar riqueza excedente es un fenómeno que se integra a las dinámicas de la sociedad capitalista.

Como sostiene Marx y Engels: “El trabajo del artista es trabajo productivo que se determina desde el punto de vista de la producción capitalista” (Marx y Engels, 2009, p. 105).

A lo anteriormente dicho, se puede señalar con Horkheimer que “lo que determina la colocabilidad de la mercancía comercial es el precio que se paga en el mercado y así se determina también la productividad de una forma específica de trabajo” (2007, p. 48). De este modo, la posibilidad de producir y vender la música separa por un lado el vínculo del creador con su obra pero, por el otro, también permite su difusión y masificación. El músico entra en esta nueva dinámica de interacción mediada desde otro ámbito de relaciones. En palabras de Atali:

Una nueva red de la música emerge. Es un espectáculo al que se asiste en lugares específicos: salas de concierto, campos cerrados del simulacro de ritual, enclaustramiento necesario para la operación de derechos de entrada. El valor de la música es ahí valor de uso como espectáculo. (2011, p. 51)

En este sentido es que podemos entender por qué el arte se fue desligando del ritual clásico, y por qué los artistas fueron convirtiéndose en productores independientes aunque económicamente dependientes. Este fenómeno posee en sí una dialéctica específica. Al respecto, señala Wellmer:

Implica una liberación de los artistas de fines ajenos al arte y, al mismo, tiempo, una nueva dependencia de regularidades económicas ajenas al arte. Debido a esta dialéctica, el problema de la autonomía del arte se plantea de manera novedosa donde, no solo los imperativos políticos y morales lo amenazan, sino también, las regularidades del mercado capitalista que produce una forma de heteronomía del arte, dependiente de las necesidades del consumo masivo y reproductivo de lo estéticamente establecido. (2013, p. 236)

La música ya no está inmersa en una forma de sociabilidad, ocasión de encuentro y comunicación de los espectadores, sino como instrumento de una accesibilidad individualizada. La música aparece, pues, como anuncio de una nueva etapa de organización del capitalismo, el de la producción en serie repetitiva de todas las relaciones sociales. Es debido a los avances tecnológicos que la noción de la música como evento social da lugar a un concepto en donde la individualidad y la propiedad pasarán a liderar los nuevos caminos del consumo. El consumo se verá como un dato

importante en el transcurso del siglo XX hasta la actualidad, promovido por grandes industrias musicales. En palabras de Duran Buster:

[El consumo masificado] necesario para generar productos musicales, para luego comercializarlos a través de diferentes canales, asociados a la vida urbana y los medios de comunicación de masas, en general lejos de las tradiciones musicales. (2015, p. 40)

Las industrias musicales generaron un importante salto en términos de crear, no sólo públicos para escuchar los discos, sino también grandes audiencias para los conciertos de sus artistas. Es así que con la aparición de las grandes audiencias se irá perfilando la sociedad de masas, escenario que vendría a resignificar el concepto de arte sonoro, pues, ya no se distinguirá entre la música buena y la música mala, lo elaborado y lo sencillo, sino a lo sumo entre lo que atrae a más o menos público. Umberto Eco sintetiza este paradójico proceso:

La difusión de la música conduce a un desaliento progresivo [...] el disco propaga solo un repertorio comercialmente universal y alienta una determinada pereza cultural y una desconfianza hacia la música insólita. Por otra parte, dada su difusión, el disco introduce en el aprecio musical a enormes grupos que vivían al margen de una civilización del concierto. El problema que se evidencia es: si esta apertura contribuye a embotar la sensibilidad y a reducir la música a un objeto que ya no es de “audición” consciente, sino de trasfondo sonoro “percibido” como complemento habitual de otras operaciones domésticas. La música ligera universaliza el gusto pero debe envejecer pronto para crear la necesidad de un nuevo producto. (1990, pp. 287-292)

No será sino hasta la segunda mitad del siglo XX que la difusión de la música reproducida técnicamente alcanzará a un espectro mayor de la sociedad y así permitir, a través del sistema de copiado casero, la distribución de la música fuera de los márgenes establecidos por la propia industria. Entre las décadas de 1980 y 1990, con la tecnología de audio digital y la computación, la industria musical intentará regular el copiado en serie de la matriz insertando un código en los audios copiados que, supuestamente, limitaría el multicopiado desde las productoras. Sin embargo, con el desarrollo tecnológico de los siguientes años el control sobre la copia se hizo casi imposible. Aun así, debido a que la velocidad de las redes de internet caseras (no superan los 56 kbps) todavía no era funcional a la idea de cooperativas para socializar archivos musicales, los

archivos continuaron siendo extremadamente pesados evitando así el intercambio por fuera de la industria.

A comienzos del nuevo milenio, si bien los fonogramas como el CD o las cintas permitieron a la industria mantener cierto monopolio en la generación de productos, con la creación del formato de compresión de audio Mp3, comenzó a intensificarse los sistemas de intercambio a través de la red, ya que, aun siendo una copia imperfecta del fonograma original, no representó una gran diferencia al oído del consumidor. De esta manera se alivianó el peso del archivo musical permitiendo así el incipiente desarrollo de una industria dedicada a la elaboración de artefactos para almacenar, distribuir y escuchar música. Al respecto, señala Duran Bunster:

El conjunto de materiales, instrumentos, aplicaciones, programas y actualizaciones inherentes a las nuevas tecnologías, ha hecho que el arte nacido con la cibercultura genere nuevas formas de experimentación, producción y recepción artística. (2015, p. 48)

El encuentro de los músicos con estas nuevas herramientas (computadoras e instrumentos musicales digitales) sugiere un valor añadido a la música, pues abre otras vertientes en relación a la creatividad de los músicos con el material sonoro y su producción final². La facilidad de grabar cada instrumento por separado y editar cuantas veces sea necesario marca una gran diferencia en las posibilidades de composición y exploración sonora, modificando nuestra concepción sobre el hecho musical y su composición. No obstante, la capacidad de accesibilidad a las nuevas tecnologías de grabación muestra también su lado problemático: “la estandarización de los sonidos, la desaparición de la actitud de diferenciarse o la marca corporal” (Duran Bunster, 2015, p. 8).

Si bien la estandarización de cánones de composición musical no es nueva, los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI tiene la particularidad de que el escenario digital, al tiempo que ofrece herramientas para el manejo y manipulación del sonido, relega de la presencia física del músico prácticamente reemplazado por el ordenador. Es importante reflexionar sobre este punto ya que, en los próximos capítulos, veremos de qué manera las nuevas tecnologías potenciaron nuevos horizontes como también abrieron un debate acerca de los problemas a la hora de componer bajo el

² Cuestión que veremos en los próximos capítulos en relación a la composición de la música carnavalesca.

supuesto camuflaje de falencias técnicas y mediante la copia de clichés que restan la capacidad inventiva del artista.

El conflicto de opiniones se dará entre los músicos que prefieren el sonido analógico y los músicos más interesados por explorar el sonido digital. Lo analógico se diferencia de lo digital por la continuidad, en los sistemas digitales los cambios son drásticos debido al sistema binario (compuesto en exclusiva de unos y ceros), mientras que en los analógicos los cambios son progresivos y graduales, manteniendo así la continuidad. Por ejemplo, una fotografía tomada con un carrete y una cámara analógica se revela en un cuarto oscuro y da un resultado continuo. Por mucho que se amplíe la imagen, se mantiene en todo momento una progresión ininterrumpida. En cambio, una fotografía tomada con una cámara digital, o digitalizada después de ser tomada y revelada de forma analógica, es convertida a píxel que deforman la imagen. Es decir, el resultado es discontinuo aunque visto a la resolución adecuada engañe al ojo humano.

Con la reproducción sonora digital ocurre algo similar. Mientras que la interpretación de una canción en vivo es un proceso analógico, la música digitalizada es mucho más fácil de modificar con programas computacionales logrando prescindir en ocasiones del factor analógico. Así, la interpretación de una canción al ser grabada puede llegar a prescindir del ejecutante. Al grabarse un concierto, la señal analógica es “muestreada”, es decir, se toman de ella diversas muestras que se convierten al sistema binario para crear una secuencia lo más similar posible a la original, pero el problema es que no es posible tomar muestras infinitas, por lo tanto, los cambios son más bruscos que al escuchar una grabación analógica. En consecuencia, la sensación de la experiencia estética es diferente en ambos casos.

Por otra parte, las innovaciones tecnológicas promueven otros modos de relación con el fenómeno artístico diferentes de las tradicionales, cambiando las formas de producción, distribución, consumo y valoración de la música y habilitando nuevos usos y significados plasmados en expresiones estéticas divergentes. Desde nuestro enfoque, si bien la música está atravesada por la lógica mercantil como un objeto de consumo más, mediante el desarrollo de las nuevas tecnologías de reproducción técnica asociada a la composición y recepción propiciada por Internet, es posible la emergencia de múltiples expresiones artísticas que logran producir puntos de inflexión entre tradición y novedad, entre lo analógico y lo digital. Por ejemplo, los usos de loops³, introducidos

³ El “loop” es un anglicismo que se emplea en música electroacústica. Consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o

en el ambiente de la música popular contemporánea, demuestran la posibilidad de disolver esas dicotomías.

Cabe destacar que, si bien existe una tradición musical, es decir, un lenguaje común heredado desde el cual constantemente se improvisa, esta va ligada a un contexto social que define su identidad con un valor de uso colectivo y repertorios culturales similares. Esa identidad se prolonga sucesivamente en las generaciones, pero claramente estos patrones pueden modificarse e ir adaptándose en la medida en que los grupos sociales entran en contacto con otras realidades. En otras palabras, es mediante la interpelación de lo novedoso, como las nuevas tecnologías aplicadas a la composición musical, que se van forjando identidades móviles, menos determinadas por una búsqueda esencial apoyada en la tradición y más propensas a procesos de hibridación.

Es interesante observar cómo en menos de dos décadas fue posible crear un sistema de codificación digital del material musical, e impulsar su masificación mediante otros formatos más accesibles para compartir material musical de manera gratuita y obviando los controles de la industria. Se puede afirmar que esta nueva era, signada por la convergencia entre las nuevas tecnologías de la comunicación, los nuevos sistemas de creación de archivos de audio digital compartido, permite el acceso a la información y a la difusión de la música satisfaciendo la demanda de usuarios y promoviendo una mayor circulación. Esto obliga a la industria musical a negociar su lugar en otros campos, como el de la televisión o la radio a partir de nuevos formatos de promoción.

En consecuencia, la música entra en la era posmoderna por la senda de los avances tecnológicos inscribiéndose en la producción y distribución del mercado. En este nuevo escenario, sostiene Duran Buster:

Las tecnologías eléctricas y electrónicas suponen una profunda modificación de lo sonoro y lo corporal. La llegada de la electricidad implica una triple dislocación: respecto a la transmisión de lo sonoro, a su posibilidad de reproducción y a la escucha. (2015, p. 25)

Así como el modernismo introdujo cambios sustanciales en las formas de percepción de la vida cotidiana, en la música se traducirán en profusas tendencias y líneas de experimentación cuyos ecos resuenan hasta la actualidad. Con el desarrollo de la reproducción técnica la actitud ante la creación musical consistirá en el cuestionamiento de las reglas escritas o no escritas del canon heredado, y se profundizará durante el siglo

reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad. El término se puede traducir como “bucle”.

XX con la ruptura del sistema tonal tradicional que facilitará la adopción de rasgos distintivos de la música popular. La integración de manifestaciones sonoras populares actuará como un importante impulso para la renovación del lenguaje musical occidental.

1.5. Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo hemos delimitado los conceptos de “modernidad” y “modernismo” con el objeto de ofrecer una doble caracterización: a) en sentido histórico, en cuanto al contexto en el que se configura la vida moderna; y b) en sentido amplio, profundizando en las transformaciones estructurales en que se desarrollan los mecanismos propios de la racionalidad instrumental como impulsoras de los cambios acelerados cuyos efectos modifican las percepciones y experiencias del entorno. Por otra parte, destacamos la importancia de las innovaciones tecnológicas en el contexto del capitalismo industrial y de qué manera influyen en el terreno del arte, en especial, en la música popular y las nuevas formas de sensibilidad sonora derivadas de las tecnologías de reproducción, hasta el punto de provocar fuertes debates en torno al vínculo con la técnica y en lo concerniente a la producción artística como a su relación con el consumidor.

En el siguiente capítulo analizaremos de qué manera estos avances tecnológicos dialogan con la música popular carnavalesca y de qué manera los productos de la cultura popular se ven interpelados por las técnicas de reproducción, propiciando nuevas experiencias estéticas que pueden ser consideradas como contrahegemónicas, pero antes desarrollaremos los posicionamientos críticos de Walter Benjamin y Theodor Adorno respecto de las transformaciones de la obra de arte frente a su reproductibilidad técnica.

Capítulo 2

Perspectivas críticas de Adorno y Benjamin en relación al arte contemporáneo

La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente

Walter Benjamin, 2011, p. 96

Entre tanto, apenas puede llamarse dionisiaca a la conciencia musical de las masas actuales como tampoco tienen que ver mucho con el gusto sus más recientes transformaciones

Theodor Adorno, 2009, p. 15

2.1. Introducción

En este capítulo nos proponemos analizar los posicionamientos teóricos de Walter Benjamin y Theodor Adorno respecto de la reproductibilidad técnica y el surgimiento del arte de masas. El enfoque precursor y controvertido de Benjamin permite advertir las profundas transformaciones que las técnicas de reproducción introducen en las concepciones tradicionales del arte y en la experiencia estética. La especificidad de su tesis, en relación con la tradición marxista y con la Escuela de Frankfurt, abrirá un debate con Adorno respecto del arte de masas y de sus implicancias políticas, tanto en lo que respecta a la estetización de la política como a la politización del arte a partir de las transformaciones perceptivas y cognitivas inauguradas por las nuevas técnicas de reproducción.

Por otro lado, si bien actualmente es común reconocer la influencia de las nuevas tecnologías en los ámbitos de la producción, difusión y consumo de la música popular, no debemos olvidar que Adorno ha sido uno de los primeros filósofos que han llamado la atención sobre el carácter ideológico de los recursos tecnológicos. Su señalamiento a la necesidad de desconfiar del tono optimista con que los avances en esa materia han sido celebrados aun es relevante para una época donde la digitalización ha acaparado prácticamente todos los espacios. El carácter masivo del consumo de la música popular,

y el estar sometida la producción a los dictados de la industria cultural, plantean problemas específicos y abren nuevas posibilidades para abordar las determinaciones formales en la música popular carnavalesca.

A continuación, comenzaremos por presentar las posturas teóricas de Walter Benjamin y Theodor Adorno en cuanto a las potencialidades que presenta la reproductibilidad técnica del arte en la sociedad de masas, luego analizaremos las categorías asociadas a las nuevas tecnologías ligadas a la producción, recepción y consumo del carácter masivo de la música popular de acuerdo a la mirada crítica de Adorno, lo que nos permitirá ponderar los aspectos generales de la controversia en lo que concierne al arte de masas. Por último, retomaremos los puntos claves en las posiciones de estos filósofos para poner en discusión la música popular, en primer lugar, para confrontar con la postura de Adorno en torno al arte de masas y, en segundo lugar, para valorar las producciones estéticas populares como un campo de fuerzas dialéctico posible de abrir espacios de experiencias disruptivas del orden establecido.

2.2. Benjamin y Adorno. La crítica al arte en la cultura de masas

Las concepciones filosóficas de Theodor Adorno y Walter Benjamin son relevantes para comprender las transformaciones socio-culturales del siglo XX. Ambos filósofos han visto los mismos fenómenos aunque desde distintos aspectos. Mientras Adorno profundizó en la dialéctica que atañe a la obra de arte auténtica, Benjamin puso énfasis en la obra de arte reproducida técnicamente. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936, Benjamin ofrece una lectura cuyos conceptos permiten vislumbrar cómo la reproducción técnica, expresión de una revolución artística en el siglo XX, puede servir para pensar el arte y su vinculación con lo político, a la vez de ofrecer una vía de emancipación social por fuera de la elaboración fascista de las categorías asociadas a la obra de arte aurática.

En diálogo con Benjamin, Adorno condena los productos de la industria cultural como serviles a la racionalidad instrumental y pone sus esperanzas en que sea en las obras de arte auténticas donde la reconciliación y la felicidad aparezcan. En “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, de 1938, sostiene Adorno que la música, en tanto que obra de arte, se había convertido en mercancía. 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, modificando el gusto y reduciendo la complejidad de la escucha. Adorno tornaba visibles las características

del fetichismo, la reificación y el intercambio dentro del fenómeno del escuchar música. Esta transformación, en la relación entre la audiencia como sujeto y la música como objeto, determinaba la forma de las nuevas tecnologías del mismo modo en que era determinada por ellas. En palabras de Buck-Morss:

La liquidación del arte tenía su correlato en la “liquidación del individuo” que podía experimentar ese arte. Adorno afirmaba que lo “positivo”, es decir, el progreso tecnológico en la producción masiva de música, era en realidad lo “negativo”, el desarrollo de la regresión en el escuchar: la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado, cuyo valor está determinado por el cambio. (1981, p. 308)

Para Adorno la obra auténtica es esencial para vislumbrar alguna praxis mejor que la hegemónica y, con ella, un camino hacia la emancipación. Este punto es importante para nuestra investigación, ya que partir de las consideraciones sustentadas por los autores en torno al arte y la técnica nos permite establecer relaciones con los rasgos más sobresalientes de la música popular carnavalesca, entendida como una expresión de las clases populares y pensada desde el contexto de una distribución compleja y estratificada de bienes culturales, donde lo popular ocupa posiciones subalternas pero cuya producción puede ser pensada desde una praxis contrahegemónica. El concepto de lo popular debe ser comprendido en sentido amplio, es decir: político, de clase, étnico, de género, o de cualquier tipo de situación minoritaria.

Ana María Zubieta (2000) propone pensar lo popular desde la categoría de hegemonía entendido como una cultura de conflicto, de rupturas, que pueden ser neutralizadas, reducidas o reapropiadas e incorporadas por las clases dominantes. La autora define lo popular como “un sistema de relaciones entre clases sociales que constituye uno de los sitios para la producción de consenso, pero también de resistencia al consenso” (p. 40). Desde esta perspectiva, lo popular actúa con formas propias de contrahegemonía que puede afectar los límites y presiones hegemónicos.

Siendo la música popular un producto cultural que media en el territorio complejo de las disputas constantes de lo simbólico y de lucha permanente por la hegemonía, expresa las modificaciones, los conflictos, las resistencias, las negociaciones y los juegos de posiciones entre los actores. De allí que, siguiendo a Alabarces y Rodríguez (2008), abarcar lo popular exige “una lectura que tenga en cuenta las condiciones de producción del mercado de la cultura y las relaciones de producción cultural, las

instituciones y los agentes participantes” (p. 34). El concepto de “nueva música” propuesto por Wellmer (2013) también es válido para pensar lo popular en relación a la música. El autor alemán establece una diferencia entre la música académica heredera de la gran tradición musical europea, cuyos músicos son egresados de escuelas superiores de música, y la nueva música, abierta más hacia la periferia ya sea en el sentido de cuestionar la distinción entre arte “superior” y otro “inferior” (2013, p. 253).

La aplicación de estos elementos conceptuales habilita un marco de análisis de algunas obras musicales del carnaval donde es factible hallar el cruce entre reproductibilidad técnica y arte, mostrando a la vez las potencialidades políticas que ofrecen estas transformaciones, lo cual supone la apertura de un espacio común y de creación de interrelaciones en las que se suele dar un tipo de participación en la cual los ciudadanos no solo se entregan a la festividad sino que también llevan adelante una reflexión social y autoconsciente del mundo.

2.3. Controversia entre Adorno y Benjamin en torno a la reproductibilidad técnica del arte

En el pensamiento benjaminiano, el rasgo esencial de los cambios en el arte está reflejado en la caída del aura, definida como: “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2011, pp. 101-102). En palabras de Di Pego:

La reproducción conlleva a la destrucción del aura en la medida en que a través de las múltiples copias se suprime el carácter irrepetible y único de la obra de arte aurática, aproximándola a las masas y aniquilando así también su lejanía característica. El aura como “irrepetible aparición de una lejanía” se desvanece; la obra de arte es arrancada de la tradición y es sumida en contextos en los cuales el “aquí y ahora” ha sido completamente eliminado. (2008, p. 3)

Las obras de arte tradicionales se caracterizaban por la primacía del valor de culto sobre el valor de exposición, pero hacia el siglo XIX la reproductibilidad técnica se industrializó y se posicionó como procedimiento artístico cobrando vigor sobre la concepción que había sido el fundamento tradicional de la obra de arte. De los tres elementos que componen el aura de la obra de arte tradicional, uno es la autenticidad, “el aquí y el ahora de la obra de arte” (Benjamin, 2011, p. 105), que podría establecerse, comprobarse o negarse mediante alguna técnica como, por ejemplo, un análisis químico. Por el contrario, en las obras reproducidas técnicamente deja de tener

sentido la pregunta por el original, fallan todos los criterios de autenticidad y, para Benjamin, esto significa que el fundamento de la obra deja de ser el ritual y pasa a ser la política. El filósofo berlinés realiza una exaltación de las posibilidades que esto entraña, dado que, siguiendo a Buck-Morss: “la liquidación del arte resultaba profética, programática del futuro, en el sentido que su proceso productivo colectivizado transcendía la división del trabajo entre el artista y el técnico, el trabajador intelectual y el manual” (1981, p. 296).

Con la emergencia del cine, Benjamín observa que la filmación, síntesis de las tecnologías revolucionarias, podría constituirse en un arte políticamente progresista. Su interés por las nuevas tecnologías estriba en el carácter revolucionario que trae el cine en el plano artístico, es decir, cómo revoluciona el modo en que entendemos el arte y su forma de “creación” y de “percepción”. Di Pego señala que “Benjamin explora los matices que las nuevas tecnologías presentan, poniendo de manifiesto eventualmente paradojas de la modernidad que todavía continúan desvelándonos” (2008, p. 5). Benjamin interpreta la multiplicidad de tendencias histórico-políticas de su tiempo y trata de impulsar la apertura de posibles horizontes por parte de las tendencias progresistas existentes que apuntalan una novedad histórica aún por suceder.

Esta relación entre innovación técnica e impacto político es desarrollada por Benjamin en el texto de 1934 titulado “El autor como productor”, precedente a “La obra de arte en la era de sus reproductibilidad técnica”. Dicho 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, 1981, p. 143). Para Benjamin, el autor tiene una tarea fundamental que es la de refuncionalizar 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, 2003, p. 85). Para conseguir este objetivo, el autor debe dominar también los aspectos técnicos de la producción. Según las palabras del filósofo,

El proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. [...] 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. (2003, p. 87)

Este control técnico ayuda al autor a examinar el significado de la obra y a precisar de manera correcta si la tendencia consiste en un progreso o retroceso de la técnica literaria, en el caso de la obra revolucionaria, que actúe al servicio o no del capitalismo. De esta manera, Benjamin manifiesta: “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, 2003, p. 93).

Si bien la tecnología permitía una relación diferente de la obra con el público desde el paso de una función religiosa a una función política, el cine contrarrestaba la atrofia del aura con el culto a la “estrella” reducida a su carácter de mercancía. Sin embargo, los cambios tecnológicos generaban las condiciones para la “refundición” de nuevas formas y sentidos de las obras (teatro, cine, literatura) en clave progresista, a la manera del teatro épico de Brecht⁴. De modo que, aun cuando no se veían modificadas las relaciones de propiedad y el fascismo mantenía a las masas bajo la apariencia de brindarle protagonismo, las nuevas técnicas desempeñaban un papel revolucionario en el plano artístico acercándose a aquellas e interpelándolas.

Las nuevas técnicas también pueden generar, por ejemplo, la ilusión del acceso universal a los bienes de consumo, y tal vez por eso es que Benjamin explicita que los conceptos volcados en su ensayo son inútiles para el fascismo pero útiles para formular exigencias revolucionarias. Como sostiene Wellmer,

La politización de la estética tendría que distinguirse con toda nitidez de la estetización de la política por el fascismo: ésta significa la destrucción de lo político por expropiación de las masas, degradadas a la condición de comparsas es un espectáculo puesto en escena con todo cinismo; aquella, por el contrario, por sus mismas potencialidades significa la apropiación de la política por parte de las masas burladas. (2013, p. 48)

En 1936 Adorno le escribió a Benjamin una carta a fin de transmitirle sus impresiones sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Allí, Adorno reconoce en Benjamin el movimiento desaturizador por medio de la técnica, pero le hace notar los riesgos de dejar de lado el poder transformador y dialéctico del

⁴ Aunque Benjamin se refiera explícitamente al teatro épico, es posible extrapolar su tesis al cine por ser el campo que comparte más elemento con el teatro, por ejemplo, el actor, el público como *Beurteiler*, las diferentes escenas y el montaje como interrupción, y tener una idea de las relaciones que éstas deberían establecer con el público, dotándolo de una experiencia que suscite la reflexión en una dinámica que evite la hipnotización de aquel, permitiendo la toma de postura y la crítica del sistema.

arte autónomo, el situar la dialéctica al interior de las fuerzas tecnológicas que en sí mismas transformaban al arte hasta su liquidación, considerando, por el contrario, que la transformación se generaba más bien en la relación entre el artista y las técnicas de producción. El arte autónomo, según Adorno, era la única alternativa válida a la cultura de masas, ya que evitaba la cosificación, el fetichismo y la regresión manipulada⁵.

Benjamin y Adorno tenían evaluaciones muy diferentes respecto a la transformación artística. Mientras que Adorno veía el impulso de la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas históricamente desarrolladas de su oficio, Benjamin situaba a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística. Adorno juzgaba positivamente sus efectos argumentando que las nuevas tecnologías de la reproducción audiovisual –fotografía, sonido, grabación y filmación– habían realizado por su cuenta la transformación dialéctica del arte, de un modo tal que conducía a su autoliquidación, pero difería con Benjamin en cuanto a la fuente y las implicancias de este cambio.

Adorno argumentaba que con la reproductibilidad técnica el arte autónomo se veía amenazado por las regularidades impuestas por el mercado capitalista, al hacerlo dependiente de las necesidades de un consumo masivo. En “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del escucha”, el filósofo alemán sostuvo que la destrucción del arte tenía su correlato en la liquidación del individuo. Según su apreciación, a fines de los años 20 la reproducción de la música por gramófono generaba un distanciamiento entre el sujeto y la música convirtiéndolo al oyente en un agente pasivo. De allí que, de acuerdo a las palabras de Buck-Morss,

Adorno afirmará que lo 'positivo', es decir el progreso tecnológico en la producción masiva de música, era en realidad lo 'negativo', el desarrollo de la regresión en el escucha: la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado, cuyo valor está determinado por el cambio. (1981, p. 308)

Como veremos más adelante, Adorno interpreta que el arte autónomo, en particular la música concebida por la tradición occidental, específicamente la tradición germano-austríaca, era la única alternativa a la atrofia y regresión de la escucha. Sin embargo, cabe señalar que la emergencia de una “nueva música”, tal como la define Wellmer

⁵ Desarrollaré el concepto de “autonomía” de Adorno en el siguiente capítulo.

(2013), responde a una lógica diferente en cuanto expresión de las transformaciones técnicas, y que tal vez pudo haber motivado a Adorno a dejar fuera de su horizonte analítico expresiones musicales extra europeas. Este señalamiento es importante para nuestro objeto de estudio, ya que incluye la emergencia de otras formas musicales mediadas por nuevas tecnologías que apenas poseen rasgos de una música compuesta en sentido tradicional. De ahí que, si bien los juicios de Adorno expresan una legítima crítica a la industria cultural, al mismo tiempo sugieren una carga prejuiciosa que le impiden acercarse a los análisis de Benjamin.

2.4. Discusión en torno a la música popular. A propósito de la música carnavalesca

El señalamiento que hace Wellmer (2013) respecto del juicio de Adorno sobre el papel de la música como formadora (o deformadora) de la conciencia humana, y del rol redentor del individuo desde la “buena música” (la música clásica) a diferencia de la “mala música” (el jazz, el pop, etc., vistos como propagadores del orden existente), nos lleva a preguntarnos por el valor de la música popular y poner en cuestión la postura del filósofo de Frankfurt mediante la defensa de la música popular como un ámbito de la cultura y de la creatividad humana de gran valor estético. ¿No es esta una manera de confrontar nuestros propios juicios de valor en lo que respecta al arte popular? Si como sostiene Singer (2004), la música es un fenómeno fundamentalmente social, pues se trata de una construcción cultural cuya función bien podría ser la de confrontar al individuo consigo mismo y desencadenar un cambio en la forma de pensar, ¿por qué no lograría la música popular exponer las contradicciones de este mundo?

Desde la perspectiva de Adorno tenemos, pues, una contradicción entre la música verdaderamente autónoma y la música para las masas. La primera representa el distanciamiento de lo establecido, la rebelión, la protesta y el compromiso con la innovación, mientras que la segunda representa lo liviano y primitivo. Sin embargo, ¿la música popular, aun siendo un producto de consumo para las masas, no es también un espacio de protesta contrahegemónica? Si aceptamos la dicotomía entre música elevada y música para las masas, corremos el riesgo de postular que la “buena música” solo es accesible para unos pocos entendidos, quienes establecen una escala de valores donde la música popular es degradada. No obstante, la música popular responde a otros patrones estéticos (armónicos y rítmicos), que ponen en evidencia la necesidad de construir un marco crítico propio desde donde analizarla. La música popular solo puede ser entendida desde otro lugar.

En lo que concierne a la música popular carnavalesca, la pregunta por el juicio de Adorno debe ser respondida desde la historia. Al ser un fenómeno cultural que atraviesa todo el siglo XX, primero fuertemente discriminada y luego identificada como un símbolo nacional por parte de la burguesía brasileña en las décadas del 30 y del 40, la música carnavalesca, o el “samba” en sus diversas variantes, es reconocida actualmente como una expresión artística de carácter contrahegemónico. Originario de las poblaciones afrodescendientes, este género se remonta a los “batuque” de la senzala⁶ que ex esclavos bahianos, instalados en Río de Janeiro después del regreso de la Guerra del Paraguay en 1870, ayudarían a recrear en versión urbana cada vez más melódica y rítmica dando lugar a otros subgéneros.

Según Fabián Leguiza (2007), la burguesía local fue apropiándose de la sonoridad y ritmo populares (aportado por las celebraciones y cultos afrodescendientes), adecuándose a cadencias peculiares de la cultura europea, especialmente española y portuguesa, a la vez que produciéndose una reificación por parte de los cultos nativos africanos. Para fines de la década del 90, Internet tendrá un impacto importante en la experimentación, composición y forma de la música carnavalesca, sirviendo de plataforma para una escucha diferente⁷. La música carnavalesca fue gradualmente convirtiéndose en uno de los ritmos más sobresalientes de las expresiones artísticas, atraída por diversos sectores sociales, por la industria de entretenimiento y el turismo⁸.

La música popular carnavalesca, entre muchas otras manifestaciones, nos invita a replantearnos los conceptos de “buena música” y “mala música”, además de los conceptos de “arte” y “estética”. Si bien no podemos aseverar qué es una obra de arte, de lo que se trata es, pues, de superar las dicotomías presentes en las valoraciones de la música. De acuerdo con Castro (2002) la música popular es, simplemente, el arte de los pueblos que nos informa acerca de la vida de la gente, sus escalas de valores y creencias. La música popular posee una visión disruptiva del orden social hegemónico, y aunque su conceptualización es reciente (Tagg, 1982; García, 2006; Adell, 2010), nació de los cambios producidos en el siglo XIX, bajo el desarrollo de la producción y el consumo masivo, acelerándose con su comercialización facilitada por el

⁶ Las senzalas eran lugares de hacinamiento destinados como viviendas de los esclavos que trabajan en los ingenios y haciendas de Brasil durante el periodo imperial entre los siglos XVI y XIX.

⁷ Desarrollaré este punto en el capítulo 3.

⁸ En la actualidad la música de carnaval es de consumo masivo a nivel mundial y, si bien mantiene un diálogo con los cánones tradicionales de composición musical, ha producido grandes innovaciones disruptivas además de ser un puente entre las demandas colectivas y los gobiernos de corte conservador y neoliberal.

advenimiento de nuevos medios de comunicación y tecnología. Por lo tanto, no podemos degradarla a simple producto mercantilizado.

2.5. Música popular carnavalesca: entre el arte, la técnica y la política

Retomando lo expuesto, es posible extraer algunas diferencias en las posiciones de Adorno y de Benjamin poniéndolas en relación con la música popular carnavalesca. En primer lugar, para ambos teóricos el arte moderno significó la caída del gran arte burgués representado por la unidad de la obra concluida y la de un yo individual. Al mismo tiempo, y en segundo lugar, las formas ilimitadas del arte moderno mediadas por la técnica, también hicieron posible la integración de formas de subjetividad excluidas del mundo burgués. Esta integración, no sin tensiones, nos abre a la posibilidad de reivindicar una mirada sobre los productos de la cultura popular, en especial la música, que atienda a sus matices y a los sentidos estéticos en relación al contexto socio-político del cual es expresión.

Por otro lado, las perspectivas desarrolladas en torno al arte y la técnica por nuestros filósofos permiten inferir una mediación entre música popular carnavalesca y política. Es decir, partiendo de una tecnología aplicada a las necesidades humanas y no al diseño funcional del arte al servicio de la rentabilidad, el control burocrático o la manipulación política, se puede pensar las expresiones sonoras estéticas del carnaval desde otros sentidos más allá del sistema tonal de la música europea que, de ser posible, abra nuevos horizontes, ya que, como sostienen Alabarces y Rodríguez “cuando las formas de vida colectiva no son canalizadas por lo político y se vuelven problemáticas, el arte debe hacerlas visibles interviniendo, experimentando y articulando esas demandas” (2008, p. 33).

La música popular puede ser comprendida como configurando espacios simbólicos de resistencia que, en determinados contextos históricos, se vuelve sumamente visible sin necesidad de una preparación profesional en cuanto a su ejecución. De este modo, hablar de música popular es también considerar a la misma dentro del territorio en disputa de las negociaciones entre lo simbólico y las posiciones hegemónicas más que subsumida bajo la definición de “mala música”, inserta a la vez en el mundo contemporáneo de base occidental, en los medios de comunicación de masas y en las formas de reproducción y de circulación propias de las nuevas tecnologías.

El vínculo ineludible entre música popular y reproducción técnica no tiene por qué ser sinónimo de “mala música”, y la insistencia en esta asociación hace evidente que el

propio concepto de “buena música” queda ya afectado por todos aquellos prejuicios que ven en la reproductividad técnica de la música popular una especie de fuerza que conduce a una amenaza constante de la autenticidad de las formas musicales tradicionales. La música popular carnavalesca, mediada por las transformaciones tecnológicas, también está inmersa en el debate en torno a la autenticidad de su tradicional expresión, que descansa en aquel tópico que dice que cuanto menos recursos tecnológicos se utilicen en una creación musical, más honesta será y menores los riesgos de manipulación y falsedad, cuestión que desarrollaremos más adelante en el siguiente capítulo.

A propósito de la reproducción técnica de la música popular, todo cambio en los cánones musicales ha sido habitualmente vinculado a la tecnología y la relación con el poder acumulado por los medios masivos de comunicación y los supuestos efectos que estos pueden tener sobre sus múltiples y cambiantes audiencias. El dilema en torno al cual se ha desplegado la principal disputa en los dos campos ha sido la cuestión de: a) si la tecnología en conjunción con los medios masivos ofrece a sus usuarios una diversidad generosa de opciones capaz de estimular la aparición de formas culturales locales o si, por el contrario, b) constituye una fuerza de inflexión avasallante cuyo efecto es el cercenamiento de las diferencias y la creación de un espacio cultural sin cesura.

Más allá de este debate que ampliaremos en el capítulo 5, es innegable que desde la segunda mitad del siglo XX la reproducción técnica de la música facilitó la reproducción exacta de aspectos sonoros que antes no eran reproducibles, acercando la música popular carnavalesca a un público cada vez más amplio y lejano. En este sentido, se puede decir que la reproducción técnica dio lugar a la masificación de aquellas expresiones artísticas musicales que estaban marginadas de los esquemas artísticos tradicionales. Esta expansión, propiciada por la tecnología, hizo posible el registro del sentido emocional de los sonidos sin la necesidad de una notación, con unas normas y una codificación fácilmente comprensible y aprehensible sin recurrir al conocimiento de una teoría musical.

Si admitimos, con Benjamin, que la reproducción técnica produjo la caída del aura en el arte burgués, las nuevas tecnologías dieron vida a productos culturales que favorecieron el proceso de hibridación en beneficio de expresiones estéticas subalternas, dando lugar a la articulación de nuevas autenticidades y experiencias. La reproducción técnica del arte sonoro en general, y de la música popular carnavalesca en particular, no

debe ser apreciado como un simple medio técnico a través del cual podemos vivir experiencias estéticas, sino que puede ser pensado como un campo de fuerza dialéctico, con peligros y potencialidades a la vez, donde se socava la tradicional definición de arte y se hace posible la emergencia de expresiones estéticas hasta entonces inexploradas.

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 carnavalesca en la ciudad. De ahí que resulta positivo partir de las ideas de Adorno y Benjamin sobre la reproducción técnica, el arte y la política, ya que nos ayudan a dilucidar y trazar algunas coordenadas para una lectura crítica que relacione el arte con lo político, al tiempo de establecer un diálogo entre las intersecciones producidas en la música popular carnavalesca y la incidencia de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción.

2.6. Consideraciones finales

En el presente capítulo hemos analizado los posicionamientos de Walter Benjamin y Theodor Adorno en base a la reproductibilidad técnica en la emergente sociedad de masas, a los cambios en la experiencia estética y a las concepciones tradicionales del arte. Mientras que Benjamin ofrece una vía para pensar la caída del arte aurático y su vinculación a un arte políticamente progresista y de cara a la emancipación social, Adorno encuentra que la liquidación del arte aurático se generaba más bien en la relación entre el artista y las técnicas de producción, y pone sus esperanzas en la autonomía de la obra donde la reconciliación y la felicidad emerjan.

Por otra parte, complementando con las observaciones de Albretch Wellmer (2013) respecto de la “nueva música”, sostuvimos que la mirada de Adorno hacia la música popular conlleva una carga prejuiciosa excluyente de expresiones estéticas ajenas a la música académica europea y que, por tanto, son degradadas a mero producto de consumo. En cambio, hemos sugerido que la música popular debe ser analizada desde otro marco que pondere sus particulares patrones estéticos y que supere el canon dicotómico entre música buena y música mala. Por último, articulamos los posicionamientos de Benjamin y de Adorno con la música popular carnavalesca de cara

a pensar su vínculo con las nuevas tecnologías y las discusiones en torno a su estatuto tradicional y las nuevas experiencias estéticas derivadas de los usos de aquellas.

En el siguiente capítulo nuestro esfuerzo estará orientado en ampliar las ideas de Benjamin y Adorno apuntando a sus originales interpretaciones de los productos industriales y culturales, tematizando sus modelos de interpretación en relación a la música carnavalesca y, sobre todo, en las transformaciones en las formas sociales hegemónicas de experiencia estética.

Capítulo 3

El debate por el estatus de la obra de arte y su reproductibilidad técnica

Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y producto en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social

Adorno y Horkheimer, 1998, p. 166

3.1. Introducción

En el presente capítulo nos ocuparemos del posicionamiento de Adorno respecto de los productos de la industria cultural y de la esfera del arte autónomo, lo cual permite enriquecer sus contrastes con la concepción de Benjamin en relación al potencial crítico de la reproducción técnica del arte. Para ello, elucidar los conceptos de “regresión de la escucha” e “industria cultural” en Adorno y Horkheimer, respectivamente, resulta de especial interés para comprender las relaciones entre la obra de arte y la industria de masas.

Por otra parte, no podemos dejar de hacer hincapié en las diferentes posturas que autores como Michel Cabot (2011) y Umberto Eco (1990) tienen respecto del diagnóstico de Adorno sobre la cultura de masas. En efecto, la recepción de la teoría adorniana ha generado puntos de encuentros y desencuentros en el mundo académico que, al dar cuenta del estado de esa discusión, nos permitirá iluminar nuestro objeto de estudio.

De esta manera, pasaremos a realizar una lectura de la tesis benjaminiana respecto del potencial de la técnica aplicada a la producción artística y de la tesis adorniana en relación a la autonomía del arte. Posteriormente, analizaremos las transformaciones en la experiencia estética derivadas de la industria cultural, haciendo hincapié en los cambios de la percepción musical mediada por las novedosas técnicas de producción y distribución. Luego, articularemos ambas lecturas con el análisis de la música popular carnalesca entendiendo a ésta como un arte de carácter progresivo. Por último, proponemos reconsiderar los análisis del arte de masas y sus implicancias políticas en

estos dos autores y ensayar una coyuntura con el potencial crítico que podría llegar a ofrecernos el arte musical carnavalesco.

3.2. La reproducción técnica del arte y sus potencialidades

En la producción teórica de Benjamin de los años treinta se da un modo de interpretación de las obras de arte contemporáneas cercano a las interpretaciones teóricas de Adorno, aunque sus presupuestos y resultados siguen caminos divergentes. De acuerdo con Buck-Morss (1981), hay un contraste en el modo benjaminiano de afrontar críticamente las obras de arte y el practicado hasta entonces por la crítica materialista. Benjamin estaba convencido de que la experiencia estética era fundamental para la comprensión filosófica correcta. Este contacto con la dimensión estética le permitió al filósofo alemán trabajar con una propuesta metodológica opuesta a la estética marxista que reducía la obra de arte a términos exclusivamente económicos, tomando así el método crítico cognoscitivo de Marx y situando a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura; es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística (Buck-Morss, 1981, p. 252).

La aproximación al arte que Benjamin reivindica no es aquella que busca explicitar cuál es la posición política de la obra respecto a las relaciones de producción capitalista, sino, por el contrario, preguntar por el modo en que la obra está situada en el seno de las relaciones y de las condiciones de producción de su época. Siguiendo las palabras de Di Pego:

El análisis de Benjamin se sustenta en una perspectiva oscilante respecto de las nuevas técnicas de reproducción que, por un lado, constituyen la base de la cultura de masas, pero al mismo tiempo detentan una potencialidad perceptual y cognitiva para la subversión de la concepción tradicional del arte y de la propia cultura de masas, que evidencia sus implicancias políticas. En esta potencialidad del arte reproducido técnicamente, puede apreciarse no sólo la relativa autonomía de la superestructura y su dialéctica propia, sino también los alcances de sus efectos políticos para la transformación social y cultural. (2016, p. 20)

La interpretación de la obra de arte propuesta por Benjamin se ocupa del modo en que la misma asimila los avances técnicos desarrollados en el ámbito de la producción material. La manera en que una obra se apropia de tales avances técnicos determina su calidad artística y, al mismo tiempo, su tendencia política, progresiva o reaccionaria. La

noción clave en esta problemática es la categoría brechtiana de “refuncionalización” de los medios de producción artística y cultural generados en la sociedad burguesa, poniéndolos en juego en un trabajo artístico-intelectual orientado “en un sentido socialista” (Benjamin, 2008, p. 124). Se trataría de “la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista, y por ello interesada en liberar los medios de producción al servicio de la lucha de clases” (124)⁹.

En “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, de 1936, Benjamin puso de manifiesto que la obra de arte había perdido su privilegio y su asociación con el poder. Miriam Hansen (2012), sostiene que: “La reproductibilidad tecnológica de las obras de arte tradicionales, y lo que es más, el papel constitutivo de la tecnología en los medios fílmicos y fotográficos, han afectado al estatus del arte en su núcleo” (p. 85). Por su parte, Di Pego (2016) argumenta que, a diferencia de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, “Benjamin considera que se produce una dialéctica entre la cultura de masas como ensoñación y el arte reproducido técnicamente, como potencial revolucionario de esa cultura” (p. 4). Cabe destacar que no cualquier obra de arte contiene un potencial revolucionario, sino que son aquellas obras de arte que promueven formas disruptivas las que potencian las condiciones favorables para su subversión. Esto es importante de resaltar ya que, como sostiene Di Pego, “no sólo el arte reproducido mecánicamente puede no resultar ‘esencialmente’ progresivo sino que incluso puede encontrarse en la base de la manipulación de las masas por parte de regímenes regresivos y reaccionarios” (p. 14).

Benjamin no ve en la técnica un dispositivo que instituye una sensibilidad respecto del orden de las cosas que sólo puede combatirse enfrentando a la técnica misma, sino que considera que la técnica puede ser utilizada para extender la dominación (que tal vez sea la posibilidad más factible), pero también para la movilización crítica contra el orden existente. Retomando las palabras de Di Pego:

⁹ En términos especulativos, probablemente Adorno estaría de acuerdo con lo expuesto por Benjamin en lo concerniente a que la interpretación de la obra de arte debe ocuparse de su técnica, del grado en que se apropia sin restricción de los avances tecnológicos lo que, en definitiva, decide acerca del carácter político progresivo de una obra independientemente de las posiciones explícitas de su autor. No obstante, para Adorno los avances tecnológicos en los que debe ser innovador el artista progresista corresponden al ámbito autónomo de la esfera artística, sus materiales y sus técnicas propias, mientras que para Benjamin lo esencial, en todo caso, es la efectiva incorporación, refuncionalizados, de los avances técnicos generados en la producción industrial a la producción cultural y artística para la transformación de ésta en medio de ilustración crítica colectiva.

La clave es entonces la revolución de la forma artística a través del montaje y la interrupción de manera de sacudir a la masa de su pasividad característica y en esto reside la potencialidad revolucionaria de las nuevas técnicas y su impacto en el arte. (2016, p. 15)

Las nuevas técnicas posibilitan una colectivización del arte que, por primera vez, amplía la experiencia estética a partir del incremento de exhibición de las obras. Podemos advertir que esta insistencia de Benjamin en la necesidad de pensar el arte en su relación con la técnica cobran dimensión bajo las condiciones de producción del momento, subrayando la preeminencia del carácter político de la obra de arte. Desde su perspectiva, las técnicas de reproducción aplicadas al arte cumplen una función importante desde el momento en que pueden incidir en la politización de las masas.

Las obras de arte tienen un valor de culto y un valor expositivo. El primero se enfatiza 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, lo que, según Benjamin, se ve en la melancolía de ciertos retratos y fotografías. Por otro lado, la autenticidad de la obra de arte no se contradice con la reproducción técnica cuando Benjamin escribe la obra citada, pues la litografía o la fotografía ya posibilitan su reproducción aún manteniendo el concepto de original; la tecnología viene a borrar las fronteras—por ejemplo entre original y copia en una fotografía o en una película— lo que requiere de nuevos conceptos de autenticidad. La autenticidad de una cosa es, en palabras de Benjamin:

La cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella como su duración material hasta su testificación [...] La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. (2008, p. 103)

Las nuevas técnicas son, entonces, las que potencian la colectivización del arte. El arte progresivo sólo puede emerger mediante las configuraciones perceptivas y cognitivas que aquellas habilitan.

3.3. Transformaciones en la experiencia estética derivadas de la industria cultural

La valoración positiva por parte de Benjamin respecto de la incorporación de las técnicas de reproducción mecánica a las obras de arte, como la disolución del aura propia de las obras de arte autónomas provocada por tales técnicas, generó en Adorno un rechazo al entender que Benjamin estaba celebrando la disolución del arte autónomo como tal. A la defensa de Benjamin del carácter progresivo de la disolución del aura causada por las técnicas de reproducción mecánica, Adorno respondió que tal disolución es reaccionaria en tanto disuelve la esfera del arte autónomo y lo integra en el arte afirmativo de masas. Para entender la crítica de Adorno hay que partir de su comprensión del ámbito de la producción cultural de masas como industria cultural, es decir, como negocio de la manipulación y el entretenimiento.

El concepto de “Industria cultural”, acuñado por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del iluminismo*, conlleva la visión negativa de los cambios introducidos por la modernidad en el campo artístico y, al mismo tiempo, la valoración positiva de un arte al servicio de la transformación social. Según estos autores, en la sociedad de masas las obras de arte se transmutan en mercancías produciéndose una disociación con la verdad en la medida en que la verdad es útil para nuestros fines subjetivos. Así lo comprende Horkheimer al afirmar que:

Las predilecciones y las aversiones que en la cultura de las masas han perdido su significado son puestas en el rubro de esparcimientos, recreos para horas libres, contactos sociales, etc., o abandonadas al destino de la paulatina extinción [...] Tal cosificación es típica de la subjetivación y formalización de la razón. (2007, p. 43)

Mateu Cabot (2011) comenta que en las conferencias pronunciadas por Adorno en 1963 en la radio del Estado de Hesse, el filósofo tematiza desde la primera frase el concepto de industria cultural:

La expresión “industria cultural” parece haber sido empleada por primera vez en el libro *Dialéctica de la ilustración*, que Horkheimer y yo publicamos en 1947 en Ámsterdam. En nuestros borradores hablábamos de “cultura de masas”. Pero sustituimos esta expresión por “industria cultural” para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne

cosas conocidas y les da una cualidad nueva. (Adorno citado por Cabot, 2011, p. 130)

Al parecer Adorno distingue entre cultura popular e industria cultural: la primera sería la forma de cultura tradicional de las clases oprimidas mientras que la segunda se apropiaría de los contenidos de aquella para fines políticos y económicos. El acento es puesto en la forma de sujeción espiritual, psíquica, personal que esconde y no en el rechazo de la cultura popular como tal— valoración que no compartimos ya que, como señalamos en el capítulo anterior, Adorno sostiene un juicio negativo respecto de la música popular—. Desde el punto de vista de Mateu Cabot, la crítica de Adorno a la cultura popular fue mal interpretada bajo el epíteto de “apocalíptico”. En palabras del filósofo: “La crítica adorniana está dirigida más bien al mecanismo social por el cual se acepta, libremente, la coerción en el modo de percibir el mundo circundante, imponiendo estereotipos mediante mecanismos coercitivos” (2011, p. 136).

El carácter industrial de la cultura de masas reside en la racionalización de las técnicas de divulgación y reproducción mecánica y en la orientación de la producción según el gusto estandarizado de las masas. Estas nuevas técnicas son de carácter externo respecto a la organización que define lo propio del objeto artístico, a lo que no puede sustituir. Contrariamente, el filósofo italiano Umberto Eco defiende en su obra *Apocalípticos e Integrados* (1990) la tesis de que el concepto de “Industria cultural” es condicionante e implica una humanidad incapaz de operar sobre la historia. Wellmer (2011) hace una aproximación más tamizada al entender que la industria cultural, con sus tendencias niveladoras y cosificadoras, produce ella misma fuerzas contraria en la que los potenciales creativos y subversivos del arte se renuevan en determinados contextos locales, posibilitando una mirada distinta hacia los aspectos sociales, es decir, establecedores de identidad y comunidad (p. 263).

El aporte de Wellmer es relevante para el caso de la música carnavalesca ya que, como veremos más adelante, la relación dialéctica entre la industria cultural y la música carnavalesca, en la medida en que interactúan, promueve la conformación de una comunidad de signos mediante potenciales estéticos subversivos e innovadores propios de la contracultura. Los análisis realizados por Adorno a mediados de los años treinta sobre la radio, el cine sonoro o la televisión ponen énfasis en que la tecnificación en sí no constituye como tal un factor progresivo, pues está al servicio de la reproducción de lo existente. A diferencia de Benjamin, que considera positiva la aplicación de los medios de reproducción mecánica a la creación cultural, Adorno piensa que el

desarrollo tecnológico dentro de los límites de reproducción del sistema capitalista pierde su sentido progresivo para mutar en fuente de cosificación. Para que tal desarrollo ostente un carácter progresivo es necesaria la abolición del marco social que invierte su significado. Solo así se efectuaría una auténtica refuncionalización que actualizaría sus potencialidades. Veamos qué perspectiva tiene Adorno en cuanto a la música como obra de arte en el marco de la industria cultural.

Los escritos musicales de Adorno están inspirados en un pensamiento militante contra todo tipo de música regresiva. 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. En base a la aproximación estética de Adorno han sido tematizados diversos niveles de reflexión. Gómez (1998) identifica un primer nivel desde donde Adorno se aproxima al análisis inmanente de la obra de arte orientado al análisis de las técnicas y los materiales artísticos, eludiendo toda referencia a su trasfondo social. Un segundo nivel de reflexión sería aquel que busca relacionar el arte con la sociedad, ocupándose de la cuestión de su autonomía y su compromiso social: “la teoría estética de Adorno –sostiene Gómez– pretende articular la praxis artística del arte moderno radical con su *Dialéctica negativa*, es decir, su proyecto de una dialéctica de lo no idéntico” (p. 102).

En su texto “Reacción y progreso”, de 1930, Adorno expone por primera vez la idea de material musical y establece que el progreso es ajeno a las obras, continuo, atemporal, pero históricamente configurado. El material musical no puede desligarse ni puede ser analizado sin tener en cuenta las fuerzas sociales en que se contextualiza. En palabras de Adorno:

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 [...] 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. (1984, p. 14)

El material musical tiene que ver con los doce tonos y sus posibles relaciones (de ritmo, armónicas, etc.). En este sentido, señala Cabot:

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. (2007, p. 148)

Con la aparición del serialismo Adorno se desvinculó del dodecafonismo¹⁰. En la época en que escribe este texto, el filósofo se encontraba entusiasmado por la atonalidad, pues de esta manera se suponía que la música quedaba liberada de la jerarquía tonal. El argumento que esgrime Adorno es que, aunque los tonos se hallan en la naturaleza la tonalidad está organizada por el hombre, por lo que “la imagen de una música liberada, queda desde luego suplantada en la sociedad contemporánea, cuya base mítica le resulta negada” (Adorno, 1984, p. 16). Luego en “El compositor dialéctico”, de 1934, Adorno 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.

La defensa del método compositivo de Schönberg contra las resistencias que encuentra la nueva música en la sociedad contemporánea son expuestas por Adorno junto a las cualidades de lo que él llama el método dialéctico del compositor y que reflejan el método que 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. Esa contradicción entre el artista y la realidad tiene correspondencia con la doctrina hegeliana del movimiento. El material artístico es la forma en que se manifiesta la totalidad social, la sociedad entra en la estructura de la obra a través de las relaciones sociales de una época, el artista confronta con el material de una manera inconsciente uniendo lo universal y lo particular¹¹.

Adorno también explica qué es la verdad o falsedad en la música, siendo un prelude a su “Filosofía de la nueva música” de 1949, en el que figuran una serie de ensayos sobre la música de Schönberg y Stravinsky; 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 –según Adorno– la máxima expresión de esta

¹⁰ El serialismo es una técnica musical que tiene sus orígenes en el dodecafonismo. La distinción entre ambos reside en que el principio serial es aplicable a varios parámetros musicales (ritmo, dinámica, timbre, etc.), y no solo a la altura de las notas, como sugería el dodecafonismo que comprende solo el parámetro de la altura de las doce notas de la escala cromática. Adorno considera que en las obras seriales el acto compositivo responde a, “un canon de lo permitido y de lo prohibido, una especie de control vigilante” (Adorno, 2003, p 315).

¹¹ Volveré sobre este punto en el capítulo 6.

cualidad se halla por primera vez en Beethoven y entre sus contemporáneos, en Schönberg. Siguiendo a Buck-Morss (1981), para Adorno Schönberg era un compositor dialéctico porque “no solamente iluminaba las contradicciones en el material, sino porque las desarrollaba hasta el punto de su reverso dialéctico” (p. 262). Es precisamente por este compromiso del compositor con su obra que avanza el arte, en una manera que lo emancipa de lo previamente establecido y adquiere un significado social.

Este procedimiento basado en el sistema atonal consiste en rechazar la estructura llamada sistema tonal que regula las relaciones entre las notas de una escala y los acordes que de ella emergen. El sistema tonal se organiza en torno a una nota que será llamada tónica y dará nombre a la tonalidad, la cual podrá ser mayor o menor (Do mayor o Mi menor por ejemplo). El dodecafonismo, en cambio, propone en sus reglas la igualdad de todas las notas comprendidas en una octava, eliminando la tónica como nota más importante en torno a la cual se ordenan el resto de los sonidos. Como regla fundamental, en el sistema atonal no se repite ningún sonido hasta que hayan sonado todos los otros tonos. Adorno encuentra en el dodecafonismo un momento de transición en vistas de la superación de la tonalidad ya que “únicamente por la técnica dodecafónica la música puede aprender a dominarse a sí misma; pero sólo si no se abandona a ella” (Adorno, 2003, p. 110).

La relación estructural entre sujeto y objeto basada en la composición atonal de Schönberg anunciaba una transformación al interior de la música: la demolición de la tonalidad burguesa, e implicaba también una reversión de la función externa y social de la misma, transformándola de una función ideológica en una crítica. 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 relación de la música con la sociedad” (Adorno, 1984, p. 213)¹². Cabe destacar que en Adorno, y a diferencia de Benjamin, el sostenimiento de la autonomía del arte frente a su politización es lo que posibilita que posea un potencial crítico capaz de socavar la razón instrumental en el marco de la sociedad moderna.

¹² La reivindicación de la obra del compositor G. Mahler también es vista por Adorno como modelo posible de una transfiguración progresiva. Al incorporar elementos y materiales de la cultura popular, se pretende socavar la estilización formal burguesa, aunque sin destruir el plano del arte autónomo.

3.4. Cambios en la percepción musical

En “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” de 1938, Adorno describe de qué manera la reproducción técnica de la música trastoca la propia constitución y consideración de la misma, cómo afecta al individuo en cuanto supone una presión social en favor de esquemas perceptivos, rígidos y estandarizados, poco o nada favorables a su autonomía cognitiva¹³. Al respecto es interesante la apreciación de Notario:

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 doméstica [...] 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. (2006, p. 151)

Al repetirse una canción hasta 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, 2009, p. 14). De este modo, 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 se le atribuye, lo que afecta a su valor de cambio. En esto consistiría el carácter fetichista de la música. En palabras de Adorno:

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, 2009, p. 25)

En consecuencia, para el filósofo de Frankfurt la música elevada y la música de masas se encuentran en un punto irreconciliable. Nos permitimos recurrir nuevamente a sus palabras:

¹³ Es importante destacar que el artículo mencionado abre el volumen “*Disonancias*”. *Música en el mundo dirigido*. Se puede leer “dirigido” como “administrado”, porque es precisamente la clave de la problemática que tanto preocupa a Adorno durante su época en los Estados Unidos, donde la racionalización de la vida cotidiana llegó a todas las esferas ordenando y compartimentando.

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. (2009, p. 48)

Wellmer (2013) señala que si bien el diagnóstico de Adorno respecto de la escucha no era nada optimista, en algunas ocasiones da a entender que podría muy bien cambiar de manera repentina cuando el arte junto con la sociedad abandonara el camino de lo siempre idéntico. Para Adorno la música si bien no tenía una función específicamente didáctica, sí tenía el potencial de estimular el pensamiento crítico al avanzar el propio material musical y por esto era auténticamente progresiva. Sin embargo, la función disciplinante en la música se produce mediante la despolitización del oyente, causada por el círculo vicioso de la repetición de lo familiar. Según sus palabras:

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. (2009, p. 34)

Lo expuesto hasta el momento acerca de las ideas de Adorno respecto de la obra de arte musical y su relación con la reproducción técnica permite observar que todas aquellas formas de música populares, como también no europeas, quedaron afuera de su análisis, de modo que al no ser compatibles con su lógica de progreso musical, resultaron degradadas. Retomando las palabras de Wellmer:

Tal vez podría decirse que Adorno fue abierto y capaz de corregirse a sí mismo ante todas aquellas formas de nueva música que todavía correspondían de alguna manera al tipo de arte musical tradicional, basada en la escritura, y a los modos de recepción adecuados a ella. (2013, p. 255)

Paradójicamente, allí donde Adorno se vio confrontado con fenómenos musicales alternativos, como la música de entretenimiento, su análisis se torna estrecho. No debemos perder de vista que las conclusiones a las que llega Adorno no convergen con el tipo de relación estética que estaba emergiendo en el transcurso del siglo XX, en la cual se vislumbra un pluralismo productivo que arroja expresiones estéticas y políticos,

posible de ser considerado progresivo y donde la música carnavalesca, para el caso, resulta ser un ejemplo relevante. De ahí que insistimos en la necesidad de hacer una lectura desde otro marco que nos posibilite salirnos de la lógica occidental de la música.

3.5. ¿Es la música popular carnavalesca un arte progresivo?

Desde una mirada adorniana, si la cultura popular en relación a la alta cultura posee un carácter progresivo que debe ser salvado por el compositor comprometido con lo oprimido, y si la industria cultural, sostenida en los medios técnicos de reproducción fusionados con la mercantilización, es sinónimo de cosificación, las formas musicales como el jazz, el rock, el pop y particularmente la música carnavalesca serían, por tanto, íntegramente regresivas. ¿No habría aquí una concepción reduccionista de la cultura que niega la multiplicidad de tendencias más allá de la aparente homogeneidad de la cultura de masas? De esto se deduce que las producciones de la cultura de masas no son evaluadas según cánones estéticos sino como síntomas de degradación perdiendo así su carácter de espacio de enfrentamiento simbólico entre grupos antagónicos.

Si en “Reacción y progreso” y “El compositor dialéctico” Adorno nos dice que la obra es dialéctica al producir un diálogo del compositor con los poderes que destruyen la individualidad, cuyo modelo de posibilidad se encuentra en Schönberg y Mahler, quienes transfiguran lo vulgar reorientando en una dirección desestructurante pero conservando la autonomía del arte. Ahora bien, es dable suponer que en los productos musicales de masas se juegue otro soporte o entramado cultural en donde el artista se desenvuelve poniendo en tensión elementos que le permitan desarrollar un lenguaje propio orientado a la praxis estética y política. De modo que la música sería no tiene por qué reclamar para sí el privilegio de reorientar el carácter vulgar de la obra de arte popular, ya que esta puede por sí misma producir un quiebre a favor de la formación de una conciencia crítica.

Cabe señalar que el producto cultural concebido como de “masas” comporta una confusión semántica asociada a la deficiencia de lo grotesco y lo ridículo. Luis Britto García (2005) sostiene que lo que gravita negativamente sobre el producto cultural de masas es el modo de apropiación de la misma, la industria cultural trastoca los valores estéticos por valores mercantiles en detrimento de las producciones artísticas populares. En palabras del autor:

Ninguna maldición metafísica condena al producto cultural surgido de la masa o degustado por ella. [...] Hay cultura de “masas” cuando los aparatos ideológicos dominan al creador y conforman la obra de este, a fin de manipular la conducta de grandes conjuntos de la población. Llamarla de “masa” es tramposo. Se trata de una cultura “de aparato”, donde la masa es meramente receptora. (2005, p. 25)

Además de haber una valoración diferente entre Benjamin y Adorno en cuanto a las posibilidades de refuncionalización de la técnica en el sistema capitalista, debemos plantear si la concepción de la transfiguración de lo vulgar y popular en el arte elevado implica una aproximación respecto del posicionamiento de Benjamin en relación a la cultura de masas. La respuesta nos parece negativa por dos motivos. En primer lugar, el tipo de música de Mahler o de compositores del ámbito de la música tradicional es compleja y poco accesible al público, lo que dificulta su recepción. En segundo lugar, la divergencia se acentúa cuando chocan la pretensión de Benjamin de refuncionalizar el arte como medio de ilustración colectiva con la idea de un arte autónomo en Adorno, gracias al cual puede pensarse su promoción de una conciencia crítica. La música sería difícilmente llegue al oyente masificado tal como la valora Adorno. No obstante, una pieza de música de cámara puede interpelar al oyente y hacer que éste se apropie del material sonoro aunque desde un lugar diferente¹⁴.

La perspectiva crítica de Eco en defensa de la cultura de masas es pertinente aquí. El filósofo italiano pone como ejemplo al hombre masificado que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído en la radio. Esta acción de por sí ya implica un cambio en la percepción de la música seria, es decir, aunque sea y de manera simplificada, este hombre se ha acercado a la música de aquel compositor que antes solo estaba reservada a las clases privilegiadas: “La cantidad de música actualmente difundida, desemboca, pues, en un estímulo eficaz para adquisiciones culturales auténticas” (Eco, 1990, p. 62). El acceso masivo a productos culturales por parte de las clases populares enriquece al oyente y a la música popular; al no haber necesidad de poseer un oído entrenado o estudios académicos, la nueva escucha rompe con los parámetros preestablecidos por las clases privilegiadas.

La formación de músicos, ejecutores y compositores profesionales mantiene presente la tradición musical europea como punto de referencia. En cambio, la música popular, al nacer abierta hacia la periferia, pone en cuestión la distinción entre un arte “superior” y

¹⁴ La música de cámara es música escrita para ser interpretada por un grupo reducido de músicos, generalmente de carácter instrumental, y en la cual cada instrumento tiene su parte protagonista.

otro “inferior”; ya sea en el sentido de una apertura hacia la música improvisada e informal; o finalmente, en el sentido de un arte cuyos sonidos son dirigidos por programas de computadoras que se alejan notablemente de la música compuesta en sentido tradicional. Desde esta perspectiva, el caso de la música carnavalesca como expresión de la cultura popular puede generar esas tensiones que reclama Adorno, abriendo nuevas formas estéticas promotoras de un sujeto colectivo crítico. Como sostiene Di Pego:

En la superestructura, la cultura tiende a posibilitar la perpetuación del estado de cosas existente, pero en determinados momentos históricos las formas de producción también parecen poder entrar en tensión con la cultura establecida a través de nuevas modalidades artísticas. (2016, p. 10)

Los productos culturales de la cultura de masas son capaces de generar obras artísticas que escapan a los moldes de la industria cultural. La música carnavalesca encuentra en los espacios de manifestación colectiva posibilidades de una mediación crítica. Tal como veremos más adelante, es en las fiestas de carnaval, particularmente durante los desfiles de comparsas, donde es posible observar una forma de comunicación entre lo musical y lo popular con rasgos disruptivos. Allí se juega, a nuestro criterio, un entrelazamiento entre los valores dominantes y el imaginario popular expresado mediante la música. De esta manera, el arte popular cobra importancia en la medida en que sirve de canal para interpelar a las masas de cara a la formación política del colectivo social. Retomando las palabras de Di Pego:

De lo que se trata es justamente de sacudir a las masas, de interpelarlas, de volverlas interlocutores activos, de romper con la pasividad que las vuelve dócilmente manipulables. La tarea no es direccionar políticamente el arte sino subvertir las estructuras artísticas tradicionales, de manera de evitar la inmersión pasiva de la masa a través del montaje y la interrupción. (2016, p. 14)

Esta interpelación del arte popular y las masas supone una concepción brechtiana del espectador que, a diferencia del teatro dirigido por la burguesía, concibe a aquel como un activo protagonista comprometido con los problemas de su tiempo. Recordemos que Brecht, lejos de buscar la complaciente emotividad del espectador, se propuso utilizar el teatro como un medio de concientización de la clase trabajadora. De acuerdo con Benjamin (2009) “el teatro épico tiene como particularidad fundamental el que apenas

se apele a la empatía de los espectadores. El arte del teatro épico consiste en provocar asombro antes que empatía” (p. 140). Valiéndose del efecto de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] el espectador intenta tomar conciencia del drama al que está asistiendo “y, ahí, el descubrimiento (o ‘distanciamiento’) de las situaciones tiene lugar por medio de la interrupción de los decursos” (Benjamin, 2009, p. 140).

El interés que Benjamin compartía por el cine también daba cuenta del potencial de las imágenes para actuar como estrategias movilizadoras. En efecto, el cine se instauró como la reproducción máxima de la imagen, reproducción que facilitaba la cercanía de la obra al público que, de acuerdo al diagnóstico de Benjamin, “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (2011, p. 102). Por medio del cine existía la posibilidad de orientar a las masas a una praxis estética politizada, aunque Benjamin hace notar con insistencia el carácter disperso de aquellas: “[El cine] no solo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna” (2011, p. 128). La película del cineasta Charles Chaplin, en especial *Tiempos modernos* (1936) encarnaba, según el filósofo, un tipo de producción cinematográfica que suponía a las masas como público mediante la identificación con el personaje del film. Esa identificación era el reverso de las masas seguidoras del fascismo y del nazismo.

La incorporación de las técnicas de reproducción mecánica en la producción artístico-cultural destruye la autonomía del arte tradicional, colocando al mismo en condiciones de ponerse al servicio de la formación política de las clases populares. Si la cultura “de aparato”, según la acepción dada por Britto García (2005), es la cultura por excelencia de la modernidad, las expresiones contraculturales que nacen de lo popular habilitan modalidades artísticas y de asociaciones políticamente productivas cuyos efectos suelen ser progresivos. La música carnavalesca, como un arte progresivo, viene a mediar como marco propicio para la formación de un sujeto colectivo capaz de ser conmovido generando representaciones orientadoras de la formación de un sentido crítico frente a la realidad social.

3.6. Consideraciones finales

Habiendo contrastado los posicionamientos teóricos de Walter Benjamin y Theodor Adorno respecto del estatuto de la obra de arte en el contexto de su reproductibilidad técnica, hemos explicitado que la perspectiva benjaminiana respecto de las técnicas de reproducción oscila entre las tensiones y ambivalencias por la añoranza de la experiencia aurática, ahora atrofiada por su reproductibilidad técnica y necesidad de cercanía por parte de las masas, y su potencialidad subversiva del futuro. La mirada del filósofo alemán es puesta en el estado de crisis de la concepción tradicional del arte, las emergentes manifestaciones artísticas carecen del aura constitutiva del arte clásico pero al mismo tiempo sus efectos políticos para la transformación de la sociedad abren prometedoras posibilidades.

Por su parte, ante el avance de la reproducción técnica, Adorno pretende rescatar un concepto de arte que logre preservar su autenticidad y escape a su fetichización. La música de Schönberg y Mahler supone para este filósofo una de esas manifestaciones donde la autonomía de la obra no puede identificarse por completo con el carácter aurático del arte burgués. Pero el punto nodal de su discrepancia con Benjamin radica en la distinción que éste realiza entre las obras de arte auráticas y el despliegue, motivado por las nuevas técnicas de reproducción, de obras de arte no-auráticas.

Theodor Adorno y Max Horkheimer presentan objeciones al optimismo de su colega Benjamin. La concepción estético-política que ambos filósofos defienden se centra en el concepto de “industria cultural” a modo de diagnóstico del estado del arte transformado en objeto de consumo masivo. Complementando con dichas observaciones, consideramos necesario señalar el debate entre Mateu Cabot y Umberto Eco en torno a los alcances del concepto en cuestión. Mientras que Mateu (2011) interpreta que Adorno no viene a condenar los productos de la cultura popular sino a denunciar los riesgos de estandarización del gusto, Eco (1990) manifiesta que Adorno mantiene una postura elitista respecto de las masas.

Los señalamientos que Adorno realiza respecto de la música no aurática, especialmente el jazz, lo llevan a considerar que la función social del mismo no es de carácter progresivo sino más bien de reproducción del orden existente. A nuestro criterio el posicionamiento de Adorno ante nuevas formas de artes que no entran en su horizonte de análisis parece llevarlo a subestimar el potencial político de la música popular. Las producciones artísticas de la cultura popular no pueden ser evaluadas con

los mismos cánones estéticos del arte aurático. La música popular nace abierta a la periferia, carece de formalidad y habilita espacios para manifestaciones colectivas.

En el siguiente capítulo nos abocaremos a explicar las potencialidades que puede ofrecernos la música popular carnavalesca como espacio de resistencia y formación de sentido.

Capítulo 4

Musicalidad del carnaval

Si algo no aparece en la tele y en los medios de comunicación, la sociedad tiene una forma de hacerlo aparecer: en el carnaval

Carlos Barceló, 2014, p. 10

4.1. Introducción

En este capítulo proponemos dar cuenta de los usos de las nuevas tecnologías en la composición de la música carnavalesca. Para ello, en primer lugar tenemos que realizar una aproximación al concepto de “carnaval”, entendido como un espacio de inversión de valores a partir de las tensiones que se desarrollan entre los sectores dominantes y populares (Bajtin, 1994). Luego, y en segundo lugar, tenemos que describir la evolución del ritmo del samba desde sus orígenes afroamericanos hasta su configuración local, teniendo en cuenta la fusión con otros estilos musicales, la introducción del cavaco como instrumento principal y las innovaciones armónicas que acompañaron al desarrollo del “samba enredo argentino” (Colunga, 2018). De esta manera, mostraremos cómo mediante el uso de nuevas herramientas digitales, sobre todo el facilitado por el acceso a internet, se produjo una paulatina transformación en los modos de composición musical y de las prácticas sociales inherentes a las relaciones entre los compositores y los oyentes.

Por último, nos detendremos a analizar los cambios propiciados por la emergencia de internet en el acceso a la música, haciendo hincapié en la manera en que las nuevas tecnologías digitales cambiaron la percepción colectiva de la música y el lugar del compositor en la sociedad. Los factores y elementos sociales que convergen en este contexto son claves para comprender la relación entre la apropiación de nuevas herramientas de comunicación virtual y los novedosos procesos de producción y distribución, los cuales indican transformaciones en los cánones tradicionales de composición musical. Esto nos lleva a preguntarnos por las posibilidades de un carácter más atento en la experiencia de la escucha que revierta el consumo de la obra como mero producto y el potencial subversivo de la música carnavalesca como obra artística de la cultura popular.

4.2. El carnaval como un espacio de resistencia

La RAE define la palabra carnaval como proveniente de *carnevale*, formada por dos compuestos latinos, a saber, por un lado, la palabra *caro: carni*, cuyo acusativo es *care(m)* de donde procede carne, carniza, carnicería y, por el otro, el verbo *levare* (elevar, quitar de encima) de donde obtenemos llevar, aliviar, levantar. Siguiendo a Fabián Leguiza (2007), la etimología de la palabra carnaval se vincula al *carro navale* o *car navale*, carro en forma de nave utilizada en los cortejos dionisiacos y en las procesiones en homenaje a la diosa Hertha hacia aproximadamente el siglo XII¹⁵, derivando más tarde en *carnem levare* (quitar la carne), cuya abreviatura pasaría a ser *carnelevare*, transformándose al latín en *carnelevale*. Posteriormente, entre los siglos XI y X pasó a denominarse *carnevale* y finalmente en español como *carnaval*, expresado en el contexto de la cuaresma en base al calendario litúrgico cristiano.

La característica principal del carnaval es su carácter lúdico que se expresa por medio de lo permisivo dando lugar a los placeres de la fiesta, el desborde, el color, la risa¹⁶. Para Roberto Da Matta (1990) el carnaval recrea el reino de la libertad, abre un espacio de esparcimiento para que la sociedad suspenda momentáneamente los cánones sociales y viva un tiempo de fiesta que habilite forjar la ilusión (p. 63). Detengámonos un instante en esta noción de espacio donde se “forja la ilusión” aludida por Da Matta.

Encontramos en Benjamin similares alusiones al planteo del sociólogo brasileño respecto del carnaval como un espacio donde se forja una ilusión. En “Experiencia y pobreza”, el filósofo alemán ilustra la crisis de la tradición generada por la pobreza de la experiencia en el sentido de la posibilidad de transmitirla de generación a generación. La guerra, las fuerzas productivas y la técnica al servicio de la sociedad capitalista imposibilitaron la asimilación de las atrocidades mediante el lenguaje y la memoria. Allí, Benjamin liga ese nuevo escenario a los motivos carnavalescos de James Ensor:

¹⁵ En la antigua Grecia, el dios Dionisos, dios del vino, de la muerte y la resurrección, moría como el grano de uva y resucitaba en forma de vino nuevo embriagando a sus fieles, no solo con la bebida sino también con las danzas y las drogas que se consumían en sus celebraciones. El equivalente en Roma de esas festividades eran las llamadas bacanales, realizadas en honor al dios Baco. En estas celebraciones, como así también en las saturnales romanas, los sacerdotes portaban máscaras de figuras antropomórficas (Cocimano, 2001, p. 2).

¹⁶ La risa era una manifestación importante en la cultura medieval y del Renacimiento europeo. Ella se manifestaba en los festejos del Carnaval, en los bufones de las cortes reales y principescas, en los monstruos, los enanos y los gigantes que aparecen en las obras de la literatura popular (Bajtín, 1994). También es relevante la lectura de Nietzsche acerca de la risa como fuerza creadora: “Reír significa: ser malicioso, pero con buena conciencia” (2011, p. 12).

máscaras, esqueletos y demonios como reverso de la pobreza de experiencia. En palabras del filósofo:

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente —o más bien que se les vino encima— al reanimarse la astrología y la sabiduría yoga, la Christian Science y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque además no es un reanimarse auténtico, sino una galvanización lo que tuvo lugar. Se impone pensar en los magníficos cuadros de Ensor en los que los duendes llenan las calles de las grandes ciudades: horteras disfrazados de carnaval, máscaras desfiguradas, empolvadas de harina, con coronas de oropel sobre las frentes, deambulan imprevisibles a lo largo de las callejuelas. Quizá esos cuadros sean sobre todo una copia del renacimiento caótico y horripilante en el que tantos ponen sus esperanzas. (2007, pp. 217-223)

La crisis de la experiencia es, pues, para Benjamin una crisis de las prácticas sociales en su forma tradicional. Cabe señalar que la ambivalencia en la posición de Walter Benjamin respecto de la fragmentación de la experiencia bajo las condiciones de producción capitalista a través del montaje se manifiesta, al menos, desde dos lugares. Por un lado, el filósofo articula una crítica a las formas galvanizadas desde cierta melancolía por el declive de la experiencia pero, por otro lado, encuentra una potencialidad en la pobreza de la experiencia y en la nueva barbarie para delinear la manera en que sería viable una reconfiguración de la misma que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia. En palabras de Gabriel Amengual:

Podría parecer una huida hacia adelante, un *tour de force* para hacer de la necesidad virtud, sin explicar cómo se puede hacer eso y con qué instrumentos o con qué capacidad se cuenta para este nuevo comienzo [...] Lo que falta es el sujeto con capacidad o en disposición de hacer experiencia, de vivir y transmitir lo que vive. (2008, p. 43)

La crisis de experiencia y la nueva barbarie se manifiestan a través de signos que responden a esa sofocante riqueza de ideas de las que nos habla Benjamin y de ciertas reacciones a los estímulos externos como es la risa, pero se trata al fin de una risa galvanizada, de un reanimarse inauténtico a modo de “estrategia que busca dar sentido en un contexto de crisis en el que las formas mismas de significar se tambalean” (Staroselsky, 2020, p. 156) y “donde los vacíos se cubren y las interferencias se ocultan detrás de una fingida plenitud” (p. 146). Sin embargo, y a pesar del declive, se abre la

posibilidad de invención de nuevas formas que permiten pensar en una reconfiguración de la experiencia, como veremos más adelante.

En “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, el berlinés vuelve a comentar la obra de Ensor pero ahora en relación a la tensión entre la disciplina y el desenfreno que se da en la gran ciudad. De acuerdo a sus palabras:

Este artista tiene preferencia por mostrar corporaciones militares entre sus bandas carnalescas que nos pinta, y unas y otras se llevan entre sí modélicamente: es decir, como el fiel modelo propio de los Estados totalitarios, donde las fuerzas de la policía siempre se alían con los maleantes. (2007, p. 233)

También en “Programa de un teatro infantil proletario”, en el apartado "Esquema del desenlace" es posible hallar relaciones entre el teatro proletario infantil y la inversión de roles propias del carnaval, ambos como espacios donde se forjan ilusiones. Benjamin confronta dos modelos de teatro: el proletario infantil, con su pedagogía emancipadora y promotora de la realización de la niñez, por sobre el teatro burgués, determinado por el lucro y la moral disciplinante. No permitimos citar nuevamente las palabras del filósofo:

La representación es la gran pausa creativa en la educación. En el reino de los niños, la representación es lo mismo que el carnaval fue en los viejos cultos. Se le da la vuelta a lo más elevado; y así como en Roma durante las saturnales el señor le servía al esclavo, durante el tiempo de la representación los niños se encuentran en el escenario y enseñan y educan a su vez a los que son sus atentos educadores. Con ello aparecen fuerzas nuevas, e intervenciones nuevas, de las que a menudo el director nada había llegado a imaginarse durante los trabajos. Pero las vas a conocer ahora, mediante esta salvaje activación de la fantasía infantil. (2007, p. 105)

Como se desprende de la cita anterior, el teatro viene a invertir los roles sociales a través de la representación artística y le permite a Benjamin pensar la emancipación de la juventud revolucionaria. El carnaval puede ser leído, pues, desde este lugar, como esa “gran pausa” que mediante la representación ofrece la imagen de un mundo invertido y habilita nuevas fuerzas, como un espacio de renovación de la sociedad motivada por su salvaje activación. En palabras de Déotte:

El carnaval es entonces una procesión, un desfile, un movimiento, un pasaje que, apoderándose del vacío intercalado e intercalendario, debe asegurar una sutura. Pero el ritual, a riesgo del caos, no puede ser

amable, el resurgimiento del orden va lo más cerca posible de lo que se trata de dominar: la inversión ritualizada de los roles sociales, la confusión de los sexos. El car-naval, la nave de los locos es en esencia una apertura que saca provecho de una suspensión del tiempo. (2013, p. 46)

Dicho esto, el carnaval es el momento de desorden al que el mismo orden recurre puesto que lo desbordante debe ser contenido en un límite. Volveré más adelante sobre este punto. La suspensión de la norma y la subversión de la temporalidad de la legalidad se expresan en la práctica del ritual carnavalesco. Citemos las palabras de Fabián Leguiza:

Una práctica mediante la cual, en un momento dado, el conjunto del cuerpo social acepta la ruptura de la norma con la finalidad de imaginar una unidad, basada en la igualdad de sus agentes y en la constitución de un cuerpo sólido, compacto, indivisible e indiviso. (2007, p. 13)

La idea de cuerpo sólido y de unidad en base a la igualdad de los agentes podría tener estrecha relación con el concepto de “principio de individuación” de Nietzsche, definida como “la caída de las barreras rígidas y hostiles que la miseria, la arbitrariedad o la moda insolente han levantado entre los hombres” (Nietzsche, 2007, p. 51). Por lo que el fenómeno se vuelve colectivo y “arrastra en su ímpetu a todo individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo” (p. 52). Como es sabido, en el *Origen de la tragedia* Nietzsche hace referencia al carácter dionisiaco de lo humano. Existe una tensión entre los dioses Apolo y Dionisos que acaba por resolverse con el triunfo de la razón y la ciencia. Apolo asume un rol de lo correcto y Dionisos de lo incorrecto. Razón, palabra y armonía contra locura, embriaguez e instinto. Este aparente triunfo apolíneo se ve constantemente burlado por Dionisos, sobre todo en la música y la danza. El carnaval parece, por tanto, oscilar desde esta atrayente dicotomía: lo racional y lo instintivo.

En el carnaval la disolución del principio de individuación deviene en un cuerpo sólido cuya manifestación está mediada por la música y la teatralización. Un sentido que rompe con lo habitual en un contexto de festividad. Sobre el concepto de “fiesta”, Hans Georg Gadamer (2003) menciona que una de las características más remarcables de este término es su resistencia al aislamiento y a todo tipo de individualidad. En palabras del autor:

Es la representación de la comunidad misma en su forma más completa [...] La fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino que todo está congregado. (2003, p. 99)

Visto desde esta perspectiva, la fiesta carnavalesca invierte la idea de unidad por la de multiplicidad que diluye momentáneamente al sujeto y provoca un acontecimiento. Esta disolución del sujeto en favor de la multiplicidad propiciada por el acontecimiento, va ligada a la crítica a la noción de identidad. El filósofo Eugenio Trías (1984) sostiene que la idea de sujeto alude al fenómeno de la identidad leído como sustancia inmutable a las fluctuaciones temporales e históricas. Pero es en la fiesta de carnaval, como acontecimiento disruptivo, donde se produce la disolución de ese sujeto permitiendo el juego fantasioso. Esa disolución, de acuerdo a Trías es viable mediante la ruptura momentánea ya que, “sólo el acontecimiento puede disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas” (1984, p. 98).

Tal vez sea preciso matizar la afirmación de Trías de que el acontecimiento propiciado por el carnaval provoque la disolución de las estructuras habituales. El carnaval no posee fronteras espaciales ya que los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven; no obstante, no podemos negar la presencia de rasgos de espectacularización en su estructura. ¿Cómo es posible hablar de una disolución de estructuras habituales en el marco de un carnaval institucionalizado y mercantilizado? ¿Cómo llamar a subvertir un orden si la propuesta de suspensión de roles está al mismo tiempo propiciada por una estructura espectacular? En este sentido es importante la diferenciación traída por Bajtin (1994) en lo concerniente al carnaval espontáneo, “el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma de la vida misma” (p. 13).

Tomemos las palabras de Ana María Zubieta a fin de explicar esta dicotomía:

La lógica del carnaval es la inversión de valores, jerarquías, normas y tabúes religiosos, políticos y morales establecidos, en tanto oposición al dogmatismo y seriedad de la cultura oficial. Una visión del mundo, del fluir destructor y regenerador al mismo tiempo. (2000, p. 27)

Podemos asumir, por tanto, que el carnaval opera como una vía de escape de las tensiones sociales. La clase dominante habilita la expresión de las disconformidades de los sectores populares al tiempo que se apropia del ritual para reforzar las jerarquías. Por lo que si bien el carnaval es un ritual de inversión –tal como lo identifica Bajtin (1994)–, o de acuerdo a la sugerencia de Déotte, “cuando las relaciones sociales de

sumisión y de seducción son interrumpidas” (2013, p. 46), dicha práctica resulta en el reforzamiento del orden. Las prácticas festivas carnales visibilizan las fisuras de un sistema que se presenta como acabado, pero al mismo tiempo implica la reparación de aquellas grietas dadas en la totalidad. De acuerdo al testimonio de Fabián Leguiza:

En realidad, el carnaval opera como catalizador de las discrepancias hacia el interior de la élite. Mientras permite, habilita la expresión de las disconformidades de las clases más bajas. Por lo que, si bien es un ritual de inversión, al ser apropiado por las elites se transforma en un reforzamiento de las jerarquías internas de los roles (reinas, madrinas, directores, destacados, etc.). Se manifiesta así una situación paradójica en la que la acción de cuestionamiento, a su vez, fortalece el orden. (Leguiza, F. A., comunicación personal, 29 de noviembre de 2021. Documentos de archivo)

Mediante el espectáculo y la reproducción de roles propios de las comparsas, se pone de manifiesto un colectivo que trastoca las jerarquías sociales desde una situación paradójica: la acción de cuestionamiento propio de los sectores populares y el mantenimiento indirecto de las jerarquías sociales. Cabe señalar que esta fiesta popular desarrollada durante milenios se ha ido modificando en el devenir histórico mediante nuevos sentidos. Es decir, su etimología asociada al desborde grotesco y obsceno leídos como formas de transgresión de los valores dominantes, ha cobrado otros significados. A nuestro criterio, el carnaval, entendido en principio, como parodia de todo lo elevado y representado por los cultos oficiales fue dando lugar a nuevas experiencias. En palabras de Gabriel Cocimano:

Muchas de las fiestas populares que transmitieron numerosos rasgos de carnaval, siguieron subsistiendo lentamente. Celebraciones como San Juan, San Valentín, etc., coexistieron con el carnaval en forma independiente. Además, ciertas fiestas privadas (bodas, bautismos, cenas fúnebres), como así también diversas celebraciones agrícolas (vendimia, matanza de reses, la *corpachada* en el nordeste argentino) conservaron y, en cierto sentido, conservan aún hoy un carácter carnalesco más o menos marcado. (2001, p. 3)

En efecto, con el advenimiento del mundo burgués, la noción de carnaval como “quitar la carne” ha cobrado otros matices que, sin llegar a desaparecer, ya no conserva su carácter profano.

Por otra parte, dado que entendemos al carnaval como un espacio en donde se forjan ilusiones y que, siguiendo una lectura benjaminiana, actúa como reverso de las

condiciones reales de existencia, aunque expresada mediante la risa galvanizada, nos preguntamos por las posibilidades de actualización de la experiencia acorde a los contextos contemporáneos, que pueda interpretarse a partir del carnaval como escenario de vivencia para convertirla en experiencia, adquiriendo de este modo un carácter colectivo que habilite la politización del arte y desarticule la estetización de la vida política, forjando así nuevos modos de recepción artística. Si bien el problema de la experiencia es un tema ampliamente trabajado, consideramos plausible mencionar algunas lecturas orientadoras para situarnos en la discusión que nos servirán de apoyo para futuras investigaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio.

Tengamos presente que el concepto de experiencia es central en la obra de Benjamin. Sin pretensiones de profundizar en dicho concepto, podemos, no obstante, apoyarnos en las palabras de Staroselsky:

Para Benjamin, una experiencia no es cualquier vivencia subjetiva, ni cualquier encuentro con el mundo, sino que implica una elaboración de ese material en la forma de un relato significativo para otros. La crisis de la experiencia es, en realidad, la constatación del hecho de que “una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias. (Benjamin, 2008, p. 60 en Staroselsky, 2020, p. 11)

Staroselsky propone pensar el problema de la crisis de experiencia en Benjamin desde la pregunta por sus posibilidades de reconfiguración, es decir, de albergar experiencias de nuevo tipo o, por el contrario, anunciar la muerte de toda experiencia. Basándose en el concepto de aparato delineado por Jean-Louis Déotte (2013), la autora encuentra “una herramienta para apoyar la lectura de dicha crisis como una reconfiguración” (Staroselsky, 2016, p. 8) y sostiene que la crisis de la experiencia, “no equivaldría a su irremediable declive, sino que daría lugar a la posibilidad de su reconfiguración en la clave de nuevas experiencias configuradas por aparatos nuevos” (2016, p. 8).

Siguiendo a Ludmila Hlebovich (2016), pueden identificarse dos líneas interpretativas alrededor de la experiencia en Benjamin: la que destaca las limitaciones de la experiencia bajo las condiciones de vida actuales y la que considera que, a pesar de estas circunstancias, la perspectiva de Benjamin ofrecería una conceptualización de nuevas formas posibles de experiencia. De acuerdo a la autora, “la concepción de Benjamin no se reduce a una crítica desoladora de las posibilidades de la experiencia en

la sociedad y la cultura de masas [...] sino que procura dilucidar ambivalencias en cuanto a los riesgos y las potencialidades que estas conllevan” (2016, p. 4).

Por su parte, Maximiliano Gonnet (2015), realiza una serie de objeciones al filósofo Noel Carroll (1998) quien interpreta a Benjamin como celebrando el arte de masas a partir de las condiciones posibilitadas por la reproductibilidad técnica del arte y a través de las transformaciones operadas por la experiencia del cine. Para Gonnet, si bien el autor alemán hace referencia a la “politización del arte” con la que el comunismo debería responder a la “estetización de la política”, ello no alcanza para suponer que “todo lo defendible del cine tenga que responder a su instrumentalización para fines políticos que le serían extrínsecos” (2015, p. 1). Las motivaciones desde las que Benjamin se dirige al cine en tanto que arte de masas se dirigen a analizar el efecto de “shock” y la “interrupción” como organizadores de la experiencia en la modernidad.

Este acercamiento a la cuestión de la potencialidad de la experiencia en el marco de la emergencia de las nuevas tecnologías constituye un ámbito problemático que resulta importante tener en cuenta si queremos vislumbrar una propuesta de reconfiguración de la misma a través de la experiencia estética que ofrece el carnaval. Atendiendo al diagnóstico de Hansen (2012), la pregunta por la actualidad de Benjamin es inevitable. Así lo manifiesta la autora:

En una época en la que nuestra vida personal, social y política parece estar, más que nunca, impulsada por el desarrollo de la tecnología de medios y, por lo tanto, por una transformación, desintegración y reconfiguración aceleradas de las estructuras de la experiencia. (2012, p. 75, citado y traducido por Staroselsky, 2020, p. 10)

En un intento de abordaje de la cuestión y desde perspectivas diferentes que permitan aportar nuevos elementos y aspectos, Gabriel Amengual (2008) expone los significados del concepto de experiencia en Benjamin, las condiciones de su crisis y se pregunta por las posibilidades de recuperación de la misma para nuestra época. Uno de los aspectos señalados por Amengual desde Benjamin reside en la desproporción con respecto a la capacidad de asimilar los acontecimientos (aquellos vivenciados a principio del siglo XX, como la Primera Guerra Mundial). La capacidad de experiencia no se pierde por la falta de hechos y acontecimientos, sino por su exceso, superando “la capacidad humana de experiencia y, por otra parte, el depósito o suelo de experiencias a partir de las cuales se pueden hacer nuevas experiencias” (2008, p. 36). La rápida fragmentación y aceleración del mundo moderno y de las nuevas formas de relación con la técnica

provocan un desequilibrio que afecta la manera en que se comparten y transmiten las experiencias. La nueva barbarie surgida de este escenario tiene un sentido positivo para Benjamin, ya que es interpretada como una interrupción que posibilita el surgimiento de nuevas experiencias, es decir, las condiciones de recuperación de la experiencia en los mismos fenómenos que producen su desaparición.

La propuesta de poder abrir nuevas líneas de investigación para nuestro objeto de estudio a partir de estas lecturas, nos lleva a preguntarnos por las condiciones necesarias para lograr recuperar la experiencia en nuestro contexto. Si en la experiencia estética, que tiene lugar en el contexto de la fiesta de carnaval, late una visión del mundo, es decir, formas de relacionarnos con el mundo (Wellmer, 2013), ¿de qué manera podríamos acompañar y articular dicha experiencia? Una posible respuesta sería mantener viva la memoria del pueblo ya que, “la misma fragmentación se convierte en la apertura para lo nuevo, para la unificación de la memoria voluntaria y la involuntaria, la individual y la colectiva” (Amengual, 2008, p. 56). Podemos hablar, por tanto, de una intención de recuperación de la capacidad de hacer y transmitir experiencias mediante el arte.

4.3. Evolución de la música carnavalesca. Características locales

En cuanto a la evolución de la musicalidad carnavalesca en América, no es sino a mediados del siglo XIX que comienza a adquirir los rasgos propios de su sonoridad. En Brasil, particularmente en Río de Janeiro, se constituye un polo aglutinador de las culturas africanas (*banto, jéjé, nagó*) diferenciadas entre comunidades que dan lugar a diferentes estilos de samba. Como afirma Lopes:

O critério geográfico é fundamental para a compreensão do samba, que ganhou, no Rio de Janeiro, modificações estruturais que o diferenciam muito do samba rural, dançado em roda, à base de pergunta (solo curto) e resposta (refrão forte). Aqui, uma nova forma de samba amadureceu. [El criterio geográfico es fundamental para la comprensión del samba, que presentó modificaciones en Río de Janeiro, que lo diferencian mucho del samba rural, bailado en ruedas, a base de preguntas (solo corto) y respuesta (estribillo fuerte). Aquí maduró una nueva forma de samba]. (2003, p. 15. La traducción es mía)

Posteriormente, la incorporación de instrumentos de viento se fusiona con el repiqueteo de bombos y latas en despliegues bulliciosos. En los teatros, los bailes son

acompañados por polcas que constituyen el primer antecedente rítmico empleado como música de carnaval, para luego agregar *quadrilhas* y *vales* en versión instrumental. Ya para fin de siglo se suman el *charleston* y el *maxixe* imponiéndose como ritmos dominantes. Es importante destacar la aparición de los *blocos* y *ranchos*¹⁷, antecedentes de las *escolas de samba*, que acabarán dando forma al género musical llamado *marcha-rancho*. Finalmente, para 1917 surgirá el samba cuya primera composición reúne influencias del *hundu*, el *frevo* y la polca. Para una definición precisa del samba, nos permitimos citar a Nogueira:

O samba pode ser definido como um tipo de canção popular na qual os versos são acompanhados basicamente por instrumentos de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, cuica, repique, reco-reco, ganzá, etc.) e cordas dedilhadas (cavaquinho, banjo, violão de 6 e de 7 cordas), aos quais pode ser acrescida uma infinidade de instrumentos solistas ou acompanhadores (metais, madeiras, teclados, cordas, foles), de acordo com a intenção estética e possibilidades de execução. [El samba puede ser definido como un tipo de canción popular en el cual los versos son acompañados básicamente por instrumentos de percusión (pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, repique, reco-reco, ganzá, etc.) y cuerdas dedilladas (cavaquinho, banjo, violão de 6 e de 7 cordas) a los cuales pueden agregarse una infinidad de instrumentos solistas o acompañantes (metales, maderas, teclados, cuerdas, foles) de acuerdo con la intención estética de ejecución]. (2010, p. 25. La traducción es mía)

Siguiendo a Nogueira (2010), hacia 1920 ya existía el samba como género musical aunque estaba fuertemente influenciado por el maxixe (primer género musical urbano creado en Río de Janeiro hacia 1870). El samba propiamente dicho pasa a ser música de carnaval mediante un grupo de jóvenes negros del barrio Estácio de Sá (Brasil) que se reúnen en un *bloco* carnavalesco llamado “Deixa Falar”. La evolución del ritmo fue dando lugar al samba enredo, es decir, la música que describe la trama presentada en el desfile de carnaval. Según las palabras del autor:

Essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles [Esa estética asocia la sonoridad pujante de la batería de la escuela de samba con una forma de canción que se caracteriza sobre todo por su narratividade, que de a poco se

¹⁷ Tipo de organización que agrupaba a los sectores socialmente excluidos de la población, comparables a la murga rioplatense.

tornó imperativa en la composición de sambas destinados a los desfiles]. (2010, p. 36. La traducción es mía)

Son tantos los estilos de hacer samba que el mismo puede ser pensado como una especie de metagénero, es decir, un gran ambiente socio-musical que reúne prácticas culturales colectivas mediadas por la música. Sin embargo, es posible distinguir entre aquellos sambas hechos en el contexto de la industria cultural, más profesionalizados, y aquellos hechos en contextos más informales que, lejos de ser pensados como compartimentos estancos, responden a un continuo flujo de intercambio. Permitámonos citar nuevamente a Nogueira:

Há consenso entre os pesquisadores de que é na virada dos anos 1940 para 1950 que o samba-enredo tal como o conhecemos hoje adquire suas características mais marcantes. Já entrando na década de 1970, observa-se uma aguda transformação em todo o contexto do desfile carnavalesco carioca que atinge as estruturas de poder das escolas e a própria organização do carnaval, além, evidentemente, da estética do samba-enredo. [Hay un consenso entre los investigadores de que es en el pasaje de los años 1940 para 1950 que el samba-enredo tal como lo conocemos hoy adquiere sus características más marcantes. Ya entrando en la década de 1970, se observa una aguda transformación en todo el contexto del desfile carnavalesco carioca que alcanza las estructuras de poder de las escuelas y la propia organización del carnaval, más allá, evidentemente, de la estética del samba-enredo]. (2010, p. 40. La traducción es mía)

Según José Wisnik (2004) la marca identitaria del samba es factible de ser percibida en el uso de las llamadas sínkopas: una anticipación del ritmo al pulso. El ritmo casi no coincide con el pulso pero necesita del mismo para ejercer su transgresión. Al no haber pulso, el ritmo se torna caótico asumiendo la función del pulso. De modo que, a diferencia de la forma occidental de ejecutar la música, o sea, siguiendo una estructura fija de tiempo y compás, el samba asume la paradoja del orden y el desorden, en una especie de subversión dialogada. La música occidental se somete al pulso, el samba no. Otro procedimiento recurrente en la estética del samba es la apoyatura: notas ornamentales ubicadas de forma superior o inferior antes de la nota principal, con la cual se divide la duración del compás. La apoyatura resulta ser un obstáculo, un desliz melódico, un pasaje sonoro rápido cuya función es valorizar la nota principal que viene enseguida.

El uso de la apoyatura en el samba le permite al compositor disimular el comportamiento que exige la estructura musical formal. Wisnik lo asocia con la figura del “malandro”, que puede ser definido como “tramposo” o “embaucador”. En la estética del malandro, la apoyatura imprime contenidos axiológicos que pueden observarse en el breve pasaje por un sonido para alcanzar otro. Este recurso resulta ser la formalización musical de aspectos de la conducta del malandro; es decir, un intento de autocorrección disimulada. Es en el aspecto de la conducta del malandro, en el vaivén entre lo formal e informal, donde se da una mudanza de sentido dada por la tensión con la estructura musical dominante en beneficio de una voz colectiva y de rebeldía metaforizada en esa figura.

El proceso por el cual el samba pasó a ocupar un espacio especial en la sociedad brasileña se vió acompañado por la contínua creación y recreación de las comunidades afrobrasileñas que posibilitaron la integración social entre ellas y los demás sectores sociales. Sin embargo, cabe señalar que el samba no es solamente una construcción exclusivamente negra. Bernardo Farias (2010), sostiene que buscar una identidad acordada en nociones de pureza étnica nos coloca ante una metafísica errónea que nos lleva a perder de vista las complejas relaciones culturales. En palabras del autor:

De fato o samba não é somente urna construção negra, mas suas bases rítmicas , durante muito tempo , foram sim, digamos "mais negras" do que brancas; assim como, o samba como símbolo nacional não é só urna construção de gente do morro, mas , possui sim, na época de seu nascimento enquanto símbolo nacional , urna filiação muito maior, devido a identificação social entre o paradigma do Estácio e as camadas pobres e negras, com a gente do morro, representantes das classes populares, do que com as classes médias ou outros setores. [De hecho el samba no es solamente una construcción negra, aunque sus bases rítmicas, durante mucho tiempo, fueron, digamos, “más negras” que blancas; así como, el samba como símbolo nacional no es solo una construcción de gente del morro, pero, poseen, en la época de su nacimiento en cuanto símbolo nacional, una filiación mucho mayor, debido a la identificación social entre el paradigma de la Estácio y las camadas pobres y negras, con la gente del morro, representantes de las clases populares, que con las clases medias u otros sectores]. (2010, p. 48. La traducción es mía)

Desde nuestro punto de vista, la postura de Bernardo Farias en cuanto a los riesgos de esencializar la cultura es acertada, ya que nos coloca ante la necesidad de una crítica a las visiones reduccionistas de entender el fenómeno y al desafío de complejizar las

relaciones existentes entre los discursos y su base material, es decir, no desligadas de las estructuras socio-históricas.

En el Río de la Plata, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, se destacó el *candombe*, cuyo significado, en especial en la música afrouruguaya, refiere al baile de los negros como un ritual compartido entre las naciones negras de la época. En palabras de Fabián Leguiza:

Reuniones al son de tambores y marimbas donde cada Nación exponía su música y sus cantos acompañada por las palmas (...) El *candombe* fue un punto de referencia, donde poco a poco la cultura afro se fue haciendo un lugar entre las manifestaciones americanas; de esta forma el *candombe* estuvo representado por sus comparsas. (2007, p. 45)

Ya en Paso de los Libres, y durante el proceso de modernización que tuvo lugar hacia fines del siglo XIX, llegaron nuevas expresiones musicales como la *zarzuela* y la *polka* reforzando así la expresión del carnaval. Los bailes de carnaval fueron los eventos más importantes de la actividad social de los clubes en el periodo que va desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Contaban con la animación de conjuntos que ejecutaban piezas musicales carnavalescas y populares como el vals, el chotis, maxixes, Fox trox, tangos, polkas y marchinhas. De acuerdo a Leguiza, era costumbre reunirse en casas de familia a escuchar algunas emisoras de Buenos Aires como El Mundo, Splendid, Belgrano y de Brasil, desde 1936, radio Charrúa de Uruguayana. Estas emisoras realizaban audiciones especiales para el público argentino y en verano difundían las nuevas canciones de carnaval que llegaban de Río de Janeiro (Leguiza, 2014, p. 61).

Hacia la década de 1960, las transformaciones en los medios de comunicación tuvieron un importante impacto en la ciudad. La música popular brasileña se masificó a través de las radios de frontera y el carnaval de Río de Janeiro pasó a ser el mayor evento de Brasil que sirvió de modelo para el carnaval local. De esta manera se fue consolidando la hegemonía de la burguesía mercantil marcando una diferenciación en los modos de festejar el carnaval, que serán compartidos en el desfile, o sea, en el marco de una manifestación más conocida bajo el nombre de “corso”¹⁸. Con el afianzamiento y expansión del sector vinculado a la actividad mercantil, los pequeños grupos de

¹⁸ Del latín *cursus*, circulación alocada más o menos todo en una dirección.

máscaras o disfraces en conjunto reunida en los clubes irán dando paso, en las décadas siguientes, a la delimitación de diversos grupos o comparsas.

Las comparsas más importantes de lo que podemos llamar el proceso fundacional fueron Círculo Carumbé, fundada en 1948 y luego su rival, la Asociación Cultural Social y Deportiva Zum Zum, fundada en 1955. Con el transcurso de los años se fue modificando paulatinamente el modo de organización y presentación de las mismas (Leguiza, 2014, p. 26). Estas comparsas bailaban marchinhas ejecutadas por las tradicionales orquestas de música venidas de la ciudad vecina de Uruguayana que, dicho sea de paso, incrementaron sus presentaciones a partir de la apertura propiciada por la construcción del Puente Internacional Getulio Vargas/Agustín P. Justos (1945), profundizando de esta manera las relaciones sociales y económicas entre ambas ciudades.

Para la década de 1970 se introdujo el cavaquinho (instrumento de 4 cuerdas) que fue aprovechado por un músico amateur llamado Carlos Adán Da Costa, quien decidió romper con el formato de variación y parada propio de las orquestas instrumentales. Da Costa compuso un par de estrofas y un estribillo que pasará a ser el primer samba de la ciudad: “Aquí llegó ZUM ZUM trayendo la alegría”. Esta introducción o “llamada” peculiar del samba representa un cambio en la sonoridad de la música carnavalesca de la ciudad porque implica un nuevo formato de composición tanto lírico como sonoro. De acuerdo al testimonio de Carlos Da Costa:

A comienzos de los 70 no se tenía idea de cómo se hacía el carnaval brasileño, en Río y Brasil adentro, especialmente en cuanto al aspecto musical, ya que todavía no había llegado la TV, solo se conocían las marchiñas, incluso lo que bailaban los pasitas en las comparsas de Libres. Eran marchas ejecutadas por las tradicionales orquestas que se traían de la otra orilla. Además, las Escolas de Samba en el trayecto del corso solamente ejecutaban ritmo, variaciones y paradiñas, es decir, no se acompañaba una canción, lo que tornaba todo bastante monótono. Fue en ese verano que algunos muchachos de Zum Zum que habían viajado a Río de Janeiro a comprar instrumentos, trajeron un cavaquinho que, como sabemos, es el instrumento de cuerdas considerado el alma del Samba. (Da Costa, C. A., comunicación personal, 25 de octubre de 2021. Documentos de archivo)

Cabe destacar que es en este contexto donde se va a comenzar a amplificar el sonido durante los desfiles de carnaval, facilitando la escucha de los músicos de la batería y del público en general. Al respecto, nos comenta Da Costa:

En los corsos de 1976 la batería de Zum Zum salió por primera vez con un carrito que llevaba un par de bafles. Todo el mundo se preguntaba que irían a inventar. (Da Costa, C. A., comunicación personal, 25 de octubre de 2021. Documentos de archivo)

Al igual que la música carnavalesca, la lírica del samba también tendrá su desarrollo en el transcurso del siglo XX. Alejandra N. Colunga (2018) describe y caracteriza los textos de las poéticas locales con el fin de identificar los orígenes y establecer una periodización de estas manifestaciones, es decir, las formas que alcanza el relato poético presentado por las comparsas en la avenida, hasta llegar a la forma del samba enredo argentino originado en el carnaval libreño. Es hacia 1928 que aparece el primer registro poético titulado “Momo”, un soneto de estilo neoclásico¹⁹ en el que se evidencia la evocación al dios de la mitología clásica Momo, empleada en el título y en la utilización de términos tales como “*oropeles*”; “*lúbrica*”; “*algazara*” (p. 6).

Es importante señalar que hacia las décadas de 1960 y 1970 las dictaduras que se sucedieron promovieron la censura de las canciones cantadas en otros idiomas, afectando el acompañamiento musical en los desfiles, pues estos se hacían en tempo de marchinhas y sambas. El canto se silenció y trajo la necesidad de acrecentar la percusión. Según comenta Colunga:

La masificación de las fiestas y la falta del canto traerá la necesidad de aumentar la participación del sector de los percusionistas, lo que dará relevancia a las entonces denominadas “escuelas de samba” (baterías), retomando el protagonismo la percusión, y con ello, nuevamente, los sectores populares recuperan centralidad. (2018, p. 9)

Sin embargo, la canción de carnaval cantada en español, aunque con algunos giros del portugués, logrará imponerse indicando la resistencia de los sectores populares a los dictámenes dictatoriales. Según la tesis de Colunga, esta resistencia popular se debe a la prohibición de cantar en portugués, producido como circunstancia externa al carnaval propiamente dicho, generando las condiciones para el nacimiento de una nueva forma de expresión poética: el samba argentino. La novedad introducida en el samba reside en la composición en español con el ritmo de samba. Según las palabras de Colunga:

¹⁹ El estilo neoclásico defiende lo racional como guía de toda creación artística frente a las manifestaciones de lo irracional, es decir, la fe y sus principios de autoridad, lo excesivamente sentimental, lo fantasioso, lo inverosímil.

Así, las composiciones posteriores a esa, serán improvisaciones sencillas, donde el cantor, mediante la entonación de letras simples, exaltando a la comparsa, dialoga con los instrumentos y las rimas que surgen en ese diálogo se centran en la evocación numerada de aquellos y la convocatoria a la fiesta. (2018, p. 10)

Durante el proceso de apertura democrática, las composiciones de sambas en español se fueron complejizando al pasar de canciones en formato figurativo, como aquellas que evocan ideas, sentimientos o imágenes extramusicales, a canciones en formato narrativo, esto es, canciones donde se cuentan historias relacionadas a diferentes situaciones o a los hechos que la comparsa desea relatar. Nos permitimos citar nuevamente las palabras de Colunga:

El samba enredo Argentino es un texto monológico producido en una situación de monolocución que pertenece al género lírico, de textos denominados Canción de Carnaval, del tipo poético Samba y subtipo Samba-enredo, siendo un variedad particular, pues su letra es pensada y escrita en español con temáticas locales o universales, sin limitaciones, abordadas desde una mirada local y cuya estructura presenta un patrón común consistente en dos estribillos, tres o cuatro estrofas romance, que desarrollan un relato basado en el tema/enredo. (2018, p. 12)

El origen de la canción de carnaval resulta del paso de la canción figurativa a la canción narrativa, que tiene como rasgo principal la puesta en escena desarrollada durante el desfile de la comparsa; desfile donde se busca interpelar al espectador haciéndolo partícipe del espectáculo. El samba enredo se procesa, pues, como un monólogo que logra la magnitud de su escenificación durante el desfile, con la interacción de un público espectador que resignifica desde lo lírico poético hasta lo musical, en una dinámica presentada sobre las bases de una monolocución. A través del enredo, “se comprende el texto poético de carnaval en Paso de los Libres, es en la puesta en escena, en la interacción con el público, en el desarrollo del desfile en ese momento único e irrepetible” (Colunga, 2018, p. 13).

Cabe señalar que en la canción de carnaval el compositor no ocupa el lugar central sino que actúa de mediador entre el material y la técnica artística. Como veremos más adelante, la producción de la obra es de carácter colectivo, ya que intervienen en su

elaboración y emisión varios enunciadores que luego promueven una situación de interlocución al momento de interpretar la pieza musical en el desfile de carnaval.

4.4. La revolución digital y los efectos en la música carnavalesca

Para avanzar en el análisis de la aplicación de las nuevas tecnologías digitales en la música carnavalesca, debemos desarrollar previamente una breve aproximación conceptual desde la filosofía de la técnica ya que, al ser un campo de disputa conceptual, es importante precisar qué definición es la que mejor se articula con nuestra lectura.

Siguiendo a Diego Parente (2010), es posible rastrear diversas corrientes que parten de dos grandes orientaciones: la analítica, generalmente de inspiración anglosajona, consagrada al estudio de la agencia técnica, de la intencionalidad de los diseñadores, de la funcionalidad y la ontología de los artefactos; y la hermenéutica-fenomenológica, de Europa continental, que privilegia un análisis en términos culturalistas con un fuerte énfasis a la crítica de la sociedad moderna decimonónica. De estos posicionamientos se desprenden diferentes concepciones de la tecnología. La primera es la concepción protésica de la técnica, que sostiene que el ser humano compensa su déficit biológico a través de prótesis de todo tipo. Luego, la concepción instrumentalista que concibe a la técnica como un conjunto de medios para solucionar problemas cuyos fines le son ajenos a ella. Su carácter, por tanto, es neutral. Por otro lado, y en contraposición, la concepción sustantivista señala que la técnica no es neutral sino que está inmersa en un sistema de valores simbólicos²⁰.

De acuerdo con Pablo Rodríguez (2011), uno de los puntos centrales de la lectura de Parente es su intención de mantener una actitud crítica ante la tesis del sustantivismo y observar que dicha concepción no presta suficiente atención al cambio histórico y a las relaciones de poder que hacen que los valores y los fines no sean los mismos en cada etapa por las cuales pasa la técnica moderna. Es por esta razón que, la concepción biocultural de la técnica propuesta por Parente incorpora los aportes de las concepciones anteriores superando sus limitaciones mediante un cambio del marco de referencia apoyado, no en objetos y artefactos técnicos, sino en sistemas. Según el autor, “la tecnología moderna ya no se manifiesta bajo la forma de aparatos aislados y separados sino –de modo cada vez más patente y acelerado– como parte de un todo sistémico” (Parente, 2010, p. 231, citado por Rodríguez, 2011, p. 129). En este abordaje filosófico

²⁰ Volveremos sobre este punto en el capítulo 5.

de la técnica lo social aparece como un entramado que integra lo cultural, lo artificial y lo político dentro de un marco no reduccionista.

Debemos mencionar también los aportes de Jean-Louis Déotte (2017) quien pone en primer plano la pregunta por la técnica considerando que su configuración es lo que permite desplegar el ámbito social y por lo tanto la política. Para que un acontecimiento comparezca en nuestro mundo es necesaria su configuración por medio de un aparato (*appareillé*), especie de dispositivo técnico que le permite aparecer, hacer época. Según el autor, “se llamará aparato lo que época tras época, y al quedar al exterior de las artes, va a darles una consistencia interna” [...] “El aparato está a la vez en el exterior y en el interior de las obras” (p. 98). Se llamará también aparato, “a lo que va a configurar una cosmética general o un orden simbólico” (p. 99). El aparato, por tanto, configura mediante la técnica un modo de aparecer de lo sensible posibilitando una época y permitiendo pensar a la técnica como la instancia que unifica lo que antes parecía como separado e impensable.

Teniendo en cuenta esta multiplicidad de perspectivas teóricas y frente a la propuesta de articular tecnología y música carnavalesca, es que consideramos que el concepto de cultura material se adecua a nuestros objeto de estudio. Como sostiene Carlos Molinari (2011), la tecnología, entendida como cultura material, se produce en el curso de un proceso social, dentro de un entorno institucional particular y sobre la base de las ideas, los valores, los intereses y el conocimiento (p. 14). Precisamente, el concepto de cultura material responde a los siguientes lineamientos: a) cómo las sociedades y las personas clasifican los objetos que producen, consumen, intercambian y descarta; b) el rol de los objetos en las relaciones, prácticas y representaciones culturales y c) el poder simbólico (como expresión de ideas, valores, etc.) así como el papel que desempeñan en los conflictos y cambios sociales (Landa y Ciarlo, 2020, p. 201). De modo que, la tecnología no puede ser concebida como un conjunto de objetos utilizados por la sociedad sino que, y en concordancia con la concepción sustantivista de la técnica, son producciones sociales imbricadas en redes o sistemas complejos de significaciones íntimamente relacionados en tiempo y espacio.

Al ser la tecnología parte constitutiva de las relaciones sociales, su desempeño cumple un rol activo, tanto en el control y el mantenimiento social, como en su cambio. En este proceso tenemos que contar con los usuarios de dicha tecnología, los que se apropian de ella modificando y produciendo un proceso de interacción entre producción tecnológica y uso social. Por ello, evaluar la importancia de la tecnología de internet en la sociedad

conllevar considerar algunos aspectos de sus aspectos sobresalientes para luego situarla en el contexto de una transformación de la estructura social y relacionarla con las características culturales propias. Esta estructura social, propia de este momento histórico, es el resultado de la interacción entre el paradigma tecnológico emergente y determinados cambios socioculturales.

La red global de redes informáticas proporcionó la difusión de una comunicación multimodal e interactiva en cualquier momento y libre de límites espaciales. Si bien la tecnología de internet no es algo nuevo (ARPANET se desarrolló en 1969), llegó a los usuarios particulares recién hacia la década de 1990 estableciendo una estrecha conexión entre las redes virtuales y las redes vivas. Siguiendo a Castells (2000), esta estrecha conexión responde a una virtualidad real, es decir, a un mundo híbrido donde las prácticas sociales, como compartir, mezclarse o vivir en sociedad, se ven facilitadas por la virtualidad. En Argentina, Internet comenzó a desarrollarse hacia fines de la década de 1980. Entre los años 1995 y 2003 se lanzaron las primeras conexiones de banda ancha cuyo avance las convirtió, de manera sostenida, en la modalidad preferida de acceso por parte de los usuarios.

Las nuevas herramientas electrónicas pronto fueron incorporadas a los procesos de creación, producción y distribución musical, originando un cambio en la música a dos niveles: de un lado, cómo se percibe la música, y del otro, cómo se compone. De manera paralela, se pudo componer sin tocar instrumentos tradicionales ni contratar instrumentistas, prescindir de un estudio de grabación y realizar creaciones muy complejas en un espacio muy reducido, como el ordenador personal. Al mismo tiempo se pudo escuchar música en dispositivos de tamaño cada vez más reducido, como el reproductor de Mp3 y, más adelante, el teléfono móvil. Los nuevos espacios de encuentro como el Cíber, “el punto más alto de las atracciones al alcance de los vecinos” (Sarlo, 2009, p. 87), entraron en escena redefiniendo los tradicionales lugares de encuentro: casas particulares, plazas y esquinas barriales.

Dado que se producen diferentes desplazamientos en el consumo de la música, cambia a su vez la apreciación que el consumidor tiene de ella. Con la revolución digital, al ser la música accesible a más personas, la manera de escuchar en los medios vuelve a trastocar las categorías de la música relacionadas con la alta y baja cultura, lo que, parafraseando a Benjamin (2011), resulta beneficioso para la sociedad ya que acerca a los oyentes a las producciones musicales que antes solamente estaban reservada para un público que podía acceder al espectáculo en directo. Recordemos la referencia al sonido

y a la música que hace Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”:

Sobre todo [la reproducción técnica del arte] le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco gramofónico. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación. (2011, p. 99)

Podemos decir, pues, que en este sentido el material musical se abre, no solamente al facilitar el encuentro entre la obra y el oyente, sino también al incorporar una gama de sonidos posibles de ser reproducidos técnicamente que rompen con las formas tradicionales de producción y ejecución de la obra. En este contexto, los músicos de samba enredo contaron con recursos cada vez más accesibles ya que, a diferencia de las décadas anteriores en las que se componía por medio de materiales de enciclopedias, y cuya información se transmitía por llamado telefónico describiendo a grandes rasgos la temática del enredo, ahora echaban mano de programas computarizados. Si bien las comparsas ya grababan en estudios a fines de 1980, el método telefónico seguía siendo una manera eficaz de resolver la tarea. Uno de los primeros programas de grabación con el que se hacían las producciones fue el Cool Edit Pro (programa de edición de archivos musicales) mediante el cual se grababan el cavaquinho y la guitarra como instrumentos armónicos y el batuque como instrumento de percusión, logrando obtener una maqueta de base para la grabación de los instrumentos por separado.

Entre 1997 y 1998 los costos de grabación en la ciudad de Uruguayana fueron en aumento, mientras que el traslado de los músicos y de la batería dificultaban la composición en tiempo y forma. Ante el problema, siguiendo el testimonio del productor y arreglador musical Roberto Ponchi Hantouche, la Radio Atlántida FM realizó una maqueta a la comparsa Carumbé del enredo “Los inmigrantes” utilizando Software de PC que, "mediante el recurso de copy-paster-copy fueron mezcladas las pistas en un programa multipistas. Similar caso fue el del enredo de Zum Zum: Leyenda de una buena planta” (Hantouche, R. P., comunicación personal, 10 de agosto de 2020. Documentos de archivo). Los músicos ya no necesitaban trasladarse como tampoco dedicar largas horas a lograr la ejecución correcta, sino que el programa facilitaba corregir errores y, además, duplicar los instrumentos sin necesidad de contratar otros músicos. Las nuevas tecnologías habían llegado para quedarse.

En los primeros años del nuevo milenio el uso de las herramientas digitales pasó a ser un hábito entre los músicos. El acceso a la información se hacía prácticamente a través de Internet, donde era posible encontrar patrones rítmicos del samba, catálogos de acordes y de canciones populares. La comunicación pasó a ser en base a la compra de packs de mensajería de texto (básicamente por celulares Nokia 1100). Los músicos marcaban día y horario de reunión para armar la maqueta del samba a grabar. Algunos de ellos contaban con formación académica, por lo que comenzaron a utilizar aplicaciones como el Guitar.Pro 5, que permitía escribir arreglos en pentagramas o tablaturas digitales y escucharlos mediante el sistema MIDI (Musical Instrument Digital Interface)²¹. Luego, ya para el año 2005 y en adelante, el programa Encore facilitó la escritura musical con la opción de crear archivos PDF abriendo posibilidades armónicas y rítmicas.

Este proceso produjo un quiebre con las formas tradicionales de producción y difusión de la música. Por un lado, el advenimiento de nuevas herramientas tecnológicas: samplers, secuenciadores, sintetizadores, MIDI, programas de grabación multipistas como cakewalk, adobe Audition u otros permitieron mezclar una gama de sonidos simuladores de instrumentos analógicos según el gusto de cada músico ampliando así el campo de experimentación sonora; por el otro, la repetición de secuencias, melodías e incluso arreglos fue percibida por algunos músicos como una pérdida de originalidad y calidad compositiva desde el momento en que la obra podía ser corregida cuantas veces sea necesario. En consecuencia, esta nueva modalidad abrió un debate que se extiende hasta el presente y que desarrollaremos en el próximo capítulo.

4.5. Sobre la función de la música en la cultura de masas

La manera de escuchar música influye también en cómo el compositor ve su lugar como productor en la sociedad. Como apunta Soria Martínez (2015), al cambiar la percepción colectiva de la música y la forma en que se escucha la música en un grupo social, cambia también el compositor. De ahí se desprenden algunas cuestiones importantes: ¿Tiene una función específica la música en la cultura de masas? Si la respuesta es afirmativa, ¿cuál es la función del compositor en dicho contexto? ¿Qué función podría llevar adelante la música carnavalesca en la cultura de masas?

²¹ Herramienta tecnológica que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten que varios instrumentos musicales electrónicos, ordenadores y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí.

Ahora bien, precisamente la función de la música –y, más generalmente, del arte– radica en que no tiene una función definida. Sin embargo, como explicamos en el capítulo anterior, en el sistema capitalista se convierte en un objeto de consumo y adquiere el carácter fetichista que Adorno, siguiendo a Marx, atribuye a la mercancía. Al poder crearse asociaciones e identificaciones de las personas con la música fetichista mediante el gusto, se adecúa el comportamiento a una imagen asociada a la misma música, e incluso el mismo pensamiento musical (el del oyente y el del compositor) se adapta a la mayoría. Al respecto, sostiene Adorno: “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” (2003, p. 222).

De modo que, siguiendo la interpretación de Adorno, la función de la música en la cultura de masas es la de distraer y evitar que las personas reflexionen sobre sí mismas y sobre la sociedad en la que viven. Si bien Adorno sostenía que la música, en tanto que obra de arte, puede hacer progresar a las sociedades mediante un avance del pensamiento (2009), como la música adquiere un carácter fetichista y el oyente se vuelve pasivo, no hay, pues, una manera de contrarrestar este panorama porque se crea un consentimiento por parte de los mismos afectados. ¿Cómo crear las condiciones para promover la politización de la música? De acuerdo a las palabras de Adorno:

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. (2003, p. 237)

Asimismo, sabemos que el comportamiento cognitivo apropiado que demanda Adorno tiene poco éxito de ser realizable en la cultura de masas. Sin embargo, podemos al menos crear innovaciones de carácter subversivo que mediante una apropiación de las nuevas tecnologías revierta el consumo ideológico. En otras palabras, recuperar y resignificar el modelo estético-político de Brecht y Benjamin, defendiendo a su vez las formas artísticas marginales correspondientes a las diversas subculturas existentes aunque ya estén penetradas por la mercantilización capitalista. Siguiendo esta línea, Internet puede ser la plataforma para provocar una ulterior reconversión más horizontal, donde el intercambio discursivo implique simultáneamente a diversas figuras y más numerosos sujetos sociales que logren formar parte activa de un nuevo proceso de intercambio cultural.

Desde esta perspectiva, el filósofo Fredric Jameson (1992) brinda algunas coordenadas para pensar la cultura de masas y revertir el consumo ideológico, más allá del lugar de manipulación y negocio concebido por Adorno y Horkheimer. La estrategia de Jameson es conceder la presencia de una función más positiva, trascendente e incluso utópica de la cultura de masas, extendiendo su modo de interpretación de la alta cultura a las formas culturales consideradas devaluadas. En palabras del autor:

Las obras de la cultura de masas no pueden ser ideológicas sin ser al mismo tiempo implícita o explícitamente utópicas: no pueden manipular a menos que ofrezcan alguna traza genuina de contenido como soborno fantástico al público sobre el que ser manipulado. (1992, p. 29)

De manera que los productos de la cultura de masas no pueden manejar las ansiedades sobre el orden social a menos que las haya revivido primero. La base de la tesis propuesta por este autor es la idea de que toda obra de arte tiene como impulso subyacente nuestras fantasías sobre la naturaleza de la vida social: “tanto como la vivimos ahora y cómo sentimos en nuestros huesos que debería ser vivida” (Jameson, 1992, p. 34). Para que haya legitimación del orden existente –sostiene Jameson– debe haber primero una concesión a las más profundas esperanzas y fantasías de la colectividad. En palabras del autor estadounidense:

Reavivar, en medio de una sociedad privatizada y psicologizada, obsesionada con mercancías y bombardeada por los slogans ideológicos de los grandes negocios, algún sentido del impulso inerradicable hacia la colectividad que puede ser detectado en las obras más degradadas de la cultura de masas. (1992, p. 34)

El sentido del impulso que reclama Jameson puede ser propiciado por la expresión sonora que ofrece la música en un contexto festivo, ya que ella misma sirve de canal para manifestaciones colectivas que van más allá de su mercantilización. Cuestión que ampliaremos en el siguiente capítulo.

4.6. La música carnavalesca leída como expresión del “inconsciente político”

El tiempo de carnaval es un periodo donde impera el espíritu festivo y colectivo. Allí, la constante reproducción de los sambas enredos inunda las calles y los hogares. Se inicia también la rivalidad entre las comparsas y se espera con énfasis el inicio del desfile de las escuelas de samba. En los barrios, en las plazas y en los clubes, las

comparsas ensayan una y otra vez para la gran presentación. Los músicos se reúnen, intercambian opiniones, realizan ajustes o modifican giros en uno o dos compases para que los cantantes se adecuen a la melodía y la letra cobre el sentido que el compositor espera transmitir. Todo está dentro de una lógica que tensa con el tiempo productivo y que espera su momento de suspensión durante cuatro noches consecutivas. Es allí donde se producen instancias de significación socio-política que pueden ser leídas como actos de resistencia.

El ya referido Jameson propone el concepto de *inconsciente político* como una instancia que impregna todo producto artístico cultural con un contenido socio-político. Tal noción es entendida por el autor como “la dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y de nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad” (1989, p. 29). Desde la música, podemos decir que el inconsciente político se expresa en la creación de espacios posibles en donde se experimenta otro tipo de relaciones de producción, donde la escucha se libera de las constricciones fetichistas impuestas por el mercado. Es desde allí donde se genera una transición de un tipo de escucha, el de la música como objeto fetiche, a otro, específicamente, el de la escucha atenta desde una intención motivadora de nuevos horizontes de pensamiento²².

La noción de inconsciente político de Jameson establece las bases para una interpretación de los productos culturales como actos socialmente simbólicos que abren vías para una crítica política de la sociedad. De manera análoga a Benjamin, interpretar el material artístico como actos en los que se expresan fantasías y deseos imaginarios sobre la sociedad y la historia, que remiten a modos dominantes en lo colectivo de aprehender lo real, de valorar y desear, hace factible una mediación entre la dimensión de las condiciones de vida social y las producciones culturales, evitando así despolitizar la vida cultural, donde las cuestiones políticas que problematizan el orden vigente son a menudo reprimidas por los medios comunicacionales en la vida pública. El inconsciente político, pues, puede también ser leído como, “un depósito de energías políticas que circulan permanentemente entre la representación y la acción” (García, 2015, p. 119). De manera que este ámbito puede impulsar la imaginación de las masas a la acción colectiva produciendo una descarga explosiva almacenada en el imaginario colectivo. Según palabras de Luis García:

²² Volveré sobre este punto en el próximo capítulo.

La imagen (colectiva) se compenetra a tal punto con el cuerpo (colectivo) que estalla en una “inervación” del colectivo, es decir, en una descarga del sistema nervioso sobre las funciones corporales [...] Las representaciones impregnan de tal modo las prácticas del colectivo que se produce un explosivo salto revolucionario de la teoría a la praxis. (2015, p. 120)

Al ser reprimidas las prácticas políticas cuestionadoras del orden se genera una dimensión no reflexiva saturada y excluida de lo público, pero que en el ámbito festivo retorna compulsivamente en las representaciones culturales de forma no intencional (Jameson, 1989, p. 37). La “inervación” en el contexto de las fiestas populares actúa como una forma de apertura para la acción política, propiciando la experiencia de radicalización de las fuerzas en conflicto en el ámbito de lo corpóreo. De acuerdo con Benjamin:

Para la existencia profunda e inconsciente de la masa, la fiesta y los fuegos son un juego que le ayuda sin duda a prepararse para el instante exacto en que se va a hacer mayor de edad, a la hora en que el pánico y la fiesta, cual dos hermanos que se reconocen tras estará separados por mucho tiempo, se abrazan finalmente; en el momento de la revolución. (2015, p. 385)

Interpretar las producciones sonoras carnavalescas de la cultura de masas desde el concepto de “inconsciente político”, permite ligar con la dimensión de las fantasías y esperanzas acerca de la sociedad y la historia compartida. Cada composición musical, de alguna manera, contiene un componente utópico que remite a los deseos y esperanzas arraigados en el imaginario colectivo acerca de cómo debería ser el mundo y de qué manera lograrlo. Por ejemplo, la experiencia estética carnavalesca no fue ajena al contexto del estallido social y político que atravesó a toda la sociedad en el año 2001 y como respuesta gran parte de sus artistas expresaron en letras y consignas el clima político que se vivió en los años siguientes. Como se puede apreciar en el samba de Carlos Da Costa y el enredo de Marina Panunzio para la comparsa Zum Zum en el año 2003: “Argentina: grito de alerta a la humillación”:

Basta de ser usado, estoy cansado de humillación, injusticia, prepotencia, incompetencia, corrupción. Hoy estoy aquí, ya desperté por eso traje mi cartel. Vengo a reclamar por mis derechos, con mi dignidad me encontré. Tenemos tanto suelo, clima, agua, energía, alimentos y riqueza mineral, inteligencia, arte, ciencia, creatividad, ingenio y capacidad. Una cultura rica, postales que invitan a viajar.

Grandes deportistas, tantas cosas que son orgullo nacional. Miro aquí el más celeste de los cielos, las nubes capullos de algodón. El trigo es oro bajo el sol, el viento huele a libertad, solo nos falta encontrarnos y unirnos para triunfar. Por eso grito ¡Argentina! Con toda voz: ¡Argentina! Hoy bajé otras banderas y elevé la de Argentina.

Similar temática llevó adelante la comparsa Carumbé en el año 2001, con el samba enredo titulado: “Amazonas. Jardín enfermo de la humanidad”, compuesto por Carlos Righero y cuyos versos podemos apreciar el tono de protesta:

Oioioiaia con mi Tortuga²³. Tengo el derecho universal de protestar. Carumbecero soy, soy enemigo de aquel que mata mi esperanza vegetal. Toda la magia vive allí, todos los ritos de Tapajós, Tupiniquins y Yorubás. Toda la fauna en extinción, toda la flora que el hombre blanco nunca supo conservar. Pulmón del mundo sin igual, verde profundo, templo de vida que Dios creó en Brasil, verde poema, riqueza inmensa de toda la humanidad.

Este tipo de representaciones poéticas propias del carnaval tiene la peculiaridad de expresar una resistencia al interior del orden social, ya sea a través de la lírica o de la música, cuya disposiciones armónicas movilizan al oyente invitándolo a ser partícipe de la experiencia estética. Los artistas aprovechan el momento paradigmático que ofrece el carnaval para expresar y visualizar las jerarquías establecidas mediante el mecanismo de inversión de roles y de la ridiculización grotesca de los valores dominantes²⁴. En el samba enredo titulado “El poder del dinero” de 1992, Da Costa nos brinda una imagen de la sociedad jerarquizada y del contraste entre dinero y felicidad como modos de vida diferente:

El dinero todos lo quisiéramos tener, pero si todos tenemos, ¿quién habría de perder? Allá va el señor banquero cargado de riquezas de poder, nada falta en su mesa: caviar, champagne y placer. El también decide que en vez de información nos manden pan y circo por

²³ La tortuga representa el símbolo de la comparsa Carumbé.

²⁴ Consideramos que el ensayo de Walter Benjamin sobre “Karl Kraus” escrito en 1931, especialmente en la tercera sección titulada “El monstruo”, tiene relación con ese mecanismo de ridiculización de los valores dominantes y la función de la sátira como una forma de crítica. El filósofo de Frankfurt caracteriza la crítica de Kraus como una forma de misantropía que desnuda la condición humana en sus extremos más crueles, diferenciandola de la sátira de otros escritores que “no pretenden con sus invectivas ninguna otra cosa que hacer reír al público” (1989, p. 280). La labor crítica que Benjamin quiere destacar en Kraus, y que nosotros intentamos relacionar con algunos artistas carnavalescos locales, es la crítica dirigida al fundamento mismo de la sociedad demostrando sus contradicciones por medio del arte. Por ende, la sátira que solamente busca hacer reír al público y que Benjamin identifica como mera evasión y aplazamiento se contrapone a la sátira crítica que, mediante el vehículo de la música, pone en evidencia las paradojas del sistema.

televisión. El abre todas las puertas: del funcionario, del político y del juez, hace la guerra y vende el cañón, contamina el aire y mata la flor, pero no puede comprar el arte de sambar de mi facultad. Yo quiero vivir, yo no tengo plata pero soy feliz, tengo carnaval y tengo a Zum Zum que es pasión popular.

Por otra parte, si bien la mayoría de los músicos carnavalescos están inmersos en el negocio internacional de la música puesta al servicio del consumo, también hay reapropiaciones en virtud de la cual se producen desplazamientos. Esto suele ocurrir en las composiciones de José A. Zambón, cantautor de la comparsa Catamarca. Citemos la letra del samba del año 2006 “De Egipto a Catamarca”:

De Egipto venimos a bailar en la cuna del carnaval, con dioses de alegría, tierra, sol y agua iluminarán. Reinas tan bellas son las mujeres junto a Cleopatra el samba bailarán. Tutankamón, rey sin igual, con el dragón también quiere cantar. Rojo-amarillo es la razón y Catamarca dejó su corazón. Y es Catamarca de Egipto al carnaval, juntito con las palmas al rey le gustará. Y es Catamarca siempre con humildad, Catamarca es alegría, Catamarca es popular.

A través de la extrapolación y apropiación de figuras históricas, el autor viene a expresar los deseos y utopías del imaginario social aprovechando, según la lectura de Bajtin (1994), la inversión de roles que habilita el carnaval; aunque manteniendo la relación de subordinación a la cultura oficial y poniendo de relieve las representaciones de los sectores populares mediante negociaciones, rechazos y apropiaciones de símbolos que circulan en el escenario social.

Siguiendo a Bourriaud (2002), con la masificación y popularización de Internet se ha producido una aproximación entre las prácticas expositivas en estrecha relación con las prácticas colectivas que se llevan a cabo en la escena musical. Los artistas buscan interlocutores en el público dando como resultado un movimiento de colaboración en el espacio expositivo. Por eso, la capacidad transformativa que tiene el arte depende de la manera en que el compositor y el oyente interactúen con la obra aportando su propia subjetividad, “el arte contemporáneo es capaz de abrir estos intersticios porque 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, p. 29).

Internet contribuye a que se abran espacios donde se desarrollan innovadores modelos locales, regionales y transculturales. 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. El samba enredo titulado: “La comunicación: de la era del fuego a la nueva era tecnológica” compuesto por Carlos Da Costa en el año 2007, expresa de un modo ambiguo ese potencial que ofrece la emergencia de las nuevas tecnologías:

Hoy mi Zum Zum quiere llevar en samba este mensaje de paz. El águila es comunicación y va en la onda de tu corazón. Un grito, un ademán, con las manos una señal, El lenguaje nació, su mundo pintó el hombre primitivo, habló y escuchó, sumó, restó, buscando registrar su economía, así se fue comunicando. En Egipto sobre el papiro se escribió y fue en China que el papel se descubrió. Con la imprenta el saber se divulgó y en Grecia el teatro, el arte, fue el medio de expresión. La música es comunicación para amores y penas del corazón, la imagen del cine que gran ilusión, mi Facultad energía y emoción. Y la explosión llegó de los medios masivos, con tecnología, diario, radio y televisión manejan la información, dueños de la razón, ¿para qué pensar si ya perdimos la libertad? Es fácil recorrer con Internet todo el planeta, será para entendernos o solo más confusión. Que los medios nos unan es una ilusión, pido que nos unan con mi verde y blanco pabellón.

En otras palabras, suponemos que la música carnavalesca ofrece esa oportunidad de poner de manifiesto los deseos y fantasías del imaginario colectivo leídos en clave del inconsciente político propuesto por Jameson al constatar las intervenciones que los artistas realizan en el contexto del carnaval, asumiendo posturas críticas mediante producciones poéticas-musicales.

4.7. Consideraciones finales

A partir del presente capítulo propusimos dar cuenta de los usos de las nuevas tecnologías en la composición de la música carnavalesca. Compartimos la definición del carnaval de Bajtin (1994) como un espacio de inversión de valores a partir de tensiones desarrolladas entre los sectores dominantes y los sectores populares, además de los conceptos de juego y de risa, como términos que ocupan un lugar importante en los textos de autores como Nietzsche (2011), Da Matta (1990) y Benjamin (2007), para vincularlos a los espacios en donde se forjan ilusiones y como un reverso representativo de las condiciones reales de existencia.

Al señalar que la fiesta carnavalesca puede ser leída como un acontecimiento capaz de provocar acontecimientos desestructurantes (Trías, 1987), encontramos necesario

matizar tal afirmación desde el momento en que la presencia de rasgos de espectacularización en el carnaval deviene una herramienta de la clase dominante para reforzar las jerarquías sociales.

En cuanto a la música carnavalesca, realizamos una breve reseña histórica del samba para desembocar en los rasgos que asume en Paso de los Libres a principios del siglo XX y, que de acuerdo a Colunga (2018), amerita la denominación de samba enredo argentino. Los cambios propiciados por la emergencia de internet entre 1990 y 2005, favorecieron el acceso masivo a la reproducción técnica de la música de carnaval: discos, cassettes, CD rom y, posteriormente, el MP3, cambiaron la percepción colectiva de la música y el lugar del compositor en la sociedad. Esto indica una crisis en los cánones tradicionales de composición y escucha de esta música, ya que las nuevas experiencias propiciadas por las nuevas tecnologías indican una forma de consumo que va más allá de considerar la obra de arte popular como mero producto u objeto comercial, y sí como potencial espacio de mediación para una escucha crítica.

Cabe resaltar que entendemos a la tecnología como cultura material, lo que nos acerca a la concepción sustancialista de la técnica (Parente, 2010). En definitiva, los artefactos se encuentran entrelazados profundamente en la praxis que da forma a la experiencia humana. A su vez, concebir la tecnología como cultura material implica analizar los vínculos establecidos entre los seres humanos, las cosas y su entorno así como las relaciones sociales que entre ellos median y los constituyen (Landa y Ciarlo, 2020).

En el próximo capítulo veremos si es posible encontrar en la musicalidad carnavalesca elementos que atiendan a esa dimensión crítica y colectiva respecto de las obras de la cultura popular, ya que lo que se plasma a través de ella pueda, tal vez, ser leído como políticamente disruptivo.

Capítulo 5

Música y tecnología digital

*De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con
aversión lo verdaderamente nuevo*

Walter Benjamin, 2011, p. 119

5.1. Introducción

A continuación analizaremos la compleja interrelación entre música popular y tecnología digital como dos campos convergentes. El objetivo es dar cuenta de las discusiones motivadas en los ámbitos de los estudios de la música popular, su producción y su difusión, potenciados por la masificación de los nuevos dispositivos tecnológicos. El diálogo con los autores Diego Parente (2010) y Jean-Louis Déotte (2009) nos permitirá, por un lado, enmarcar estas discusiones en el contexto de la discusión entre las concepciones instrumentalista y sustantivista de la tecnología y, por el otro, interpretar las innovaciones técnicas desde el concepto de “aparato”. A partir de allí, proponemos contextualizar el vínculo entre música y tecnología considerando la emergencia de los aparatos de reproducción técnica en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI en Paso de los Libres, como constituyentes de la experiencia estética, que está a su vez íntegramente mediada por la problemática del contexto.

Una de las principales cuestiones que desarrollaremos en este capítulo es la referente a la división dada entre los músicos carnalescos en torno a los usos de las tecnologías aplicadas a la composición sonora. Para este propósito, explicaremos dos posturas: a) la de los músicos que consideran el uso de las herramientas digitales como un accesorio compensatorio de su oficio, y b) la de los músicos que encuentran en el uso de recursos digitales posibilidades de expresión sonora factibles de provocar innovaciones. Los testimonios recogidos serán de gran apoyo para comprender de qué manera la tecnología juega un rol fundamental en los modos de apropiación por parte de la comunidad de músicos de carnaval a la hora de componer canciones y ante el desafío de ejecutarlas en directo.

Con este objetivo, esperamos hallar casos donde sea posible identificar situaciones de tipo progresista en el uso de las nuevas tecnologías por parte de los músicos carnalescos, en tanto productores de obras artísticas que mediatizan nuestras

experiencias con el entorno, ya sea a partir de la articulación con procesos políticos en una dirección emancipadora de las formas sociales hegemónicas como dentro del marco de sentido desde el cual nos movemos. El objetivo a seguir será, por tanto, describir de qué manera los compositores de samba generan, a veces de modo tácito, experiencias estéticas que desestabilizan, por medio del uso de recursos musicales no convencionales, los cánones de composición y ejecución tradicionales abriendo otras maneras de configuración de los vínculos estéticos.

No podemos dejar de lado los posicionamientos en torno a la función que la tecnología cumple en la sociedad contemporánea, tanto en lo que respecta a la estandarización del material sonoro (Cabot, 2011), como a los fines estrictamente políticos, como ser el control de las acciones de los individuos (De Nora, 2003). Este paso nos permitirá tener una mirada crítica de la tecnología que vaya más allá de su mera función de soporte o instrumento. En último término, proponemos revisar la correspondencia entre el concepto de “aura” tal como figura en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Benjamin y la particular ontología de la música. La pregunta por el aura de la obra de arte musical en una época atravesada por la digitalización es de suma importancia para nuestra investigación, pues entronca a su vez con la pregunta por las condiciones de la música en relación con otras formas artísticas, en cuanto interpeladas por las nuevas técnicas de reproducción sonora tal como venimos desarrollando en los capítulos previos.

5.2. Vínculo entre música popular y tecnología digital

El vínculo entre música popular y tecnología digital ha suscitado controversias en el ámbito de los estudios de la música popular. La cuestión de la tecnología ha sido habitualmente abordada en estrecha relación con el poder acumulado por los medios masivos de comunicación y los supuestos efectos que estos pueden tener sobre sus múltiples y cambiantes audiencias. Miguel García (2006) señala que el dilema en torno al cual se ha desplegado la principal disputa en ambos campos ha sido la cuestión de si la tecnología, en conjunción con los medios masivos, ofrece a sus usuarios una diversidad generosa de opciones capaz de estimular la aparición de formas culturales locales o si, por el contrario, “constituye una fuerza de inflexión avasallante cuyo efecto es el cercenamiento de las diferencias” (p. 61).

Cabe destacar que al hablar de los ambientes tecnológicos aplicados a la producción musical debemos evitar correr el riesgo de caer bajo una mirada reduccionista. Es decir,

la tecnología aplicada a la música no puede ser considerada como una “caja negra”, o sea, como un segmento que integra un saber mayor cuyo funcionamiento específico se desconoce. Retomando la lectura de Diego Parente (2010), revisemos brevemente las dos grandes concepciones filosóficas de la tecnología a fin de entroncar con la particularidad de la música carnavalesca.

La concepción de la tecnología denominada instrumentalista se apoya en la idea de que la tecnología es neutral, por lo que su funcionamiento y resultados están sujetos a la voluntad del usuario y no a la del tecnólogo o científico. A modo de ejemplo, Parente propone diferenciar el trabajo del artista y el político cuyas obras, por el hecho de cargar con el interés subjetivo o cultural, suponen estar sesgadas. Esta ruptura entre medios y fines lleva a considerar al instrumento como el medio neutral al servicio de distintos fines cuya responsabilidad recae en el que orienta la acción. Dicho en palabras del autor: “El instrumentalismo se asocia, de tal modo, con la idea según la cual la técnica es neutral y son los individuos particulares quienes la utilizan al servicio de objetivos moralmente independientes” (2010, p. 88).

Por otra parte, la concepción sustantivista de la técnica integra la compleja interrelación entre la ciencia y otros factores tales como los valores o los contextos sociales, económicos y políticos, y refleja elecciones sociales tácitas o explícitas, incluyendo negociaciones o luchas políticas. Como se puede apreciar, en esta concepción no hay sesgo alguno ya que la técnica es entendida dentro de una red más compleja que la incluye, desde el compromiso con cierta concepción de la vida pasando por los medios y los fines conectados en contextos culturales específicos, por lo que las tecnologías, parafraseando a Parente, constituyen ambientes o formas de vida que implican valores (2010, p. 161).

Establecidas estas diferencias, es dable sostener que los objetos técnicos que se aplican a las composiciones sonoras no pueden ser comprendidos por fuera del entramado de significaciones del contexto socio-histórico. Los artefactos están inscriptos en un mundo simbólico compartido donde interactúan instancias de tipo estético, ético o religioso. En palabras de Parente: “Todo objeto técnico es investido de valores, los cuales se adhieren a sus funciones u orientaciones originarias conformando una sola unidad indivisible” (2010, p. 224). El rol neutral adjudicado a la tecnología nos acerca a la controvertida discusión entre tecnología y sociedad en cuanto a las supuestas cualidades valorativas de los objetos técnicos.

Considerar que la tecnología no solo puede ser juzgada adecuadamente por su contribución, eficacia y productividad, sino también por la manera en que pueden encarar formas específicas de poder y autoridad, llevó a Langdon Winner (1983) al desarrollo de estudios alrededor de los aspectos sociales y políticos dentro de los cambios tecnológicos modernos. La pregunta que guía su investigación es si los artefactos técnicos poseen cualidades políticas que deben ser consideradas a la hora de juzgar situaciones de la vida pública. Winner define el término “política” como: “disposiciones de poder y autoridad en asociaciones humanas, así como actividades que tienen lugar dentro de esas disposiciones” (p. 28), y “tecnologías”, en plural, como: “todo artificio práctico moderno” (p. 29).

Según Winner, las tecnologías constituyen maneras de ordenar el mundo y solemos pensarlas como herramientas neutrales que pueden ser usadas bien o mal. Sin embargo, no nos detenemos a pensar acerca de las motivaciones que llevan a diseñar un artefacto más allá de su uso inmediato. Con ello, el autor plantea que hay casos donde las disposiciones tecnológicas preceden al uso de los instrumentos y que, si no prestamos atención al significado de los diseños y las disposiciones de los artefactos, “estaremos ciegos a muchas cosas que son intelectual y prácticamente cruciales” (1983, p. 32). Esto significa no ignorar los contextos en los cuales se sitúan los objetos, lo que implica abarcar tanto el estudio de sistemas técnicos como también su historia.

Teniendo en cuenta las lecturas de Winner y Parente, es difícil pensar la relación entre la tecnología y la música popular prescindiendo de los valores adjudicados al contexto. Joan Adell (2010) sostiene que en el mundo contemporáneo el vínculo entre tecnología y música popular, entendida como “aquellas manifestaciones sonoras que no se dejan definir ni como ‘cultas’ ni como ‘folclóricas’, y no necesariamente ligada a una particular tradición cultural y étnica” (p. 29), no pueden pensarse por fuera de la base occidental, de los medios de comunicación de masas y de las formas de reproducción y de circulación propias de las nuevas tecnologías. Es por esto que, al hablar específicamente de la música popular carnavalesca, es dable suponer que, debido a la creciente tendencia a componer y producir exclusivamente por medio de dispositivos digitales, el impacto tecnológico resulta indudable.

La existencia de este vínculo, aparentemente ineludible, entre música y tecnología digital no ha impedido la proliferación de posturas contrarias al uso de herramientas tecnológicas en la composición musical. Lo tecnológico es visto como 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 carnavalesca, la amenaza que representa la tecnología sigue poniendo en juego el debate en torno a la autenticidad o a la sinceridad de la expresión musical. El tópico habitual entre los músicos es aquel que dice que cuanto menos tecnología sea utilizada en una creación musical, más honesta sería y menores los riesgos de manipulación y falsedad. Es así que, a partir de este presupuesto que liga lo honesto y lo auténtico con las formas de lo artesanal, 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 artificial²⁵.

Más allá de esta discrepancia, y según señala Adell, la música popular es prácticamente un producto histórico de la misma tecnología:

Se formó en el movedizo imperio comercial y tecnológico de los estudios discográficos y radiofónicos, y en los de la cinta magnética. Sus posibilidades históricas se han visto vinculadas de forma inevitable al contexto continuamente mutante de la reproducción [...] Con el paso del tiempo, los instrumentos de reproducción, como los platos de tocadiscos, el micrófono, los aparatos de grabación analógicos, la tecnología digital, se han convertido en herramientas musicales en los ambientes de la copia, del pirateo, de la hibridación, propios de la cultura contemporánea urbana. (2010, p. 106)

La música carnavalesca no es ajena a este fenómeno ya que también es parte de la emergencia de los nuevos aparatos de reproducción sonora. Como mencionamos en el capítulo anterior, Jean-Louis Déotte (2009) introduce el concepto de “aparato”, tomado de Benjamin pero desde una reinterpretación que busca entender las modificaciones de la percepción de los diferentes aparatos que hacen época, es decir, de las configuraciones que establecemos con las cosas haciendo posible, o no, nuestra experiencia con el entorno. De acuerdo a Staroselsky, “Déotte propone entender las modificaciones de la percepción como modificaciones de los diferentes aparatos que hacen época” (2016, p. 6). Es a través de los aparatos que configuramos nuestra experiencia del mundo, de modo que no hay experiencia posible sin un soporte que “permite caracterizar técnicamente a un aparato: un soporte y una escritura” (Déotte, 2009, p. 99).

²⁵ Este aspecto no se circunscribe solamente a la música carnavalesca sino también a otros ritmos regionales como el Chamamé, donde la dicotomía auténtico/inauténtico ha cobrado fuerza en las últimas décadas. Por ejemplo, la incorporación de instrumentos como la guitarra eléctrica, el teclado o la batería acústica, ha generado fuertes críticas de parte de músicos que consideran que el Chamamé “auténtico” debe responder a la base tradicional de guitarras criollas y acordeón.

Teniendo en cuenta la hipótesis de Déotte, diremos entonces que así como un aparato abre un campo que habilita otras maneras de percibir el mundo y relacionarnos con él mediante nuestras experiencias, los dispositivos de reproducción sonora, vistos como soportes o medios específicos, potencian novedosas configuraciones que modifican la percepción del mundo desde otros lugares y desde el cual son leídos y simbolizados. De acuerdo a este filósofo, “son los aparatos los que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera” (2009, p. 16). Cabe señalar que un aparato no se reduce a un dispositivo entendido como objeto físico. Leamos a Déotte desde su obra *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*:

Precisemos que un tal aparato no es reductible a un dispositivo, incluso si no existe un aparato sin dispositivo técnico; es decir, sin una cierta configuración concreta interior y exterior, cerrada, finita, poniendo en obra, grabando, las huellas, en el sentido más general, y un soporte. (2009, p. 123)

Por tanto, un aparato puede hacer referencia a un objeto técnico como a un adorno, a lo que aparece desde ya en relación a códigos culturales, es decir, “una configuración técnica del aparecer” (p. 146). Déotte se apoya en Benjamin, quien a la vez utiliza el término *apparatus* para designar cómo la sensibilidad moderna ha sido configurada técnicamente por “aparatos” fotográficos y cinematográficos abriendo una nueva constitución de la experiencia. La manera en que percibimos el mundo está mediada por aparatos que permiten una redefinición de la sensibilidad y que por lo tanto hacen época, “siendo esenciales para comprender las sociedades occidentales” (Déotte 2009, p. 137).

Un rasgo esencial de las nuevas sensibilidades configuradas por aparatos se halla durante el desarrollo de la segunda mitad del siglo XX, en el cual las tecnologías de grabación y de reproducción sonora se convirtieron en condición necesaria para comprender la cultura musical occidental. Este proceso es abordado por Simon Frith (1986) en su artículo “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”. Allí, 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, por el contrario, le debe su existencia (p. 178). Según este autor, la grabación posibilitó la reproducción exacta de aspectos de la

actuación en directo que antes no eran reproducibles, sustituyendo la música culta por la música popular como música de consumo.

En el sentido señalado por Frith, podemos decir que la reproducción técnica facilitó la masificación de aquellas expresiones artísticas musicales populares antes limitada a la experiencia directa, como es el caso de la música carnavalesca, ejecutada en los desfiles de carnaval o en los ensayos de las escuelas de samba de los barrios populares. Además, las transformaciones en la sensibilidad común potenciadas por los nuevos aparatos tecnológicos supusieron la igualdad de juzgar más allá de la pertenencia social. Dicho en palabras de Déotte:

Nuestros aparatos modernos no inventaron la igualdad, sino que, de manera paradójica, ésta fue encontrada/inventada por ellos. Los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. En ese sentido, sólo si seguimos esa aproximación podremos descubrir un hacer-mundo y un hacer-época. (2009, p. 12)

Esta masificación mediada por la tecnología no solo facilitó la difusión de la música popular sino que, especialmente gracias a la grabación, hizo posible registrar el sentido emocional de los sonidos sin el recurso de una notación, con unas normas y una codificación fácilmente comprensibles y aprehensibles sin la necesidad de una “cultura musical” (una cultura que sí requería, para su comprensión y adquisición, la música culta europea). En consecuencia, no sólo las estrellas de la canción comenzaron 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, 2010, p. 186).

Considerando lo dicho, el conjunto de aparatos electrónicos que se utilizan para producir, distribuir y consumir música no deben ser considerados como simples medios técnicos a través de los cuales podemos vivir experiencias musicales, sino que nos obliga a pensar la tecnología como un modo de producción y de consumo particular de la música en sí misma. Adell (2010) sostiene que la llegada de lo digital 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. Lo dicho por este autor coincide, en cierta forma, con la afirmación de Benjamin respecto del cine en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en la medida en que, “despojada de todo aparato, la realidad es en este caso

sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (2011, p. 118).

En referencia a la cita de Benjamin, Staroselsky sostiene que, “En este contexto, el cine y su despliegue de aparatos técnicos adquieren el lugar de mediadores entre el público y aquello que éste visualiza” (2020, p. 166). Por tanto, estos aparatos electrónicos de reproducción sonora no deben ser considerados como simples objetos técnicos disponibles para su uso cotidiano, sino más bien como aparatos mediadores que dan forma a nuestra relación con el mundo perceptivo, es decir, son las nuevas tecnologías de reproducción sonora las que ponen en marcha estos aparatos.

La tecnología funciona como condición previa a la hora de producir música, lo cual nos lleva a considerarla como un elemento importante en la definición sonora y estilística, además de un catalizador de las rupturas de lo estandarizado. Cada nuevo desarrollo en la tecnología acaba provocando conflictos en los valores y en la estética musicales dominantes. En el fondo, lo que permiten las nuevas tecnologías es dar vida a productos sonoros que antes eran imposibles de materializarse, acercar estilos y establecer un diálogo entre diferentes expresiones, como por ejemplo, el samba-rock²⁶, la bossa nova, el jazz fusión, entre otros géneros populares. Así, la dialéctica orgánico-sintética, analógico-digital o auténtico-artificial, adquiere otros matices que van más allá de la repetición estandarizada de los patrones de composición y ejecución.

Volviendo a Adell (2010), la introducción de nuevas tecnologías no sólo contribuye a la modificación de la música tradicional y a 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 (micrófono, altavoces, archivos sonoros, amplificadores), son elementos absolutamente cruciales para entender el desarrollo de la música popular contemporánea (p. 103). En el samba enredo la introducción de efectos en las voces, como la compresión o el chorus²⁷, es un ejemplo

²⁶ El samba-rock es una fusión entre el ritmo de samba y el uso de la triada de blues: tónica, cuarta y quinto grado. Además del uso exclusivo de pedales de efectos analógicos y digitales.

²⁷ La compresión aumenta la ganancia de los puntos más bajos de una señal, creando la percepción de consistencia del sonido. El chorus (coro), generado por la interferencia de dos o más onda sonoras percibidas de manera unificada y como parte de la misma nota musical, produce una sensación de tensión. Los instrumentos suenan al unísono en analogía a un coro. Estos efectos son utilizados en composición, producción e interpretación musical siendo un ejemplo el samba enredo "De Egipto a Catamarca" (2006) de José A. Zambón.

de ruptura con el modo tradicional de cantar, más asociado a lograr una auténtica y perfecta claridad analógica.

La forma de apropiación de estas nuevas herramientas tecnológicas nunca es homogénea y, en consecuencia, produce tensiones entre aquellos músicos que reaccionan contra el uso de esos dispositivos tecnológicos y aquellos que abrazan cada nuevo avance técnico. Esto no significa que la producción de obras de arte siga los dictámenes del mercado haciendo que las obras musicales sean copias carentes de inventiva –de hecho las composiciones de samba-enredo se caracterizan por sus constantes innovaciones tanto en la lírica como en la armonía–, sino que ofrecen otras condiciones para la creación de espacios favorecedores de la multiplicidad, aunque resulten ser económicamente rentables. En este sentido, la apropiación de los dispositivos tecnológicos suele generar conductas basadas en el fetichismo que seguidamente nos proponemos profundizar.

5.3. Fetichismo por las herramientas digitales de composición sonora

En los primeros años del nuevo milenio una nueva generación de músicos carnavalescos comenzó a experimentar con diferentes formas sonoras (fraseos, rítmica, tempos), motivada por la introducción de instrumentos como la guitarra de 7 cuerdas o los programas de grabación digitales de fácil manejo y aplicación. Esto dio paso a una ampliación de los usos de dispositivos tecnológicos, no sin fuertes resistencias, mediante los cuales los artistas exploraron posibles vías de creación alternativas a los cauces tradicionales. Podríamos decir que, a partir de esa primera etapa experimental, los músicos incrementaron el uso de herramientas digitales en la creación de sus obras, dando lugar a cambios en las formas de composición musical motivados por la exploración ilimitada que ofrecían las herramientas digitales.

Esta idea de hacer de la tecnología un elemento imprescindible en la composición de la música trajo aparejado un comportamiento asociado al fetichismo. La inversión de grandes sumas en equipos de alta calidad para producir y escuchar música tuvo más que ver con el prestigio que con la música, ya que los músicos solían presumir respecto de sus equipos y placas de grabación asegurando así la contratación por parte de sus empleadores (situación que no ha cambiado en el presente). En consecuencia, muchas veces se optaba por contratar a un músico que dispusiera de aparatos tecnológicos (consola, equipos de reproducción de multipistas) en vez del grupo de músicos, que demandaba gastos mucho más altos.

A través del testimonio del músico y compositor libreño Julio César Lena (de 66 años), pudimos tener una aproximación a esta metodología de grabación que denominamos “de reemplazo”. Mediante la utilización de programas digitales para grabar música, como por ejemplo, el Cakewalk, Adobe Audition, Coll Edit Pro, Pro Tools, etc., se logra disponer de una variada gama de soportes multipistas permitiendo realizar varias tomas de diferentes instrumentos, ya sea de arreglos armónicos, de voces, de percusión o de viento. Todos estos programas prácticamente tienen la misma calidad de sonido; lo que cambia son las preferencias subjetivas en la elección de las diferentes herramientas o plugins según el gusto. Este procedimiento marca una diferencia con respecto a décadas pasadas. De acuerdo al testimonio de Lena:

En la década del 80 aparecieron las cajas de ritmos: máquinas que podían reproducir sonidos y ritmos de baterías y percusiones diversas, suplantando a los músicos. Estas máquinas podían ser programadas con ritmos y riffs que constituyeron una gran ventaja a la hora de componer. No obstante, y por suerte, el baterista siguió siendo una figura que constituye un elemento humanizante en la música, además de la presencia y la estética en el escenario que no pudo ser desplazado. [...] Si pensamos en las primeras grabaciones de pasta en que el músico o cantante debía cantar y/o ejecutar la canción como tantos discos se tenían que grabar, es innegable que los adelantos de los que hablamos representan un gran paso, simplemente no hay que marearse y utilizar mal estos recursos. Al fin de cuenta, la música representa la más bella y necesaria expresión artística del género humano y lógicamente no se puede reemplazar por máquinas frías e inexpressivas. (Lena, J. C., comunicación personal, 20 de agosto de 2020. Documentos de archivo)

Cabe destacar el término “humanizante” que utiliza Lena al hacer referencia a la imprescindible presencia del músico, además del sentido crítico respecto del uso de los recursos digitales. Lena pertenece a la generación de músicos donde las grabaciones se hacían prácticamente en conjunto y cuya tarea requería de la presencia de varios músicos para ejecutar los diversos instrumentos, lo que favorecía el campo creativo con el aporte de la impronta e inventiva de cada integrante. El resultado del producto era, por tanto, colectivo. Además de la presencia de los músicos, la grabación debía ser llevada a cabo sin márgenes de errores, ya que no había posibilidades de realizar inserciones (“pinchar”, como se dice en la jerga musical) y efectuar correcciones. Sin embargo, a partir de la introducción de la computación cualquier persona más o menos

versada en tecnologías digitales pudo secuenciar temas, realizar infinitos arreglos, corregir errores y ofrecer su producto en venta.

La inclusión de herramientas digitales hizo que se comenzara a grabar por fragmentos. El resultado final de este proceso adquiriría la apariencia de una ejecución magistral, cuando en realidad era el producto de varias partes grabadas en forma separada y luego unidas. Es interesante establecer una relación entre el testimonio de Lena y la idea de “representación” acuñada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti-Edipo* (2010). Estos filósofos sostienen que la representación fomenta la conformidad a través de narrativas simples y comunicables, generando una omisión o una mentira comúnmente aceptadas (el sonido digital en representación del sonido analógico). Desde esta perspectiva, este proceso es una variante más de cómo el capitalismo suprime la subjetividad y fomenta una ilusión conformemente aceptada; sin embargo, el arte todavía puede hallar líneas de expresión transitorias que supongan una alternativa.

Para Lena el proceso de composición de una obra musical debe estar basado en la capacidad y creatividad de los músicos y no en los recursos tecnológicos a disposición (máquinas, samplers y loops pre-grabados). Según sus palabras, la utilización de recursos tecnológicos “desnaturaliza la esencia de la música que debiera ser una expresión artística y no un compendio de artilugios técnicos que no tiene nada que ver con sus virtudes o capacidades de músico” (Lena, 2020). La tecnología, por ende, es pensada como un artefacto externo que, al desplazar la presencia física del músico entendido desde una dimensión de conjunto en cuanto a las cualidades que lo constituyen como ser sensible, termina por ocupar un lugar prioritario. Si esto es así, el testimonio de Lena se aproxima a la concepción protésica de la tecnología, entendida como una herramienta compensadora de la incompletitud del hombre. Dicho en palabras de Diego Parente: “considerar que la esencia de la tecnicidad radica en estar ‘en lugar de’ como una prótesis tendiente a la compensación” (2010, p. 46).

Otros músicos, sobre todo los de la nueva generación, como el compositor y productor Sergio Fernández (de 30 años) sostienen que el uso de las herramientas digitales simplifica el trabajo. En todo caso, los límites tienen más que ver con evitar el deslumbramiento que despiertan aquellas. Al poder realizar obras con tantos arreglos y efectos surge la dificultad al presentarlas en directo, volviendo al usuario dependiente de los aparatos para compensar las sonoridades logradas en el proceso de grabación. Por lo contrario, la tecnología digital es útil para compartir experiencias musicales ayudando a tener un mejor panorama respecto de la composición del samba: bosquejos de letras,

armonías, arreglos, etc., que facilitan el flujo de la información a distancia. En palabras de Fernández:

Considero que la tecnología ayuda muchísimo, no hay duda de ello, siempre y cuando se les dé el uso correcto [...] Personalmente de la manera antigua, o de la cual me tocó vivir el aprendizaje, era más pensante, demandaba un buen tiempo de escucha y comprensión de cada audio. Fue la escuela con la que aprendí a interpretar y reconocer lo que musicalmente ofrece cada composición. Con internet, hace que muchas veces las personas no piensen, o no haya un gran interés por sí mismo de encontrar eso que buscamos porque está todo en las redes. (Fernández, S., comunicación personal, 19 de marzo de 2020. Documentos de archivo)

De los dos testimonios es posible señalar que los músicos veteranos comparten la visión de que la tecnología viene a compensar las limitaciones en materia de capacidad de creación de algunos músicos. En cambio, los músicos más jóvenes se apoyan en la idea de que las herramientas digitales son consideradas como auxiliares del proceso de composición musical. En este caso, las herramientas digitales no son en sí mismas elementos primordiales desde la cual emanan las soluciones a las dificultades técnicas de los músicos al momento de plasmar sus ideas, lo que, parafraseando a Parente, se relaciona con la concepción sustantivista de la tecnología, en el sentido de que aquella no constituye una prótesis que viene a compensar un déficit sino un mediador comprendido bajo la forma de redes entrelazadas donde adquieren significado (Parente, 2010).

Conservar el método tradicional de composición les permite a estos artistas trabajar con una temporalidad más lenta, casi artesanal y evasiva de las presiones del tiempo acelerado característico de la era digital. El tiempo de escucha y de comprensión de cada audio conlleva a interpretar y reconocer musicalmente lo que ofrece cada obra, independientemente de la apabullante montaña audiovisual con que internet inunda los sentidos. La composición de la música carnavalesca oscila, por tanto, en un entrar y salir del mundo digital, entre la tradición y la innovación. Como sostiene Guattari respecto de las herramientas tecnológicas:

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. (1996, p. 16)

5.4. Experimentación con herramientas digitales en sentido progresista

Internet trajo consigo cambios en las relaciones con la música que modificaron las formas de consumo y de apropiación. Las nuevas tecnologías de la información y comunicación (TIC) pasaron a desempeñar un papel importante y contribuyeron a que los cambios en las condiciones de circulación y de recepción del material sonoro alcanzaran a todos los géneros musicales, incluido el samba.

Si bien las formas de recepción de la música no forman parte de nuestra investigación, ya que requerirían un abordaje concebido para articular los diferentes aportes de las disciplinas de la teoría social acerca de la música, es preciso considerar como un aspecto complementario de nuestro trabajo ya que entronca con los cambios de percepción que se producen al escuchar música en soportes como el disco o la radio. La reproductibilidad de la técnica de la obra musical abre un complejo entramado de nuevas situaciones que posibilita al oyente adueñarse de la música como si fuera un objeto al que se pueda analizar al escucharse una infinidad de veces. Según Rivera Magos y Carriço Reis (2015), las distintas configuraciones de las nuevas tecnologías han construido vínculos entre el mercado de consumo y las industrias culturales que permiten avizorar las posibilidades que abre la tecnología para la creación artística, “en un mundo donde la música asume un papel social relevante como forma de creación de identidad, entretenimiento o socialización” (p. 5). Problematicar las potencialidades que las tecnologías abren para la recepción de esa creación partiendo del análisis del rol del oyente en la tarea de dotar de sentido a la producción musical permitiría interpretar las prácticas de consumo de la música y las maneras en que los oyentes y consumidores e intérpretes comparten música con una facilidad, masividad y velocidad debidas en gran medida a los avances tecnológicos, tanto para afirmarse en la sociedad de consumo como para marcar diferencias críticas respecto de esa sociedad.

Según se desprende de las entrevistas realizadas, mientras algunos músicos de samba no estuvieron de acuerdo con la incorporación de elementos digitales en la producción del material sonoro, otros, en su mayoría jóvenes, sostuvieron que el género se vio parcialmente favorecido por los aparatos digitales, dando lugar a nuevas formas de producción y difusión de la obra musical que enriquecieron su mundo sensorial e influyeron en el propio contenido de la obra de arte.

Respecto del cambio en el mundo sensorial mediado por las nuevas tecnologías, podemos comprenderlo desde dos posturas teóricas complementarias. Por un lado, los

nuevos materiales para la producción artística, como los amplificadores o multiplicadores de las capacidades humanas de visión o de audición, o los nuevos espacios en que es posible desplegar la creatividad, no sólo incrementaron el poder de disposición sobre las cosas superando el de cualquier época anterior, sino que modificaron también la estructura del propio ser humano en vistas a la adaptación a estas nuevas unidades (Cabot, 2011, p. 132), por otro lado, y al mismo tiempo, la tecnología se orientó al control sobre la música estructurando los parámetros de acción. Las herramientas tecnológicas incorporadas a la producción musical resultaron ser un medio eficaz para proporcionar información sobre las sutiles estrategias contemporáneas de control, tanto individual como social (DeNora, 2003, p. 20).

La reproducción de la música, ya sea a través de la radio o la televisión, se fue convirtiendo en la modernidad en un complemento sonoro de las actividades domésticas. Esta situación fue generando un tipo de escucha fomentada a través de la radio que no moviliza al oyente sino que lo termina adiestrando además de convertir a la obra musical en objeto de consumo. Acerca de la conversión de la música en mercancía es interesante la mirada de Eco respecto del lugar que ocupa la radio en la sociedad de masas:

Si la abundancia de la música clásica ha apartado de las prácticas musicales a las clases cultas y burguesas, la abundancia de la música ligera ha influido en la decadencia de la música popular. [Sin embargo] la radio tiene la posibilidad de promover un refinamiento del gusto musical: si no en el sentido de una maduración artística, al menos acostumbrando el oído a adaptarse a medios técnicos cada vez más complejos y articulados. (1990, p. 301)

No hay duda de que la tecnología es un instrumento que orienta ciertos parámetros de control sobre la música, pero también es dable aceptar que mediante ella las producciones musicales se desarrollan y traen consigo modos de apropiación y construcción de sentido que pueden ser políticamente disruptivos con la lógica dominante. El valor que cada oyente otorga a eso que se apropia y luego comparte con otros abre nuevas experiencias estéticas, en tanto se genera una relación simultánea que escapa al mercado. Desde nuestra perspectiva, el uso de las tecnologías no se reduce a la búsqueda de la emancipación del público como un acto de redención mediante el cual se le enseña cómo codificar la experiencia estética, sino más bien a provocar situaciones

que inviten a aquel a apropiarse de la obra generando un pensamiento complejo y evitando el consumo acrítico y fugaz.

Esta dinámica de uso, apropiación y codificación que se gesta en la interacción del producir y escuchar música se convierte en un valioso instrumento para promover, expresar y transmitir temas colectivos que, de alguna manera, interpelen a los individuos. El artista, si bien produce dentro de ciertas lógicas establecidas, puede también experimentar una refuncionalización de la obra, al tomar las herramientas digitales por fuera de la idea de ordenación de los sonidos según patrones rígidos. De este modo, y más allá de las limitaciones impuestas por el contexto, el compositor de samba ensaya nuevos horizontes mediante un lenguaje musical dinámico que hace posible la recodificación de materiales y signos.

Parafraseando a Wellmer (2013), dentro de esa dialéctica de negación consistente en la ejecución de sonidos que intentan escapar al carácter fetichista de la reiteración y la pasividad, el compositor de samba combina elementos de improvisación, velocidad, fuerza y vibración que afirman un sentido de la diferencia y de pertenencia que muchas veces subvierte la norma. En palabras del filósofo alemán:

Lo subversivo de este “nosotros” ha estado unido siempre a contextos locales, a experiencias específicas y a constelaciones sociales cuya significación de los contenidos tiene que perderse en el proceso de difusión global, en la medida que su reapropiación y recodificación local genere algo nuevo. (2013, p. 266)

Se trata, por tanto, de un carácter subversivo de la música que hace de nexo entre una imaginaria representación de la cultura y la misma industria cultural, y que a la vez potencia la necesidad de innovar para escapar de la amenaza constante de su uniformidad. Esta idea de transgredir los límites de lo establecido genera un desafío para los compositores de samba. Por ejemplo, en varias oportunidades algunos compositores locales de samba provenientes del jazz han logrado introducir otros códigos musicales, extraños patrones armónicos propios de ese género y por fuera del formato tradicional promovido por el samba estandarizado en los medios de comercialización²⁸. El uso de este recurso solo se ha podido constatar en directo y a modo de “calentamiento” previo al inicio del desfile.

²⁸ En referencia a los recursos utilizados por los músicos de samba locales, podemos destacar la escala mayor, la menor natural (eólica), la menor armónica, la menor melódica, gypsy, de tonos,

Si bien los músicos subvierten las formas clásicas, el mismo sistema se encarga de reificar ese código absorbiendo este tipo de creaciones; no obstante, el potencial que tiene este tipo de experimentaciones produce conocimiento al margen de los estados mercantilistas del sistema. De este modo, una de las condiciones para refuncionalizar la obra de arte, si es que se persigue ese objetivo, radica en la manera en que los artistas disputan los espacios de negociación dentro del mercado y dialogan con la tradición musical, articulando la tecnología desde una perspectiva crítica que cuestiona los modos convencionales en pos de nuevos modelos de relación con el mundo a través de diferentes experiencias artísticas.

5.5. Reflexiones en torno a la música y el aura

Aunque en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin no tome como referencia la música, advierte sin embargo que la reproducción es inherente a toda praxis artística: “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. (Benjamin, 2011, p. 96). La reproductibilidad de la música, que tácitamente discute el aura en su carácter de manifestación irrepetible, queda fugazmente considerada en la mención de: “la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre” y que en la era de la reproductibilidad técnica “puede escucharse en una habitación” (p. 99). Para nuestro propósito, la cita del filósofo permite introducir el problema del aura en la música y preguntarnos tanto acerca de la “existencia irrepetible” de la obra musical como del “lugar en que se encuentra” (p. 98). La cuestión a seguir es si acaso la reflexión benjaminiana, sin duda adecuada a su contexto, es aplicable a la realidad de la música en la era digital y a la música carnavalesca en particular.

Detengámonos en el concepto de “aura” para luego analizar su aplicación a la música. En su tesis doctoral, Staroselsky comenta que “El concepto de aura es, como muchos – sino todos– los conceptos que pueblan la producción benjaminiana, muy difícil de definir” (2020, p. 97). No obstante, la autora ofrece caracterizar el concepto de aura desde dos lugares distintos y en las siguientes palabras:

Por un lado, en el texto que nos ocupa [el ensayo sobre la obra de arte] y en su “Pequeña historia de la fotografía”, el berlinés presenta al aura como “aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar

disminuida y cromática combinadas con arpegios tocados generalmente a corcheas, corcheas swing y tresillos.

[*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*]" (Benjamin, 2015b, p. 31; GS I 440). Por el otro, la definición que se esboza en "Sobre algunos motivos en Baudelaire" apunta al modo en que el ser humano dota a un fenómeno de la capacidad de alzar la vista y devolver la mirada: "Experimentar el aura de una aparición [*Die Aura einer Erscheinung erfahren*]" –dirá Benjamin– "significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada [*heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen*]" (2008c, p. 253; GS I 646-647). Se trata, en todos los casos, de textos que ven la luz en la década del 30. (Staroselsky, 2020, p. 99)

Al rastrear otros usos del concepto de aura, la autora encuentra en el debate entre Benjamin y los teósofos otra acepción. Nos permitimos citar nuevamente las palabras de la filósofa:

Al hablar del aura, en efecto, Benjamin no se refiere a algo en sí que sale de los objetos, sino siempre, más bien, al producto de una experiencia, esto es, de una interacción. El arte aurático, así, es un arte caracterizado por un tipo específico de experiencia que está dejando de ser posible dadas las nuevas condiciones materiales de la producción y la recepción de arte. Es así que la crisis de la experiencia y la crisis del arte aurático están emparentadas en tanto formas de constatar el fin de una misma forma de relacionarse con el mundo, que en un caso se presenta en el análisis de la obra de arte, y en otro se observa en contextos más amplios. (Staroselsky, 2020, p. 101)

A nuestro criterio, el concepto de aura trabajado por Benjamin se va desplazando a medida que el filósofo describe las transformaciones del contexto ante la emergencia de los aparatos de reproducción respecto del lugar que ocupa el espectador, por lo que habría dos momentos diferentes. Así lo expresa Staroselsky:

Una de las diferencias fundamentales de las que da cuenta Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte es aquella entre un arte aurático, marcado por la lejanía –que es un rasgo definitorio del concepto de aura en cuanto que "aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar" (Benjamin, 2015b, p. 31), y uno postaurático, caracterizado por la cercanía que la obra logra respecto del espectador. (2020, p. 113)

Con la reproductibilidad técnica de la era digital se abre un horizonte postaurático en la que la exploración sonora se independiza del lugar en donde se ejecutaba la música (salas de conciertos o salas de grabación), dando espacio a composiciones generadas por ordenadores, que permiten, en términos simples, inventar cualquier sonido y reproducirlo exactamente igual una y otra vez despojándose del carácter de "lugar en

que se encuentra”. Además, si Benjamin define el aura como el carácter único e irrepetible propio de una obra original y auténtica que la distingue totalmente de su copia, y que crea un valor cultural por el que la obra se convierte en un objeto de contemplación para el espectador (2011, p. 98), ¿queda la obra reproducible libre de fijarse en un espacio y tiempo determinados ya que se ofrece a todos de forma simultánea? Habría, pues, un cambio estético que pasaría del culto de la unicidad a la apropiación colectiva de estas nuevas producciones haciendo que el valor exhibitivo sea reemplazado por el valor cultural.

Suponemos que con la digitalización de la música y su reproducción en diferentes dispositivos se produjo algo similar a lo que brillantemente expuso Benjamin en su ensayo respecto del cine y la fotografía. Si a principios del siglo XX, con la invención de la radio y la ampliación de la cultura musical a las clases medias y populares, se produjo el resquebrajamiento de la tradicional distinción entre música culta y música popular promoviendo manifestaciones musicales contraculturales, y si actualmente la obra musical adquirió un formato de información computacional que se puede copiar y distribuir para una cantidad virtualmente infinita de dispositivos, ¿significa que la obra musical ha perdido totalmente su aura, esto es, aquello que le convierte en algo único e irrepetible?

Si bien las interpretaciones más habituales del ensayo sobre la obra de arte tienden a centrarse en las artes visuales y audiovisuales, las consideraciones que Benjamin presenta allí han formado parte también de los debates sobre la reproductibilidad de la música. Entre los textos que abordan este problema cabe mencionar a Marchiano y Martínez (2020), quienes analizan las diversas concepciones ontológicas de la música en diálogo con los planteos de Benjamin sobre las artes visuales, para luego desarrollar el concepto de politización de la música entendido como un fenómeno que se articula en la experiencia que las personas tienen con la obra, ya que, “la obra material se convierte en arte en tanto haya un ser humano que la perciba como tal” (p. 4). Politizar la música implica, por tanto, poner de relieve el papel activo del oyente en tanto experiencias y significados que en determinados contextos se atribuye. De acuerdo a las palabras de Marchiano y Matínez:

Es en el entramado de acciones, de decisiones artísticas, de lenguaje musical, de verdades y de referencias inevitables al contexto en el que se insertan, donde los sonidos dejan de ser neutros y la música se politiza. (2020, p. 11)

Siguiendo a Eco (1990), hasta fines del siglo XIX cada propuesta artística estaba dirigida a una clase social específica considerada diferente de acuerdo a una escala propia de valores. Así, la “música culta” apreciada por las elites se hallaba en contraposición con la “música ligera” asociada a lo vulgar y las clases bajas. Con la reproductibilidad y la masificación de la música dicha concepción perdió terreno aunque no desapareció: “una canción que exige respeto y atención significa, además, aunque sea a nivel de una cultura de masas, una opción ‘culta’ (p. 275). Esta actitud de “moralismo cultural” (p. 287) se identifica, a nuestro criterio, con el valor de culto de la obra musical en la medida en que los sistemas de producción técnica del sonido provocan el desvanecimiento del aura de aquella. Eco mismo anunciaba este cambio ante la irrupción de las nuevas tecnologías de mediados del siglo XX:

Será posible imaginar un músico que componga una sucesión de sonidos produciéndolos y montándolos por medio de aparatos electrónicos y que, no obstante, conozca tan a fondo las posibilidades del instrumento propio que, ante sus paneles, se comporte tal como se comporta el pianista ante el teclado. (1990, p. 288)

Al eclipsarse el ejecutante privado y la educación musical académica, se produjo una pérdida del carácter cultural del arte pero al mismo tiempo se potencializaron nuevas fuerzas musicales y estéticas al introducir a sectores sociales que vivían al margen de los productos sonoros ofrecidos para la clase alta. Sin embargo, aunque el músico opere con mediadores tecno-científicos, ¿su obra dejaría de ser auténtica aunque no el sentido cultural anteriormente atribuido? ¿Y si la unicidad de la obra continúa en su instancia de presentación, al contar con una serie de condiciones particulares que la doten de carácter propio como, por ejemplo, la acustización del entorno que proporcione un color propio según el espacio en que la obra sea presentada? La tendencia de algunos músicos de ejecutar sus instrumentos sin la mediación del sonido amplificado en sus presentaciones da cuenta de la intención de recuperar ese carácter aurático de la obra musical²⁹.

Lo cierto es que con la difusión y masificación de la música reproducida mediante dispositivos digitales paulatinamente cesa el valor de la función de la música producida en salas de conciertos, ya sea para sostener determinados estilos y técnicas de ejecución

²⁹ En este tipo de ejecución de la obra musical, el músico solicita a sus espectadores que apaguen sus móviles debido a los riesgos de alterar el producto y producir la desconcentración en el fluir de la función. El silencio es primordial en este tipo de presentaciones porque exige una conexión entre el ejecutante, la obra y el espectador.

o para conservar una tradición, modificando así el carácter y disposición ante la misma. El medio técnico de grabación sugiere al compositor y ejecutante nuevas posibilidades operativas: la máquina puede producir sonidos y combinarlos en secuencias según la intención del músico permitiéndole producir sonidos y timbres sin seguir un patrón estandarizado o reducir sonidos ya existentes. Ya no se sigue una convención estándar de la música sino que se trata de liberar al oído de los hábitos melódicos adquiridos mostrando las potenciales riquezas del sonido.

Con la reproductibilidad técnica de la música no solo cambia su rasgo estético sino también las condiciones del consumo. Si bien los conciertos y festivales que reúnen gran cantidad de espectadores no desaparecieron, los músicos han tenido que adaptarse a nuevas formas de ejecución según las diversas audiencias y sus apropiaciones del material. La ejecución privada mediante auriculares posibilita la intervención directa del consumidor sobre el producto, en la medida en que puede incluso modificar el material sonoro para obtener particulares mezclas. Pensemos en las bandejas de control digital empleadas durante la ejecución en directo que cambian la ejecución tradicional y la disposición de los músicos respecto del público que adquiere ahora el protagonismo, modificando las condiciones de producción y de audición hacia otras posibilidades estéticas.

Si entendemos el concepto de aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2011, p. 103) con referencia al “lugar en que se encuentra” (p. 98), ¿qué tipo de relación podemos establecer con la ontología de la música ahora digitalizada? Una tesis interesante es la de Gálvez Silva (2017), quien sostiene que antes que el sonido, comúnmente asumido como la materia de la música, sería el tiempo su más sutil elemento. A diferencia de un cuadro o una escultura, usualmente ceñidos a lo visual y a la pregunta por su originalidad y autenticidad, la música más bien acontece debido a su carácter temporal más allá de su escritura o grabación. Respecto de la grabación, el autor sostiene que:

La grabación constituye un eslabón avanzado en el desarrollo de la escritura en cuanto rasgo distintivo del arte musical de Occidente: en reemplazo de signos traducibles a sonidos, son partículas magnetizadas o datos digitales los ahora decodificados y amplificados. (p. 74)

La grabación permite la reproductibilidad técnica del material sonoro, pero si es el tiempo el rasgo distintivo de la música no podemos evaluarla de acuerdo a los criterios

ceñidos para la pintura, la escultura u otro arte visual. Al respecto, Goodman (2010) establece una diferencia entre la música y la pintura en los siguientes términos:

Una diferencia notable entre la pintura y la música es que, mientras que el compositor, una vez finalizada la partitura, ha completado su trabajo a pesar de que el resultado final sean las interpretaciones, el pintor ha de acabar él mismo el cuadro. Por muchos estudios o revisiones que se hagan en cada caso puede decirse que, en este sentido, la pintura es un arte de una sola etapa y la música un arte de dos etapas. (2010, p. 113)

Por otro lado, Alejandro Guarello (1992) sostiene que el rasgo principal de la obra musical es su eventualidad teniendo en cuenta no solo el que ejecuta la obra sino también el desempeño del eventual auditor. Para este autor, la obra musical “genera su propio tiempo, el cual se realiza en la percepción al momento de la audición” (p. 9). El tiempo en que acontece la música difiere del tiempo cronológico en la medida en que sea posible una disposición auditiva del oyente para que la obra sea significativa y emotiva; caso contrario la música funciona como un fondo complementario del ambiente³⁰.

También Søren Kierkegaard, en su obra *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical* (1973), identifica a la música con la temporalidad. En palabras del filósofo danés:

[La música] No puede representarse en la escultura porque ésta de suyo es una especie de definición de la intimidad; tampoco pintarse porque no puede abarcarse en un contorno determinado: es una fuerza, un hábito, impaciencia, pasión, etc., en todo su lirismo; de tal manera, sin embargo, que no está en un momento, sino en una sucesión de momentos; porque si estuviese en un momento, se podría esculpir o pintar. (1973, p. 56)

Más adelante, y en la misma obra, el filósofo existencialista establece otro aspecto que permite diferenciar la música de las artes visuales:

La música no existe más que en el momento en que se ejecuta, porque aunque uno leyera maravillosamente las notas y tuviera una fuerza de imaginación muy poderosa, no podría negarse que sólo en sentido impropio existe en el momento en que es leída. Propiamente, sólo existe en el momento en que se ejecuta. (1973, p. 72)

³⁰ Cuestión que Adorno y Horkheimer asumen como rasgo negativo de la sociedad de masas (1998) como vimos en el capítulo 3.

De acuerdo a la cita de Kierkegaard, si la perspectiva desde la cual Benjamin analiza la crisis del aura y el reemplazo del valor cultural del arte por su politización, ¿se aplica a lo que sucede en la música, hecha de tiempo y, por tanto, invisible y fugaz? Una canción reproducida infinitas veces en distintas circunstancias y espacios, o una pieza de música clásica adecuada para ser tocada en salones por músicos profesionales y luego utilizada para un comercial, ¿pierde su aura? La lejanía de la cual el aura de la obra musical vendría a ser su “manifestación irrepetible” no sería la que finalmente se agota ante nuestra vista como en el caso de la pintura, por lo que el criterio debería ser otro. Para reflexionar sobre este punto recurriremos a la noción de “situación acusmática” de Pierre Schaeffer (2003), la cual alude “al que escucha, al ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene”, y que “nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo que es visible, tocable y medible” (p. 56).

El concepto de “situación acusmática” es útil para referirse a ejemplos de arte musical cuya estrategia compositiva se basa específicamente en procesos de grabación y eventual manipulación de material sonoro acústico y electrónico, considerando su factura puramente auditiva, que prescinde absolutamente de cualquier factor visual, en cuanto su principal rasgo (Gálvez Silva, 2017, p. 72)³¹. De modo que la “situación acusmática” viene a representar la indagación extrema en la naturaleza propiamente auditiva del artefacto musical al prescindir de cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes. En palabras de Schaeffer:

Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha, y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo “puro” sonoro a lo “puro” musical. Tal es la sugestión de la acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural, y poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical “posible”. (2003, p. 59)

A nuestro criterio, si bien hay diferencias epistémicas entre el análisis de la pintura (lo visual) y el análisis de la música (lo sonoro) consideramos que es imposible aislar el sonido musical de su condicionamiento cultural. En ese sentido, el análisis de Benjamin es pertinente para el material sonoro, ya que la reproducción técnica del sonido depende de los mismos artefactos propios del arte de masas, que aumentan su “capacidad

³¹ La música acusmática se compone para ser presentada mediante la utilización de altavoces y, por tanto, opuesta a una presentación en vivo.

exhibitiva” (Benjamin, 2011, p. 106), incluso hasta poder, debido a su condición grabada, “escucharse en una habitación” (p. 99). Por otro lado, hay una diferencia importante entre la música en vivo y la música acusmática. La música obtenida a partir de fuentes acústicas sonará siempre distinta, afectada por instrumentos, recintos, afinaciones e interpretaciones. En cambio, la obra grabada queda instituida de una vez y para siempre. Según las palabras de Gálvez Silva:

Pese a la reproducción ad infinitum que podría hacerse de ella, no se trata de la falsificación de un ejemplar único, sino de la clonación instantánea de un producto cuya materialidad, sencillamente, no es otra. ¿Cuál de las dos músicas, entonces, pierde su aura? ¿Aquella cuya connatural reproductibilidad acústico-interpretativa la hace sonar siempre distinta, o aquella cuya reproductibilidad industrializada la vuelve un ente de características tan inamovibles como la sonrisa de *La Gioconda*? (2017, p. 73)

Desde esta perspectiva, el “lugar” donde la música acontece “pone en cuestión la singularidad e inamovilidad material del aura, sujeta a la ‘existencia irrepetible’ del artefacto” (Gálvez Silva, 2017, p. 75).

Con la pérdida del aura en la música la experiencia sonora pasa de la contemplación, propia de la música culta, a la interpretación, abierta a la subjetividad de cada oyente y más allá de su posición de clase. En este sentido, siguiendo a Gadamer (2005), la obra es siempre representación para un espectador con el cual entra en diálogo. Esto propicia que cada encuentro con la obra de arte sea único, finito e histórico, por lo que el aura de la obra nunca será aprehendida en su totalidad, debido a que cada encuentro con la obra (cada reproducción sonora) abre a una nueva configuración de sentidos. Así, la reproductibilidad, al contrario de degradar la obra, la potencia hacia nuevos oyentes y nuevas interpretaciones. Es la experiencia que pueda tener el oyente la que transforma en única una obra y no al revés.

Aún queda por responder una pregunta, ¿se aplica la pérdida del aura a la música carnavalesca interpelada por las técnicas de reproducción sonora y las tecnologías digitales? La respuesta nos parece negativa por dos motivos, a saber, (a) porque es erróneo aplicar la noción de “arte aurático” a un producto de la cultura popular cuya comprensión y decodificación no exige un recogimiento individual como en el arte elitista, considerado prestigioso y elaborado a partir del entramado de la tradición, el ritual y la autenticidad correspondientes a las agencias del poder hegemónico. Además, no se trata de definir el valor de un objeto artístico con los mismos criterios con que se

evalúa una pintura o una escultura, sino de comprender los significados que los espectadores otorgan a los entes desde su propia cultura; y (b) porque aunque podamos aplicar criterios de autenticidad a las obras musicales carnavalescas, seguramente serán distantes de los aplicados al arte aurático fundamentado más bien en el ritual. Desde este punto de vista, el arte no aurático posee un carácter discrepante con el arte aurático: es políticamente democratizador gracias a la multiplicidad de la obra y a la recepción mediada por los medios de reproducción técnica, por lo que invita a ser leído como subversivo frente a la fetichización o, como dice Eco, frente al insistente “moralismo cultural” (p. 287). No obstante, queda la posibilidad de preguntarnos si la valorización de cualquier expresión de la música popular, ya sea desde una escucha culta o sacralizante, no estaría dando lugar a cierto desplazamiento del aura asociado a una comprensión culta antes que a la originalidad de la obra.

5.6. Consideraciones finales

A lo largo del presente capítulo analizamos la compleja interrelación entre la música popular y la tecnología digital pensadas como dos campos convergentes. Desde nuestra mirada, la aplicación de la tecnología a la música no debería ser considerada en términos dicotómicos, ya que esto nos conduce a una mirada reduccionista. Como esperamos haber mostrado, los aportes teóricos de Parente (2010), fundamentalmente en torno a la concepción sustantivista de la tecnología, y el concepto de “aparato” tal y como lo desarrolla Déotte (2009) resultan particularmente interesantes para delinear el modo en que nos acercamos al problema de los usos de la tecnología en la música. La concepción sustantivista de la tecnología nos permite interpretar de mejor manera la red compleja en la que se producen estas interrelaciones. El vínculo entre tecnología y música popular, por tanto, solo puede comprenderse dentro de un entramado de significaciones históricas mediadas por los aparatos que habilitan reconfiguraciones de nuestras experiencias del entorno.

En lo que respecta a la música popular carnavalesca, el uso de recursos digitales ha abierto nuevos canales de expresión estética. Los testimonios recogidos dan cuenta de que los usos de nuevas tecnologías de grabación pasaron a desempeñar un importante papel a la hora de componer y reproducir el material sonoro. En este contexto, hemos identificado situaciones de tipo progresista en el uso de las nuevas tecnologías por parte de los músicos carnavalescos. Como puede observarse, estos compositores de samba generan, a veces de modo tácito, experiencias estéticas no convencionales. Como dos

ejemplos relevantes pueden mencionarse, por un lado, la introducción de efectos digitales en la composición coral antes impensable debido a la búsqueda de cierta pureza en el registro vocal, y por el otro, la experimentación con escalas musicales que no responden al patrón occidental pero que le permiten a los músicos generar diversas e improvisadas variaciones sobre el enredo.

Al revisar la correspondencia entre el concepto de “aura” tal como figura en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Benjamin y la particular ontología de la música, interpretamos que la sonoridad de una obra antes circunscripta al valor cultural dio lugar a la apropiación colectiva facilitada por su reproductibilidad técnica. Esto produjo un resquebrajamiento de la tradicional distinción entre música culta y música popular promoviendo manifestaciones musicales contraculturales que, entendemos, despojan a la obra musical del carácter de unicidad propio del arte aurático concebido bajo los términos de la contemplación, aumentando así su capacidad exhibitiva. Queda aún por preguntarnos si la pérdida del aura en el arte sonoro es total o estamos ante un desplazamiento que otorga nuevos sentidos del aura. Un problema complejo del cual no podemos ocuparnos en esta investigación pero que deja abierto interesantes interrogantes para futuras investigaciones.

Capítulo 6

El carácter colectivo de la obra musical carnavalesca

*Las obras de arte tienen su eficacia práctica en
una modificación de la conciencia*

Adorno, 1971, p. 317

6.1. Introducción

El presente capítulo tiene como objeto ofrecer algunas claves sobre la relación entre el autor, la obra y el público, tomando como eje el concepto de “muerte del autor” (Barthes, 1984) en favor de un mayor protagonismo por parte del público y como una característica importante para reconocer formas de composición musical diferentes del canon heredado. Recuperando la lectura de “El autor como productor” de Benjamin y “Reacción y progreso” de Adorno, partiremos del supuesto de que hay una diferencia entre la obra de arte musical académica, basada en la escritura, los modos de recepción adecuados a ella, que la acerca a su sentido aurático, y la obra de arte musical carnavalesca, cuyos rasgos asumen un carácter popular y colectivo que la alejan del sistema tonal de la música europea con sus implicaciones formales, armónicas, rítmicas y sintácticas. Sostenemos que esta diferenciación entre formas de composición sonora responde a un proceso desarrollado en el contexto de la crisis de la modernidad, expresada en el cuestionamiento al concepto unilineal del progreso musical y la idea relacionada de un estado de evolución claramente definido del material sonoro a favor de un “productivo pluralismo de procedimientos” (Wellmer, 2013, p. 251).

Dicho pluralismo, tan productivo como conflictivo, no es compatible con la lógica de progreso concebida por Adorno. Como hemos indicado en el capítulo 3, la mirada de Adorno hacia las formas musicales consideradas progresivas reposaba en la línea Beethoven-Brahms, Wagner-Schönberg, en transición evolutiva hacia la superación de la tonalidad y hacia una música liberada y postonal. Pero este concepto unilineal del filósofo de Frankfurt sobre el progreso musical dejaba de lado otras tradiciones culturales que hacían valer su voz en contextos externos a la música europea. La música carnavalesca es una de esas expresiones subalternas que, como vimos en el capítulo 4, deviene de la cultura afroamericana con sus diversos estilos y más abierta hacia la

periferia, que la diferencian del sistema tonal y del sistema métrico de la música europea³². Cabe señalar que la música europea y su sistema teórico dejaron huellas en cuanto a aspectos armónicos que son resignificados permanentemente por los compositores de samba locales.

Teniendo en cuenta lo dicho, proponemos analizar la particularidad musical del sambarenredo, en cuanto expresión subalterna cuya forma de composición asume un rasgo colectivo más que individual. Tras recibir el impulso de los medios masivos de comunicación hacia 1960 y de las nuevas tecnologías digitales hacia 1980, el sambarenredo fue desarrollando innovaciones tonales, rítmicas y de proceso de tiempo que modificaron las formas tradicionales de composición y de ejecución en la ciudad imprimiendo un sello distintivo respecto de otras regiones³³. Podríamos decir que se trata de un desarrollo en tensión con el modelo musical heredado mediado por la masificación de las técnicas de reproducción sonora, y expresada en experiencias de carácter disruptivo. Al ser el samba la expresión de la cultura popular opuesta al modelo hegemónico, su representatividad está dada por la presente y activa creación simbólica y colectiva vinculada a formas de comunicación y producción cultural que, al ser de signo horizontal, pueden ser consideradas como ejercicios de participación democrática. De modo que preguntarnos por la dimensión simbólica de la música carnavalesca es también una manera de comprender su propia lógica.

6.2. El autor/individuo y el autor/colectivo

En “El autor como productor” Benjamin aboga por terminar con el autor en el sentido burgués que, sin admitirlo, trabaja bajo los condicionamientos de clase, en favor del autor progresista que pone su trabajo al servicio de las masas en favor de la revolución proletaria. El autor como productor se solidariza con el proletariado y a la vez con otros productores al ocupar el lugar que le corresponde dentro de la lucha de clases. Al estar este lugar dentro del proceso de producción y para que su obra de arte sea útil (en sentido estratégico) ha de insertarse en el interior del contexto social interviniendo en la situación política vigente a partir de una innovación en la técnica y de una

³² Recordemos el uso de las síncopas y apoyaturas descritas en el capítulo 4.

³³ El carnaval de Paso de los Libres presenta importantes diferencias en materia musical que lo alejan del carnaval de Entre Ríos. Mientras el primero está vinculado al carnaval de Río de Janeiro, siendo sus composiciones próximas al samba enredo, el segundo asume rasgos que permiten vincularlo a expresiones sonoras cercanas a la murga rioplatense.

refuncionalización que habilite la interacción entre el artista, la obra y el espectador propiciando la colaboración de nuevos productores.

Por su parte, en “Reacción y progreso” Adorno sostenía la verdad no intencional de la obra, por la que un autor no era dueño de los significados que podían desprenderse de su obra, si bien la misma estaba configurada por aspectos sociales e históricos del momento. La praxis del artista revolucionario encarna el desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas pero sin estar sujeta a las relaciones de producción vigentes en la sociedad. De modo que la auténtica posición política de la obra de arte, es decir, de su utilidad en términos revolucionarios, reside no en su temática explícita sino en el tipo de articulación de sus materiales en una forma determinada mediante su praxis artística específica. El sostenimiento de la autonomía del arte es lo que posibilita su potencial crítico anticipando un estado de emancipación. Es decir, “es en la dialéctica del material donde se halla encerrada la libertad del compositor y en la obra concreta donde se consume en rigor la comunicación entre ambos” (Adorno, 1984, p. 148). En otras palabras, manteniendo su autonomía, el arte no solo ilumina el conflicto subyacente en la sociedad sino que también permite su autocuestionamiento como alternativa a los condicionamientos hegemónicos.

Expuestos estos dos principios contrapuestos debemos preguntarnos, pues, por el lugar que ocupa el autor de música carnavalesca, en especial de samba enredo. Si el lugar del autor lo encontramos en su implicación con los dilemas políticos de su tiempo y asumiendo una postura de clase, entonces el compositor carnavalesco es un productor cuya obra posee una clara intención política y revolucionaria. Pero, y al mismo tiempo, si encontramos el lugar del autor y su obra en un espacio autónomo desligado de intereses sociales externos y definido más bien por un tipo de praxis y de técnica discrepante respecto de las formas dominantes en la sociedad, entonces, el lugar reside en la oposición a la sociedad a partir del carácter autónomo de la obra, tal como lo expresa Adorno: “El arte es algo asocial, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere cuando se hace autónomo” (1971, p. 296).

Desde nuestro punto de vista entendemos que es posible articular ambas posiciones. Aunque Adorno no niega que en el arte las características formales han de interpretarse políticamente (1971, p. 332), es en la liberación de la forma, como nexos estéticos, donde se cifra el cuestionamiento a la sociedad. En palabras del autor: “Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma” (p. 299). La praxis plasmada en la obra carnavalesca,

inversión de la clase dominante en la sociedad, puede ser entendida como modelo de una praxis políticamente emancipadora. La posición de Adorno se articulará, por tanto, con un desciframiento en los componentes formales del samba-enredo pero leído como un modelo de praxis posible desligado a la vez de la mirada peyorativa que este filósofo tiene hacia los productos de la cultura popular.

Si interpretamos correctamente a Adorno (1971), el modo en que se articulan los materiales artísticos puede tener alcances políticos para la transformación y politización del colectivo. Dado que el compositor carnavalesco trabaja con materiales de la cultura de masas, y que la apertura de un espacio de lo posible no puede darse por fuera de la cultura popular, no cabe pensar, pues, en términos asépticos o del arte elevado como se desprende de su lectura sobre el jazz (2008) que, como sabemos, es un arte de masas, ya que el carnaval y su musicalidad representan el contrasentido de los valores dominantes, es decir, una apuesta de los sectores populares a partir de la inversión de la realidad. Adorno entiende que es solamente el arte elevado el que puede articular la totalidad social y subvertir los valores dominantes a partir de cómo el artista dialoga con los materiales artísticos manteniendo su carácter autónomo. De acuerdo a las palabras de Catalán:

Para Adorno el arte elevado es el que posibilita y exige un modo complejo de interpretación capaz de alumbrar la multiplicidad de tendencias divergentes presentes en él. El arte puede ostentar así una tendencia utópica porque es irreductible a expresar la cosificación que satura la totalidad social. Este modo de ser del arte es sustentado por el filósofo alemán a partir de la concepción de la praxis del artista individual. (2014, p. 476)

Desde nuestra perspectiva, podemos interpretar la música carnavalesca desde una lectura formal en cuanto material artístico, que considere sus componentes estructurales (armonía, melodía, ritmo, etc) y su articulación con lo social desde una praxis autónoma, pero teniendo en cuenta que su sentido se da dentro del contexto en que se manifiesta: la fiesta del carnaval, lo que implica un alejamiento de la noción de arte autónomo o arte elevado, ya que no consideramos los productos de la cultura popular como objetos hechos para el entretenimiento de las masas, sino como mediadores que expresan una contraimagen utópica de la realidad.

Por otra parte, no es posible hablar de un arte autónomo en el samba, ya que su matriz socio-cultural implica un lugar de encuentro y de pertenencia cuyo carácter es el de

poseer una fuerte tendencia a la valorización del ambiente comunitario. Esta forma de sociabilidad fundada en el colectivo da lugar a intercambios culturales realizados mediante prácticas socio-musicales en las cuales el arte de la improvisación sobre una estructura armónica cobra mayor importancia. Cabe destacar que no se trata de formas rígidas sino de variaciones históricas que se fueron dando en el transcurso del siglo XX (Lopes, 2003, p. 26). Respecto a la evolución del samba, citemos las palabras de Nogueira:

Se num primeiro momento o samba-enredo foi basicamente um samba de terreiro, porém adequado ao enredo, com o passar dos anos o enredo vai se impondo ao samba e, como consequência, o caráter narrativo vai alterando a forma e a própria extensão das músicas apresentadas para o carnaval. É quando começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narratividade do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola. [Si en un primer momento el samba-enredo fue básicamente un samba de terreiro³⁴, si bien adecuado al enredo, con el pasar de los años el enredo se va imponiendo al samba y, como consecuencia, el carácter narrativo va alternando la forma y la propia extensión de las músicas presentadas para el carnaval. Es cuando comienzan a aparecer algunos sambas que, en pro de la narratividade del enredo, pasan a buscar a toda costa "cubrir" todas las etapas descritas por el desfile de la escuela]. (2010, p. 39. La traducción es mía.)

El samba cobra sentido dentro del desfile de carnaval entendido como un emprendimiento colectivo. Los músicos se identifican con el espacio del desfile cuya fuerza expresiva y comunicacional se encuentra usualmente en la improvisación. El arte de improvisar en samba se caracteriza por la creación de versos a partir de una base armónica y melódica predeterminada que sirve de muletilla para introducir temáticas. Cada integrante se define en función de su participación y en ese acto se combinan elementos del pasado y del presente que pueden ser expresados en versos representativos de la memoria colectiva compartida y que fortalecen el carácter comunitario, además de constituirse en un recurso esquivo del discurso de la cultura dominante.

La caracterización de los modos de composición y ejecución del samba nos acercan bastante a la idea barthesiana de la “muerte del autor”. Roland Barthes afirma que a menudo la explicación de la obra se busca junto a quien la produce pero en toda

³⁴ El samba de terreiro o samba de quadra, es un subgénero del samba surgido en la década de 1930 en Río de Janeiro.

escritura ocurre una pérdida de identidad, un distanciamiento. La obra, que es un registro de ese presente del autor, no es sino un tejido de citas culturales, esto es, “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es el original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1967, p. 69).

La literatura, al rechazar dar al texto un sentido único, produce una liberación mediante una actividad contra-teológica que renuncia a hipostasiar el sentido, es decir, renuncia al Autor-Dios. Este proceso que pone al autor como sujeto es un producto exclusivo de la modernidad que descubre el individuo y su prestigio. Dicho de otra manera, las producciones artísticas modernas se basan en la invención de un estilo personal, privado y único. De acuerdo con Jameson:

La estética modernista está orgánicamente vinculada a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una personalidad y una individualidad únicas, presumiblemente generadores de su propia visión única del mundo y forjadores de su propio estilo único e inconfundible. (1999, p. 20)

Contrariamente, Barthes viene a decir que un texto está formado por escrituras múltiples procedentes de varias culturas en diálogo. En palabras del filósofo francés:

En las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”. (1967, p. 66)

Queda de manifiesto que el público, como lector, es la condición indispensable para reunir esa multiplicidad y dar el significado a la obra a partir de su desciframiento. Entendemos que con la música sucede algo similar, por así decirlo. El compositor no es el “autor” en términos de creador de las formas (armonía, ritmo, cadencia, melodía, etc.), sino que su trabajo consiste más bien en entrar en diálogo con los materiales y técnicas artísticas mediante un proceso dialéctico, en términos adornianos. La obra musical constituye un momento de ese proceso del cual el autor también es producto. Parafraseando a Barthes, la fuente, la voz del autor, no es el auténtico lugar, sino la escritura y la música (Barthes, 1967).

Visto desde esta perspectiva es posible otra lectura del planteamiento de Adorno en cuanto afirma que el verdadero compositor dialéctico establece un diálogo “con las

fuerzas sociales que destruyen la individualidad” (1971, p. 403). El trabajo en la obra de arte es social aunque se da a través del individuo, pero este es apenas algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar. De modo que, por medio de la música se manifiestan ciertos caracteres de lo artístico de una manera extrema, sin que por esto le corresponda la supremacía. En otras palabras, podemos leer desde Adorno que “la música dice inmediatamente nosotros, sea cual fuere su intención” (2009, p. 278), por lo que la idea del compositor como individuo creador se diluye dando lugar a la idea del autor colectivo.

6.3. El carácter colectivo de la composición musical carnavalesca

Desde el enfoque de la etnomusicología, la música es mucho más que una producción de sonidos: constituye una expresión de relaciones sociales y culturales con relación al ambiente en la cual se representa (Jardow-Pedersen, 2003, p. 79). Cada grupo cultural y social hace de la música una de las expresiones comunicacionales del medio, que dependiendo del contexto tendrá una función y significado diferentes: no es lo mismo una canción de cumpleaños que un himno nacional. La primera comunica felicitaciones, la segunda evoca sentimientos patrióticos. Dicho en palabras de Jardow-Pedersen:

La música puede tener tantos propósitos como nosotros le demos, económicos, de diversión, políticos, terapéuticos, espirituales, religiosos, y esta parte de la representación y comunicación musical podemos llamarla “producción de significado”. (2003, p. 80)

De modo que la música comunica algo muy concreto: lo que se le atribuye. Esto quiere decir que puede tener varios significados y responder a un distanciamiento entre lo que se impone por el modelo productivo dominante y lo que se resignifica y combina a través de nuevos sentidos. Intentemos describir e interpretar los significados en la música carnavalesca en cuanto a su composición y como una forma de experiencia estética que escapa a la lógica mercantilista.

El carácter colectivo de la composición musical carnavalesca puede ser entendido como un espacio de creación compartida donde aspectos técnicos, socio-afectivos y estéticos dan lugar a una obra integral. La música colectiva carece de espectadores pasivos, ya que todos participan en la composición más allá de la presencia de un guía (“puxador” en la jerga carnavalesca) que narra una historia en común. En efecto, las composiciones carnavalescas destacan la vida comunitaria: temas como la política, la

naturaleza, el poder y la riqueza adquieren una dimensión social al generar una proximidad entre sus integrantes allende a la competitividad que define al desfile de carnaval. En la composición de la música carnavalesca emergen aspectos socializadores donde la falta de profesionalismo no es un impedimento para participar de un proyecto en común generando un sentido de pertenencia al grupo.

La producción de la obra de arte carnavalesca provoca un entramado que articula significaciones e intencionalidades de sus autores e interpela al oyente a demorarse en el desafío interpretativo que propone. A diferencia de la institucionalización académica del arte, identificada con la dificultad, la exigencia, la competitividad individual y el establecimiento de rígidos patrones de composición, la música carnavalesca involucra a diversos protagonistas rompiendo la lejanía entre el profesional y el *amateur*. La comparsa integra a los percusionistas, guitarristas o bailarines, resaltando la necesidad de una comunicación horizontal y colectiva que, si bien es contemplada por la reglamentación del carnaval mediante instancias de premiación, produce formas de relacionamiento que nutren la experiencia.

La obra musical carnavalesca es una forma de comunicación que no tiene como finalidad brindar una lectura unívoca de la obra, sino que proporciona la posibilidad de que el oyente se convierta en autor a partir de la reconstrucción de la misma, dando lugar a una relación activa y plural. Esto no significa la carencia de una estructura (en este caso armónica, melódica, rítmica, lírica), sino el diálogo con otras estructuras coexistentes. Tal concepción nos lleva a sostener que “la obra es simbólica, ya que el símbolo no es imagen, sino pluralidad de sentidos” (Eco, 1992). A ello sumamos la idea de que la música carnavalesca habilita una experiencia movilizadora a modo de contraimagen utópica. Por ejemplo, en el samba-enredo “El sueño de volar” de 1996, el cantautor Carlos Adán Da Costa dice de forma poética:

Muy a pesar de los piratas que cortan alas e impiden volar hoy quiero seguir buscando ser un moderno peter pan, aunque a veces caiga al suelo voy a intentar mil veces más.

Y, en “Amanecer del Octavo día” del año 2000, escribe el mismo autor:

Con Zum Zum soñé que el Octavo día ya llegará con igualdad y libertad, con derechos pero de verdad. Con Zum Zum soñé ver que todos los niños tenían amor, que en ese día construían un mundo mejor.

Mediante la utopía de una sociedad perfecta se interpela al oyente a participar y contribuir activamente con el posicionamiento crítico de la obra. A nuestro parecer, es mediante este tipo de recepción de la obra musical que se evita el carácter mercantilista de la música porque no genera imágenes reductoras propias del consumo comercial. Precisamente, la obra musical carnavalesca presenta una nueva dimensión para la escucha porque refleja las tensiones socio históricas del momento, el oyente adquiere una mayor participación y dedica su atención de una manera más intensa que la brindada en la escucha “doméstica”.

Por otra lado, contrariamente al arte concebido desde la óptica del artista/genio que compone en solitario motivado por una suma monetaria, de la ocultación al espectador y de las relaciones con el público, alejado de las preocupaciones sociales y desvinculando el arte de su capacidad de transformación, el compositor carnavalesco renuncia al control completo sobre la autoría de la obra y deja que sean los espectadores activos los que hablen por sí mismos. En este sentido es posible hablar de una desmercantilización del oficio del músico y de las relaciones sociales establecidas en el momento festivo, ya que las mismas suspenden la lógica del tiempo dedicado a la producción de objetos-mercancías. En palabras de Barrios y Miguel, el carnaval:

Posibilita la existencia de un tiempo otro, de vivencias, sentires y visiones otras (...) ese otro tiempo permite la pregunta sobre la creación-apropiación frente a la reproducción, sobre la resistencia frente a lo dominante, y no solo en los espacios-tiempos festivos sino por fuera de éstos. (2016, p. 8)

En el marco festivo de la experiencia estética carnavalesca, la música acompaña y estimula las emociones. Basándonos en las observaciones efectuadas a partir de las acciones de los sujetos, es decir, en las apreciaciones a partir de los cuerpos danzantes durante la instancia festiva del carnaval, podemos visibilizar nuevos significados otorgados a la música carnavalesca. Nos permitimos citar nuevamente a Barrio y Miguel:

“En estos términos, resulta haber una música popular para un cuerpo popular, un cuerpo que en un espacio-tiempo concreto adquiere un estado otro y una estética otra, diferenciados de lo que desde una cultura oficial se impone. (2016, p. 10)

Las manifestaciones artísticas adquieren un significado en el carnaval que habilita su lectura como soportes materiales que permiten a los sujetos despojarse de los roles sociales otorgados por las instituciones y desde los cuales son posibles procesos de construcción identitaria. De esta manera, la música adquiere una función colectiva desde el momento que está hecha para el disfrute popular por fuera del carácter mercantilista. Cabe recordar que si bien estas formas de hacer (música y danza) se concretan en la instancia festiva del carnaval, también están sujetas al mundo en donde se producen y circulan las mercancías culturales. En este proceso dinámico y de relaciones de fuerzas desiguales, lo popular adquiere un carácter de resistencia que se materializa en el espacio-tiempo festivo del carnaval, mediado por manifestaciones artísticas y experiencias estéticas por fuera de la lógica dominante, una forma diferente en que los sujetos resignifican los objetos impuestos por el mercado. De modo que es en estos términos que proponemos interpretar a la música carnavalesca: como la expresión de la tensión dialéctica entre el poder hegemónico y la cultura popular.³⁵

6.4. La dimensión simbólica de la música carnavalesca

Si asumimos que la música no es un reflejo de la sociedad sino una de sus formas de producción de sentido y de relación social, podemos decir con Gerhard Steingress que “La praxis musical es una peculiar actividad o construcción simbólica que interviene en la realidad social, induciendo a los actores sociales el desarrollo de comportamientos, así como la definición de sentidos e identidades” (2006, p. 50).

Desde este marco nos preguntamos: ¿en qué sentido la música carnavalesca aporta una dimensión simbólica a la generación de otra realidad a partir de su capacidad de evocar lo espontáneo con el fin de estimular la expresión de los sujetos en contraste con los valores dominantes? ¿De qué manera las condiciones socioculturales internalizadas cambian por otras formas que subvierten la norma a partir de la instauración de un entorno recreado y mediado por la música? Como sostiene Steingress (2006), la música acompaña un nuevo orden simbólico a partir de experiencias colectivas que recrean el sentido subjetivo de los individuos al mismo tiempo que construyen nuevos significados. Nos permitimos citar nuevamente las palabras de este autor:

³⁵ No obstante, así como se construyen nuevas identidades estéticas, el mismo mercado, paradójicamente, las convierte en tendencias comerciales para la industria musical a través de estrategias de *merchandising* que inundan los abigarrados centros comerciales de la ciudad (cuestión de la que no podemos ocuparnos aquí en este momento).

La música es, pues, un sistema abierto, creativo, donde se producen situaciones que son, en un primer plano, manifestaciones de una “lógica” no racional, de lo inconsciente (lo reprimido), pero que mediante su “escenificación” se convierten en hechos sociales manifiestos, y de este modo en objeto del conocimiento. (Steingress, 2006, p. 48)

La expresión musical carnavalesca como dimensión simbólica de la realidad y como manifestación que habilita acciones transformadoras en el marco de la festividad del carnaval, configura otro tiempo-espacio donde los sujetos, al cantar y bailar, se observan a sí mismos a través de las acciones y reacciones de los otros. Sostenemos que es el carnaval, como fiesta popular, el que propicia la suspensión temporal del orden social con el fin del disfrute de aquello que queda reprimido en la vida cotidiana. La música provee el soporte material necesario para lograr esa experiencia colectiva surgida de la transgresión de las normas establecidas y es un elemento clave en el proceso de canalización de la efervescencia colectiva como estadio del disfrute y la sensualidad. En este sentido es interesante la apreciación de Kierkegaard respecto de la música y la sensualidad, “lo erótico sensual exige una expresión totalmente directa” [...] “En la genialidad sensual erótica tiene la música su objeto absoluto” (1973, p. 55).

La música carnavalesca, a través de sonido y del ritmo, facilita la creación de lazos sociales, es decir, la sonoridad como un elemento integral del carnaval permite la combinación de la creatividad colectiva visualizada en comportamientos desinhibidos y transgresores de la dinámica cultural de la sociedad, acompañando los modos de comunicación no intencionales, espontáneos y expresados de forma lúdica. Steingress (2006) interpreta este fenómeno como lugares de “trance extático” (p. 56), es decir, estados mentales caracterizados por una ruptura del ego en virtud de nuestras pulsiones afectivas. De acuerdo a sus palabras: “Un trance cognitivo que se suele experimentar mediante estímulos generados, por ejemplo, por la experiencia musical en ciertas circunstancias ritualizadas en concordancia con las prácticas y valores culturales de una sociedad determinada” (2006, p. 57).

La música es un medio potente en este sentido ya que la manera en que están organizados los sonidos evoca ideas y sentimientos que son entendidos dentro del contexto de la cultura. De modo que la música carnavalesca pueda tal vez ser comprendida desde esta lectura: como una experiencia estética capaz de acompañar una catarsis colectiva donde se desarrollan actos simbólicos que expresan el inconsciente político, en términos jamesonianos. Tal noción, como desarrollamos en el capítulo 4, se

sustenta en una lectura sociopolítica de todo producto artístico cultural entendido como una dimensión fundamental del pensamiento, los deseos y las fantasías colectivas (Jameson, 1989).

Si el papel de la música en el carnaval consiste en ser un canal donde se manifiestan formas de interacción disruptivas del orden cotidiano, entonces podemos comprender la misma como un texto que expresa simbólicamente la transfiguración del sentido. Por “texto” entendemos aquellas formas de comunicación que no se reducen exclusivamente a la palabra hablada o escrita³⁶, sino que, y siguiendo a Steingress, “cualquier tipo de texto existe en la medida en que es leído y comprendido en relación al contexto” (2006, p. 65), No hay un “lenguaje” musical intrínseco, su lógica habita más bien en la interpretación dialógica por parte de entre sus participantes. De acuerdo a las palabras del sociólogo de la música:

El texto musical es dialógico: se formula en un determinado contexto socio-cultural y revela la relación del individuo (el autor y el consumidor) con ese contexto, al igual que permite analizarlo a través del sentido que se le otorga por parte del oyente. (2006, pp. 65-66)

De forma que la música participa de la interacción que se produce en el contexto del carnaval a través del “juego”, en términos wittgensteinianos, que suponemos como una manifestación artística de la expresión y comunicación del inconsciente político en condiciones socio-históricas concretas³⁷.

Al decir que la música es texto, debemos discutir dicha acepción a partir de las complejas relaciones entre música y lenguaje. Wellmer (2013) problematiza la ambigua analogía del lenguaje con la música a partir de la tesis de Adorno (2004) respecto de la similitud que posee la música con el lenguaje en la construcción de un nexo musical, es decir, de la posibilidad de hallar una conexión interna entre música y lenguaje. Una primera significación indicada por Wellmer es que la música se asemeja al lenguaje

³⁶ En la tragedia griega Nietzsche pone en escena la relación de poder entre palabra y música. El protagonista domina la palabra, pero es la música del coro lo que domina al hacedor de palabras. Mientras que la palabra está expuesta a tergiversaciones y falsas interpretaciones, la música “afecta inmediatamente al corazón, como el verdadero lenguaje universal, que se entiende en todas partes” (2007, p. 180).

³⁷ Dice Wittgenstein: “Aquí el término *juego* de lenguaje intenta señalar el hecho de que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (Wittgenstein, 1988, p. 23). La función del juego de lenguaje no es otro que el significado de la frase donde el sentido no aparece sino en un contexto concreto. Es decir, que no aprendemos el sentido de las palabras que utilizamos aprendiendo los conceptos que ellas definen sino a través de la práctica del lenguaje.

como manifestación de las sensaciones o afectos fonéticos-expresivos no conceptuales. En palabras del filósofo:

La música, como lenguaje de los sentimientos, es *lenguaje* porque se enlaza con una posibilidad de expresión y comunicación no conceptual de sentimientos y afectos, contenida ya en los caracteres fonéticos, rítmicos y gestuales del hablar ordinario, ampliando al mismo tiempo infinitamente, como forma de arte, las posibilidades del lenguaje “natural” de los sentimientos. (2013, p. 324)

La música carnavalesca, por tanto, sería un lenguaje propio pero en relación a los sentimientos que la colectividad expresa y que solo es posible de comprender en el entramado del Carnaval como fiesta popular. Un segundo aspecto de la correlación entre música y lenguaje está asociado a la idea de referencia de la música al mundo en su capacidad de articular contenidos extramusicales lo cual supone ya una forma de lenguaje, en tanto “la referencia al mundo y la relación con el mundo presupone un lenguaje” (Wellmer, 2013, p. 325). Al lado del lenguaje hablado, la música articula formas de expresión y presentación lingüística pensadas como complementos recíprocos antes que jerarquizados y autárquicos. Nos permitimos citar nuevamente a Wellmer:

En esta constelación no hay nada primario: el sentido extramusical y el material musical son en la misma medida tanto determinantes como, a la vez, resultado de un proceso complejo en que los medios de las diferentes artes se desarrollan, en parte de acuerdo con su lógica propia y en parte según una lógica de inspiración, de correspondencia e incluso de subversión recíproca. (2013, p. 327)

Otra posible relación de la música con el lenguaje se encuentra en los aspectos semánticos de la música dados mediante un proceso de transferencia, por ejemplo: tonalidad, acorde, armonía, melodía, silencio, movimiento, etc., palabras que operan como lenguaje comúnmente aceptado entre los compositores profesionales. Cabe señalar que esta acepción de la relación entre música y lenguaje “no significa que el nexo musical sea análogo al nexo de sentido producido en el lenguaje de palabras” (Wellmer, 2013, p. 330)³⁸.

³⁸ En la música carnavalesca, raramente compuesta y ejecutada en lenguaje académico, se utiliza un marco de comunicación establecido dentro del paradigma de la música popular y de acuerdo a un complejo afectivo, expresivo y gestual. Una manera distinta de entender la similitud entre música y lenguaje es abordar la misma como una forma de escritura. Las partituras, equivalente a los textos lingüísticos, requieren interpretación de las figuras o notas musicales, sin embargo, de acuerdo con Wellmer, el tópico de la interpretación aplicado a la música corre el riesgo de ser malentendido si se

Finalmente, el filósofo alemán propone hablar de una perspectiva hermenéutica de la música que permite experimentar elementos, relaciones y nexos musicales más allá de la dimensión lingüística y situada en la propia experiencia musical aunque sin perder de vista su estructura formal (motivos, temas, figuras, ritmo, sonido, texturas). Dicho en palabras de Wellmer:

Entre la experiencia musical y el análisis lingüísticamente articulado de la música existe una conexión interna de modo tal que el análisis musical podrá conducir tanto a la audición correcta como a aclarar y corregir retroactivamente la experiencia musical. (2013, p. 344)

Si bien ambos polos se complementan en la formación de nexos, también se oponen invalidando toda síntesis y abriéndose a un juego interminable de interpretaciones y análisis. Por tanto, la relación de la música con el lenguaje está constituida por el hecho de que “en la experiencia musical entra en juego la relación de los escuchas con el mundo y con ellos mismos” (Wellmer, 2013, p. 357). Siguiendo esta perspectiva, es mediante la música, como una de las múltiples maneras de relacionarse en el mundo y como dimensión estética mediadora, que el colectivo combina formas de interacción consistentes en la creatividad de los individuos. La música como texto actúa de soporte sonoro del proceso donde, “cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior” (Nietzsche, 2007, p. 52).

Finalmente, si bien el carnaval como fiesta popular ha perdido significado y se ha fortalecido su rasgo espectacular y mediático con sus disposiciones y reglamentaciones oficiales cada vez más poderosas, las agrupaciones, entre ellos los músicos, siguen siendo los protagonistas y quizá allí es donde se juegue la disputa por el sentido y el lugar en el mundo.

6.5. Consideraciones finales

La caracterización de los modos de composición y ejecución del samba nos acerca bastante a la idea barthesiana de la “muerte del autor” (Barthes, 1984). A diferencia de la música europea apoyada en el autor como sujeto, en la música carnavalesca la obra jamás pertenece exclusivamente a una persona. El trabajo de composición en el samba enredo es de carácter colectivo: aunque sea a través del individuo, este es apenas un mediador que actúa en un espacio de creación compartida que da lugar a una obra

asume en el sentido de una analogía entre la interpretación de textos lingüísticos y la realización acústica interpretativa de texto de notas (2013, p. 334).

integral. La música carnavalesca provee el soporte material para lograr experiencias estéticas capaces de acompañar una catarsis colectiva, experiencias que pueden ser leídas como actos simbólicos que expresan el inconsciente político.

La pregunta por el lugar que ocupa el autor de música carnavalesca es posible de articular con los posicionamientos teóricos de Benjamin y Adorno, en especial, los textos “El autor como productor” (2003) y “Reacción y progreso” (1984) respectivamente. De acuerdo a Benjamin, abandonar la idea del autor condescendiente con los valores dominantes habilita pensar la obra musical en el interior del contexto social e intervenir en la situación política vigente a partir de su refuncionalización. Desde Adorno, la auténtica posición política de la obra de arte, es decir, de su utilidad en términos revolucionarios, se encarna en el desarrollo de las fuerzas productivas sin estar sujeta a las relaciones de producción vigentes en la sociedad. La praxis del autor reside en el tipo de articulación de sus materiales en una forma determinada y autónoma y alejada de los productos de la cultura de masas.

A diferencia de la institucionalización académica del arte, identificada con la dificultad y rígidos patrones de composición, la música carnavalesca responde a un proyecto en común y horizontal análogos a la participación democrática. Cabe destacar que la música carnavalesca fue considerada por la cultura dominante como un producto degradado, grotesco y de los sectores populares pero que, sin embargo, la emergencia de las nuevas tecnologías de reproducción sonora proporcionó una plataforma de acceso cada vez más relevante para que las creaciones artísticas tuvieran su propia voz.

A nuestro criterio, el compositor carnavalesco no solo trabaja con materiales de la cultura de masas, sino que él es un producto de ella, por lo que la autonomía de la obra sonora carnavalesca no puede ser interpretada desde la mirada adorniana, sino más bien, a partir de lo comunitario como espacio interactivo. El carnaval y su musicalidad representan el contrasentido de los valores dominantes, es decir, una apuesta de los sectores populares a partir de la inversión de la realidad y de la tensión dialéctica de las fuerzas contrarias en la que los potenciales creativos se renuevan posibilitando una mirada distinta a los aspectos sociales. Sin importar cuantas veces la industria convierta las producciones populares en mercancías, sus potencialidades estéticas e innovadoras continuarán siendo un canal expresivo de la cultura popular en un sentido emancipador y no alienante.

Conclusiones

*Estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y
la actividad propiamente metafísica de esta vida*
Nietzsche, 2007, p. 39

*El arte abordará la más difícil e importante [de las
tareas] movilizando a las masas*
Benjamin, 2011, p. 128

En el presente trabajo nos propusimos llevar adelante una investigación centrada en las transformaciones producidas en la composición, ejecución y recepción de la música carnavalesca a partir de las nuevas tecnologías emergentes entre 1990 y 2005 en la ciudad de Paso de los Libres (Corrientes, Argentina). Con este objetivo, partimos de las perspectivas teóricas de Walter Benjamin y Theodor Adorno respecto del arte y la técnica en el contexto de la modernidad, en tanto sus análisis resultan fructíferos para conceptualizar la reconfiguración de la escena musical local a partir de su tecnificación, considerando este proceso en sus dimensiones histórica, social, cultural y política a fin de complejizar el fenómeno. Para ello, en el capítulo 1 (“Modernidad, modernismo y arte popular”) realizamos un breve recorrido por los cambios estructurales producidos en la modernidad. La delimitación de los conceptos de “modernidad” y “modernismo” sugeridos a partir de la acepción dada por Marshall Berman (1989) y Horkheimer (2007), entre otros autores, resultó fructífera para delinear las profundas transformaciones de la vida cotidiana en lo que respecta a las percepciones de nuestro entorno e interpretar críticamente sus alcances en la experiencia estética, siendo relevantes las progresivas innovaciones efectuadas por las técnicas de reproducción en la música popular. Al considerar la relación compleja y dinámica entre el arte y la tecnología, pudimos indicar sus principales intersecciones como también sus aporías, especialmente en los que respecta al cuestionamiento a la concepción tradicional del arte desde la óptica vanguardista.

Señalamos que con el incremento de la tecnicidad y bajo la crítica de la unicidad de la obra de arte expresada en la noción de “fin del arte” se llegó a un punto de inflexión que llevó a la “subversión del sentido” (Wellmer, 2013) y a la configuración de una nueva “identidad móvil” (Molinuevo, 2002) dando cuenta de los cambios en la sensibilidad de

la época con profundas repercusiones en la actualidad. Estas observaciones respecto al arte en la modernidad nos brindaron un marco teórico para interpretar los principales cambios asociados a la música popular y las nuevas tecnologías de reproducción sonora.

Como la música no es ajena a las transformaciones del paradigma moderno, fue necesario dilucidar sus significados y su función desde formas de organización social previas a su versión secular y comercial. Describimos, como parte de este proceso de transformación, de qué manera las técnicas de reproducción sonora digitales llegaron a conformar una compleja red de nuevos usuarios que modificaron la recepción y el consumo de la música, lo que resultó potencialmente beneficioso para el acceso masivo a expresiones estéticas subalternas.

Por su parte, en el capítulo 2 (“Perspectivas críticas de Adorno y Benjamin en relación al arte contemporáneo”) nos dedicamos a analizar los posicionamientos teóricos de Adorno y Benjamin respecto de la reproductibilidad técnica y el surgimiento del arte de masas a partir de las transformaciones perceptivas y cognitivas, señalando sus contrastes e implicaciones políticas. Mientras que el posicionamiento de Adorno nos permitió recuperar la dimensión ideológica de la música como producto cultural y explicitar los fundamentos desde los cuales se reconocen la influencia de las nuevas tecnologías en la producción, difusión y consumo, las apreciaciones de Benjamin respecto de las tecnologías mecánicas de reproducción artística nos brindó un modelo de análisis para interpretar las tendencias reactivas y progresivas presentes en la dimensión cultural, iluminando de esta forma el espacio político en la música popular carnavalesca y reivindicando su valor artístico.

En el tercer capítulo (“El debate por el estatus de la obra de arte y su reproductibilidad técnica”), nos dedicamos a reconstruir las críticas de Adorno y Horkheimer acuñadas bajo el concepto de “industria cultural”, a fin de comprender la controvertida relación entre el arte autónomo y su reproductibilidad técnica, haciendo hincapié en los diferentes posicionamientos que teóricos como Cabot (2011) y Eco (1990) sostienen respecto del modelo interpretativo de aquellos filósofos. Apoyados en una lectura en clave benjaminiana que reconsidera el potencial de la técnica aplicada al arte, argumentamos que la música carnavalesca fue asimilando los avances técnicos sin perder de vista su tendencia subversiva y progresiva propia de su carácter contracultural. Por otro lado, la interpretación que hicimos a partir de las críticas de Adorno y su preocupación por el modo en que la música tradicional se fue convirtiendo en un fetiche producto de la técnica moderna nos llevó a matizar su postura ante las

expresiones sonoras no europeas, considerando relevante defender una mirada pluralista antes que reduccionista en términos estético-políticos.

A lo largo del capítulo 4 (“Musicalidad del carnaval”), intentamos dilucidar el concepto de carnaval desde una perspectiva transdisciplinaria que nos permita abordar el fenómeno sin reducir su complejidad. Mediante la lectura realizada de algunos textos de Benjamin, a saber, “Experiencia y pobreza” (2007), “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (2007) y “Programa de un teatro infantil proletario” (2007), procuramos rescatar su análisis de los aspectos que invitan a pensar el carnaval como un espacio de resistencia en donde la gente imagina, desea y fantasea con otro mundo posible. La representación artística y estética del carnaval es el escenario productor de la imagen de un mundo invertido materializado en un “cuerpo sólido” (Leguiza, 2007) que opera sobre el sujeto disolviéndolo.

Más allá de la validez de los aportes teóricos, no podemos dejar de señalar que los aspectos sociales que operan en el carnaval, si bien son contingentes, resultan, según nuestra perspectiva, incapaces de alterar las estructuras, de ahí que hablemos de inversión o suspensión momentánea, lo que no significa la imposibilidad de “revolucionar las formas artísticas a través del montaje y la interrupción de manera de sacudir a la masa de su pasividad” (Di Pego, 2016) aprovechando el potencial que las nuevas técnicas ofrecen.

A lo largo del capítulo se buscó desarrollar el proceso por el cual el ritmo de samba y su lírica se constituyeron en el denominado “samba enredo argentino” (Colunga, 2018), conjuntamente con la paulatina introducción de instrumentos peculiares del género. Como productos de la coyuntura histórica-cultural, las nuevas tecnologías, sobre todo Internet, propiciaron un punto de inflexión en las formas de composición y de acceso al material musical, lo que condujo a una transformación de la percepción colectiva de la música que fue evolucionando desde la radio, el disco y la televisión al CD, el MP3 y los dispositivos móviles. A partir de los casos emblemáticos del cancionero carnavalesco pudimos constatar las transformaciones en el interior de la música carnavalesca, además del debate en torno a la función que, según los músicos, debería tener la tecnología. Por último, apoyados en la noción de “inconsciente político” de Jameson (1989), procuramos confrontar la lectura adorniana de la música en la cultura de masas, rescatando un análisis que permita pensar a la música popular, no como un mero producto degradado de la industria cultural, sino más bien desde su

refuncionalización mediante otras formas de apropiación que habitan en el espacio abierto por las nuevas tecnologías.

El recorrido a lo largo del capítulo 5 (“Música y tecnología digital”) consistió en analizar la correspondencia entre dos dimensiones aparentemente dissociadas: la música y la tecnología aplicada a la producción, difusión y consumo. El concepto de “aparato” (Déotte, 2009) nos permitió establecer un marco de discusión en torno a cuestiones de aplicación de las tecnologías digitales en el proceso compositivo. Una reflexión filosófica de la técnica apoyada en la lectura de Parente (2010) posibilitó, por su parte, el reconocimiento de las concepciones protésica, instrumentalista y sustantivista entre los músicos. Específicamente, pudimos constatar que el uso de las nuevas tecnologías por parte de los músicos locales es sustentado en la concepción protésica ya que, de acuerdo a los testimonios analizados, los aparatos son vistos como objetos compensadores o medios técnicos cuya función reside en la resolución de problemas.

Al profundizar en las observaciones acerca de los usos de aparatos digitales en el ámbito musical carnavalesco, pudimos reconocer rasgos de tipo fetichista y de tipo progresista en cuanto a experiencias estéticas disruptivas del modelo tradicional de composición-ejecución. En la medida en que se fue incrementando el uso de las nuevas tecnologías, ya sea en el proceso de grabación o en las presentaciones en directo, los músicos experimentaron con diferentes dispositivos cuya evaluación difiere de una generación a otra. Así, para los músicos que vivenciaron la introducción de aparatos a fines de 1970 la relación música-tecnología es vista con recelo ya que se considera que la técnica desnaturaliza la música; en cambio, los músicos jóvenes que experimentaron con aparatos de principios de siglo XXI reconocen en las tecnologías una función simplificadora del trabajo, además del continuo acceso a la información.

En los casos analizados encontramos concordancias respecto a los usos de las herramientas digitales. A pesar de la distancia generacional los músicos concluyen en la necesidad de establecer ciertos límites que no dificulten el proceso de escucha y análisis de la música, lo que requiere de una temporalidad diferente de la convencional, asociada más a la fugacidad. De acuerdo a los autores mencionados, los objetos técnicos aplicados a la composición, ejecución, distribución y consumo musical están comprendidos desde las dimensiones cultural, simbólica y ético-política, enmarcadas siempre en un contexto histórico. Esto implica que las nuevas tecnologías emergentes del siglo pasado pueden ser leídas como mediadoras de nuestra experiencia con el mundo y, por tanto, hacen época.

A partir de este recorrido se desprenden también algunas observaciones respecto de la música reproducida mediante dispositivos tecnológicos. En primer lugar, la utilización de programas multipistas en las actuaciones en directo sugiere el fomento del conformismo por parte del oyente al naturalizar la simulación del material sonoro en “representación” (Deleuze-Guattari, 2010) del sonido análogo. En segundo lugar, al ser aceptada esta variante se suprime la subjetividad bajo la ilusoria creencia de estar asistiendo a un concierto en directo, lo que admite cierta reificación de la relaciones entre el arte y la técnica.

En el último apartado del capítulo propusimos articular el concepto de “aura” desde la concepción benjaminiana con la ontología de la música, como un intento de interpretar la cuestión del aura en la música en el contexto de su reproducción digital. Una vez presentado el concepto de aura a partir de la lectura de los autores pertinentes, llegamos a la tesis de que las nuevas tecnologías digitales propiciaron la apertura de nuevas experiencias estético-musicales. Con la exploración y reproducción sonora digital (composiciones generadas por ordenadores que pueden reproducir el sonido prácticamente igual que el análogo y en forma simultánea), el material sonoro se independizó del lugar en donde se ejecutaba la música (las salas de concierto, los espectáculos en directo, las sesiones de grabación, etc.), quedando libre de ser fijado en un espacio-tiempo determinado a favor de una apropiación más colectiva y simultánea.

Si bien este fenómeno no se circunscribe a la era digital, ya que con las invenciones del gramófono, el disco y la radio, la tradicional distinción entre “música culta” y “música popular” deja ya de tener relevancia, en la experiencia sonora mediante reproducción digital hay también un pasaje de la contemplación a la interpretación, lo que sugiere ser leído como la caída del aura de la música culta. La sonoridad de una obra, antes circunscripta al valor cultural, da lugar a la apropiación colectiva, facilitada por su reproductibilidad técnica. En este sentido, el análisis benjaminiano nos parece relevante para iluminar teóricamente las implicaciones estético-políticas involucradas en los análisis de las obras. A pesar de que no podemos evaluar las mutaciones en la música con los mismos criterios que Benjamin aplica a la pintura, la fotografía y el cine, es dable suponer que la idea de pérdida del aura sigue siendo importante para valorar las transformaciones de la música en la sociedad moderna ya que, como sostiene Eco, “una canción que exige respeto y atención significa, además, aunque sea a nivel de una cultura de masas, una opción ‘culta’” (1990, p. 275). Además, el análisis desde

Benjamin permite explicitar las potencialidades de la técnica para la formulación de propuestas estéticas disruptivas.

En el capítulo 6 (“El carácter colectivo de la obra musical carnavalesca”), nos planteamos la pregunta por la relación entre la composición de la obra musical carnavalesca y el público, partiendo de los conceptos de “muerte del autor” (Barthes, 1984) y “pluralismo de procedimientos” (Wellmer, 2013). Al establecer una comparación entre los procesos de composición de la música académica, basada básicamente en la escritura, y la música carnavalesca, apoyada en recursos no formales y en tradiciones culturales extraeuropeas, pudimos constatar puntos divergentes en cuanto al sistema tonal y el sistema métrico de la música europea que, no obstante, suelen manifestarse en calidad de préstamos. En la música popular carnavalesca dichos préstamos se realizan de acuerdo a un proceso de reificación que articula formas de comunicación y producción cultural de carácter exclusivamente colectivo.

De este modo, y siguiendo las contribuciones teóricas de Benjamin (2003) y Adorno (1984) en cuanto a la función del autor y de la obra en la sociedad capitalista, entendemos que la composición de la música carnavalesca, en especial el samba enredo, puede ser entendida como un modelo de praxis políticamente emancipadora, ya que abre espacios de lo posible, ya sea mediante situaciones de inversión de valores expresados en la temática del enredo o en los recursos rítmicos y armónicos como las apoyaturas o las sínkopas. Recuperar una mirada progresista del trabajo del compositor carnavalesco, entendido como un productor que interviene en el contexto social al tiempo que se libera de las formas hegemónicas, puede contribuir a la articulación de los posicionamientos teóricos de Benjamin y Adorno como orientadores de los análisis de las obras musicales.

Como esperamos haber mostrado en el capítulo 6, nuestro posicionamiento respecto de la interpretación adorniana relativa a la dimensión autónoma del arte elevado es crítico. Al ser la música carnavalesca un producto popular, no aurático, donde el profesionalismo y la individualidad se diluyen en el proyecto colectivo, su creación es compartida y en ella pueden leerse tendencias divergentes que funcionan como contra-imagen utópica del orden establecido. Siendo la música una forma de producción de sentido (Steingress, 2006), atender a su dimensión simbólica nos permitió preguntarnos por las condiciones en que la misma es capaz de producir estímulos a través de los cuales los actores invierten las condiciones socio-culturales normalizadas, creando

nuevos significados enmarcados en la fiesta del carnaval y manifestados en comportamientos erótico-sensuales, desinhibidos y transgresores.

La combinación de formas de interacción consistentes en la creatividad de los individuos nos lleva a sostener que la música carnavalesca es un texto que media como soporte sonoro del mundo invertido. Queda por investigar cómo puede ser caracterizado ese espacio-tiempo que abre el carnaval y cuya forma expresiva tiene a la música como uno de sus elementos y de qué manera podemos descifrar tendencias progresivas y utópicas presentes en la esfera cultural, de cara a posibilitar la constatación de su heterogeneidad y de su apropiación colectiva de los contenidos en un sentido crítico de lo existente. Por eso, reapropiarse de la producción teórica de Benjamin y Adorno es importante para entender nuestro horizonte epocal, sobre todo para abrir espacios más allá de lo políticamente permitido.

Intentar imaginar un mundo sin arte, es decir, un mundo sin color, sin música e imaginación, es cerrar los ojos a las potencialidades que ofrece la experiencia estética para crear otros sentidos. El arte, como una de las dimensiones de la actividad humana en el proceso de transformación de la realidad, nos hace sentir, a pesar de su fugacidad, que hay algo más que la monótona existencia cotidiana. Por eso, interpretar las creaciones del arte carnavalesco y su musicalidad como productos constitutivos de la cultura popular, de la visión artística del mundo y de los escenarios materiales en los cuales sus prácticas se inscriben, sigue siendo la apuesta principal para intentar iluminar nuevas líneas de indagación y poner de relieve la permanente batalla por el sentido, batalla que, como es sabido es, en última instancia, política.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1984). *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Tusquets, Barcelona.
- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, Madrid, (1970b).
- Adorno, T. W., Benjamin, Walter. (1998). *Correspondencia 1928-1940*, trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Trotta, Madrid, pp. 111-126.
- Adorno, T. W. (1998): “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica del iluminismo, fragmentos filosóficos*. Tercera edición, Trotta, Chile, pp. 165-212.
- Adorno, T. W. (1999). *Mahler. Una fisiognómica musical*. Península, Barcelona.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, Ediciones Piados.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Trad. de Brotons Alfredo, Akal, Madrid.
- Adorno, T. W. (2004): “Arte, sociedad, estética”, en *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, pp. 17-42.
- Adorno, T. W. (2008): “El compositor dialéctico”, en *Escritos musicales IV*. Obras completas, Akal, Madrid.
- Adorno, T. W. (2008): "Sobre el jazz" en *Escritos musicales IV*. Obras completas 17. Akal, Madrid, pp. 83.
- Adorno, T. W. (2009): "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", en *"Disonancias". Introducción a la sociología de la música*. Obras completas, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Gabriel Méndez Torellas, pp. 1-25.
- Adorno, T. W. (2015): “Lección 18 del 27/7/1960” en *Filosofía y sociología*, trad. Mariana Dimópulos, Cadencia, Buenos Aires.
- Adell, J. E. (1997). *La música en la era digital*. Lleida: Milenio.
- Adell, J. E. (2010). *Música y tecnología. Sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea*. Universidad Abierta de Catalunya.
- Atalli, J. (2011). *“Ruidos”*. Editorial siglo XXI, México.
- Alabarces, P. Rodríguez, M. G. (2008): “Música popular y resistencias”, en *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, pp. 31-34.

- Aguirre, J. (2009): “Panorama de la historia de la Computación Académica en la Argentina” en *Historia de la Informática en Latinoamérica y el Caribe: Investigaciones y Testimonios*. Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Amengual, G. (2008): “Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin”, en Amengual, G. Cabot, M. Vermal, J. *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, pp. 29-59.
- Benjamin, W. (1989): “Karl Kraus. Sección III: El monstruo”, en *Obras, Libro II, vol.1*. Titivillus, Madrid, p. 280.
- Benjamin, W. (2003). *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. Ítaca, México.
- Benjamin, W. (2007): “Experiencia y pobreza” en *Obras, Libro II, vol.1*. Abada, Madrid, pp. 217-223.
- Benjamin, W. (2007): “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, cap. VIII, en *Obras, Libro I, vol. 2*. Abada, Madrid, p. 233.
- Benjamin, W. (2007): “Programa de un teatro proletario infantil”, en *Obras, Libro II, vol. 2*. Abada, Madrid, pp. 105-106.
- Benjamin, W. (2008): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras, libro I, vol. 2*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Abada, Madrid, pp. 49-85.
- Benjamin, W. (2009). “Bert Brecht” [1930], en *Obras, libro II, vol. 2*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada, Madrid, pp. 275-282.
- Benjamin, W. (2009): “¿Qué es el teatro épico? (2)” [1939], en *Obras, libro II, vol. 2*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada, Madrid, pp. 137-144.
- Benjamin, W. (2010a). “Destino y carácter”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, pp. 181–190.
- Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. 1ra ed. Agebe, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (2015). *Atlas/Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, tercera edición. Siglo XXI, Buenos Aires..
- Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Siglo XXI, España.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Estudio, Buenos Aires.
- Barrio, P. A. y Miguel, C. V. (2016). *La cultura popular en el carnaval*. Villa María, Universidad Nacional de Villa María.
- Barceló, C. (2014). “En patota...con Carlos Barceló, maestro, gaucho patón y posible candidato a intendente”. *Punto gg. Revista de humor y actualidad, Canelones, segunda quincena de noviembre*, p. 10.
- Barthes, R. (1967): “La muerte de autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel, en Soria Martínez, Verónica. (2015). *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 de doctorado en Artes Visuales e Intermedia. Facultad de Bellas Artes Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia, Rockford, Illinois].
- Britto García, L. (2005). *El imperio contracultural. Del rock a la posmodernidad*. Colección Argos, editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Cabot, M. (2007): “El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas”, en *Congreso Internacional sobre el pensamiento de Th. W. Adorno*, editado por Cabot, Mateu, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- Cabot, M. (2011): “La crítica de Adorno a la cultura de masas”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N°3. Diciembre, pp. 130-147.
- Cit, S. (2018): “Pressupostos marxistas para uma escuta crítica do Samba”. *Revista Direito e Práxis*. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil, Rio de Janeiro. Vol 9, N. 3, pp. 1775-1793
- Calabrese, O. (1997): “Umberto Eco y la estética semiótica” en *El lenguaje del arte*. Paidós, Buenos Aires, pp. 118-120
- Colunga, A. N. (2016). *La semiotización del mundo a través del Samba-enredo argentino, en el carnaval de Paso de los Libres*. [Tesis de Maestría en Semiótica discursiva, Curso: Propuesta para una Teoría de la Enunciación, Universidad

- Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales., Posadas, Misiones].
- Colunga, A. N. (2018). *Orígenes y evolución de las poéticas del carnaval en Paso de los Libres*. 18º Congreso de Historia de la Provincia de Corrientes, Moglia, Yapeyú.
- Castells, M. (2000). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. Vol. 1, versión castellana de Carmen Martínez Gimeno y Jesús Alborés, 2da. Edición, Oxford: Blackwell.
- Cocimano, G. D. (2001): “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval”, *Gazeta de antropología*, Universidad de Buenos Aires.
- Catalán, J. (2014): “T. W. Adorno y el Jazz: un apagón intelectual”. *Revista Realidad*, 141, pp. 477-498.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, España.
- De Nora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge; Nueva York: Cambridge.
- Da Matta, R. (1990). *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema Brasileiro*. Guanabara, Rio de Janeiro, Brasil.
- Da Costa, C. A. (1992). “El poder del dinero” [Canción]. En Canal #CarnavalDeLibres. <https://www.youtube.com/hashtag/carnavaldelibres>
- Da Costa, C. A. (1996). “El sueño de volar” [Canción]. En Canal #CarnavalDeLibres. <https://www.youtube.com/hashtag/carnavaldelibres>
- Da Costa, C. A. (2000). “Amanecer del Octavo día” [Canción]. En Canal #CarnavalDeLibres. <https://www.youtube.com/hashtag/carnavaldelibres>
- Da Costa, C. A. Panunzio, M. (2003). “Argentina: grito de alerta a la humillación” [Canción]. En https://www.youtube.com/watch?v=nQ_lStl_Kzo
- Da Costa, C. A. (2007). “La comunicación: de la era del fuego a la nueva era tecnológica” [Canción]. En <https://www.youtube.com/hashtag/carnavaldelibres>
- Déotte, J. L. (2009). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Déotte, J. L. (2009). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Déotte, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

- Déotte, J.L. (2017): “Artefactos de pensamiento. Preguntas a Jean-Louis Déotte”. Entrevista y traducción de José F. Barrón Tovar, *Virtualis*, Vol. 7, núm. 15, enero-junio, pp. 97-102.
- Di Pego, A. (2008): “Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine”, *Question, Publicación académica online de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata*, República Argentina, Vol. 1, N° 19.
- Di Pego, A. (2016): “Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin”, *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Universidad Nacional de Quilmes, República Argentina, Número 1.
- Dotti J. E. (1994). “Pensamiento político moderno”, en Ezequiel de Olaso (Ed.), *Del Renacimiento a la Ilustración*, Trotta, Madrid, pp. 53-75.
- Duran Bunster, R. (2015): “Creación musical y transformaciones tecnológicas: un aporte a la discusión sobre la producción musical en Chile hoy”. *Escuela de música*, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, cap. 1, pp. 6-11.
- Eco, U. (1990): “La música y la máquina”, en *Apocalípticos e integrados*. Lumen, España, pp. 287-292.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona.
- Eco, U. (2006). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, Barcelona.
- Frith, S. (1986): “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”, *Papers*, n. 29, pp. 178-196.
- Forster, R. (2012). *Benjamin. Una introducción*. 2da. Edición. Quadrata, Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Farias, B. (2010): “A crítica dialética e o hibridismo musical na atualidade”. *Ressonância: Revista de investigação musical*, vol. 14, nº 27, Universidade Federal da Bahia, pp. 39-55.
- García, L. I. (2015): “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, *Escritura e imagen*, Vol. 11, Universidad Nacional de Córdoba y CONICET.
- Gálvez Silva, G. (2017). Música y aura: aquende la exterioridad y lo visible. *Revista de Teoría del arte*, (30), pp. 71-82.
- González Cobo, R. A. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Cap. I. Acantilado, Barcelona, pp. 11-36.

- García, M. (2006): “Géneros musicales, tecnología del casete y don de sanación en el Chaco argentino”. Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología, La Plata, en Sammartino, Federico. Rubio, Héctor. *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 59-61.
- Grimson, A. (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo editorial Norma, Buenos Aires, pp. 40-47.
- Gombrich, E. H. (2004). *La historia del arte*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 15.
- Gadamer, H. G. (2003). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, pp. 99-100.
- Gómez, V. (1998). *El pensamiento estético de Theodor Adorno*. Cátedra, Madrid.
- Guattari, F. (1998). *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires.
- Guarello, A. (1992): Simplezas, en *revista tonus* n° 134, pp. 9-10.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós, Madrid.
- Gonnet, M. (2015): “Recepción en la dispersión”: Cine y experiencia en Walter Benjamin, *Revista Lindes. Estudios sociales de arte y la cultura*, N°10, Buenos Aires.
- Horkheimer, M. (2007): “Medios y fines” en *Crítica de la razón instrumental*. 1ra ed. Terramar, La Plata, pp. 18-19-35-43-44.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press.
- Habermas, J. (1986). *Ciencia y técnica como “ideología”*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid.
- Hlebovich, L. (2016). *Crisis y reconfiguración de la experiencia: Una conceptualización del cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica].
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Visor, Madrid.
- Jameson, F. y Zizek, S. (2008). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Gruner, Paidós, Buenos Aires.

- Jardow-Pedersen, M. (2003): “Comunicación musical de significado” en *Manual de etnomusicología. Historia, recopilación, instrumentos, transcripción, significado*. Etnomax, México, pp. 79-83.
- Kierkegaard, S. (1973). *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Aguilar, Buenos Aires.
- Leguiza, F. A. (2007). *Carnaval en Paso de los Libres. Desde sus orígenes hasta la década de 1930*. Corrientes, Moglia.
- Leguiza, F. A. (2014) *El surgimiento de las dos comparsas tradicionales del carnaval libreño. La disputa por la hegemonía social a mediados del siglo XX*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Programa de Postgrado en Antropología social, Posadas, Misiones].
- Landa, Ca. y Ciarlo, N. (2020): “Tecnología, cultura material y materialidad: aproximaciones conceptuales a las actividades del ser humano y sus producciones materiales”, *Revista española de Antropología Americana*, ediciones Complutense, 21 de febrero.
- Lopes, N. (2003). *Sambeabá*. Rio de Janeiro: separado. Casa da Palavra: Folha Seca.
- Molinari, C. (2011). *El arte en la era de la máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*. 1a ed. Buenos Aires, Universidad Abierta Interamericana, Colección UAI – Investigación, Teseo.
- Marchiano, M y Martínez, C. (2020): “La politización de la música en la experiencia estética. Reinterpretaciones sobre Walter Benjamin”, *Arte e Investigación*, 12 de noviembre.
- Marx, K. Engels, F. (2009). *Sobre el arte*. 1ra edición, Claridad, Buenos Aires.
- Marx, K. (2010). *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*. Colihue, Buenos Aires.
- Nogueira, N. (2010). *Dossiê Das Matizes Do Samba No Rio de Janeiro. Partido Alto, Samba de Terreiro, Samba-enredo*. Centro Cultural Cartola. Fundação Cultural Palmares, Rio de Janeiro.
- Nietzsche, F. (1994). *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. Editores S.L., España.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Austral, España, p. 179.
- Nietzsche, F. (2011). *La Gaya ciencia*. 1ra. Edición. Libertador, Buenos Aires.

- Notario, A. (2006): “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.
- Novitz, D. (1992). *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press, p. 24
- Parente, D. (2010). *Del órgano al artefacto: Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. 1ra ed. La Plata, Universidad Nacional de la Plata.
- Real Academia Española (22 de agosto de 2021): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. <https://dle.rae.es/carnaval>
- Rivera Magos, S y Carriço Reis, B. (2015): “Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, pp. 171-192
- Rodríguez, P. (2011): “Diego Parente, Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural”. *Redes*, Vol. 17, Nº 33, Buenos Aires, diciembre, pp. 123-131.
- Righero, C. (2001). “Amazonas. Jardín enfermo de la humanidad” [Canción]. En <https://www.youtube.com/watch?v=VjkicZEuyHo>
- Rorty, R. (1990): “La historiografía de la filosofía: cuatro géneros”, en Rorty, R. Schneewind, J. Skinner, Q. (1990). *La filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la filosofía*. Paidós, Barcelona.
- Samour, H. (2005). *Globalización, cultura e identidad*, ECA, Estudios centroamericanos, p. 488.
- Soria Martínez, V. (2015). *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*. Martínez, Verónica. (2015). *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 de doctorado en Artes Visuales e Intermedia. Facultad de Bellas Artes Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia, Rockford, Illinois].
- Singer, D. (2002). “¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno”. *Revista electrónica Educare* nº 7, pp. 143-156.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*, Editorial Paidós, España.

- Sammartino, F. Rubio, H. (2006). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Universidad Nacional de Córdoba.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- Sloterdijk, P. (2008). *Extrañamiento del mundo*. Pre-textos, Valencia, p. 286.
- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de la música moderna*, Ricordi, Buenos Aires.
- Staroselsky, T. (2015). *Crisis de la experiencia: ¿imposibilidad o reconfiguración? Benjamin a través de Jean-Louis Déotte*. X Jornada de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto, Ensenada, Argentina, en Memoria Académica.
- Staroselsky, T. (2020) *El problema de la estetización y la reconfiguración de la experiencia en la filosofía de Walter Benjamin* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Secretaría de Posgrado].
- Staroselsky, T. (2020). Una flor imposible: Walter Benjamin y la experiencia en crisis. Resistances. *Journal of the Philosophy of History*, 1 (1), pp. 9-22, en *Memoria Académica*.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza, Madrid.
- Steingress, G. (2006): “El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica”. *Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, Nº 6.
- Safranski, R. (2019). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Tusquets editores, Buenos Aires.
- Trías, E. (1984). *Filosofía y carnaval y otros textos afines*. Anagrama, Barcelona.
- Wisnik, J. M. (2004): *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, en Cit, Simone. (2018). Pressupostos marxistas para uma escuta crítica do Samba, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.
- Wellmer, A. (1993): “Verdad, apariencia, reconciliación”, en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. de José Luis Arántegui. La balsa de medusa / Visor, Madrid, pp. 13-50.
- Wellmer, A. (2013): “Sobre negatividad y autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música”, “Lenguaje – (Nueva) música – Comunicación” y “El tiempo, el lenguaje y el arte (con una

- digresión sobre música y tiempo)” en *Líneas de fuga de la modernidad*, trad. de Peter Storandt Diller, FCE, Buenos Aires, pp. 225-363.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones Filosóficas*, UNAM Crítica, México, en Van Persen, C.V. *Ludwig Wittgenstein. Introducción a su filosofía*. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Zubieta, Ana María (Comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Paidós, Buenos Aires.
- Zambón, J. (2006). “De Egipto a Catamarca” [Canción]. En Canal #CarnavalDeLibres. <https://www.youtube.com/hashtag/carnavaldelibres>

