

CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA



DAVID
BYRNE

Lectulandia

A la manera del mejor ensayo anglosajón: divulgativo, literario y documentado, sin incurrir en el tedio académico, *Cómo funciona la música* se compone de distintos capítulos que combinan adecuadamente ideas sobre la historia de la tecnología musical, pasajes memorísticos y biográficos sobre la propia experiencia de Byrne como músico, comentarios sobre las modas musicales del siglo xx, consideraciones sobre la composición musical e interesantes análisis sobre la industria. Byrne pone de manifiesto cómo todos los condicionantes externos a la propia creación modelan la historia de la música, y para ello comienza explicando el peso que las iglesias, catedrales, óperas y palacios tuvieron en la composición de la música clásica, la relación entre la música pop y los pequeños clubes, por qué para un músico como él es fastidioso interpretar en espacios míticos como el Carnegie Hall o cómo van armándose los distintos géneros en función de los espacios de escucha o de las tecnologías al uso. En su indagación en la importancia de los factores extramusicales, Byrne, sin complejos, tampoco soslaya la moda como un elemento dramático en la interpretación.

Lectulandia

David Byrne

Cómo funciona la música

ePub r1.1

jandepora 02.12.14

Título original: *How Music Works*
David Byrne, 2012
Traducción: Marc Viaplana Canudas
Diseño de cubierta: Dave Eggers

Editor digital: jandepora
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Emma y Tom Byrne, que aguantaron mis expresiones musicales adolescentes e incluso me echaron una mano de vez en cuando.

ELOGIOS PARA *CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA*

«Una magnífica celebración de una omnipresente forma artística que puede alterar el modo en que nos vemos a nosotros mismos y al mundo. [...] Una historia de la música completamente absorbente y fruto de una meticulosa investigación». — Fiona Sturges, *The Independent*

«Reducir la enorme galaxia de teoría a un libro legible y erudito era un proyecto tremendamente ambicioso, pero Byrne lo ha conseguido, y con criterio». —*Observer*

«Un libro erudito y entretenido, escrito por alguien que se ha pasado su carrera demostrando que, afortunadamente, ambos adjetivos pueden ir juntos. [...] El capítulo sobre negocios y finanzas en el mundo de la música debería ser de lectura obligatoria para todos los quinceañeros que se lo montan con GarageBand y sueñan con símbolos de dólar, mientras que el apartado “Cómo se crea una escena” es poco menos que un manual para la regeneración urbana a través de la cultura pop. [...] Un acertado —y también inspirador— repaso que no estaría mal utilizar como poco ortodoxo manual de uso de un hipotético curso universitario: Arte y sociedad: Stop Making Sense». —Peter Aspden, *Financial Times*

«David Byrne se merece un gran elogio por *Cómo funciona la música*. Es tan accesible como el pop al mismo tiempo que plantea una perspectiva más profunda, reflexiones deslumbradoramente originales y descubrimiento en casi cada capítulo. [...] Este libro hará que oigas música de un modo diferente». —Oliver Keens, *The Daily Telegraph*

«En este extraordinario libro, Byrne explora una completa sinfonía de argumentos, y lo hace con el entusiasmo técnico y preciso que cabe esperar del exasperantemente brillante alumno de escuela de bellas artes —nacido en Escocia, criado en Estados Unidos— hijo de un ingeniero eléctrico. [...] Fascinante». —Mark Ellen, *The Guardian*

«David Byrne es una excéntrica estrella del rock y brillantemente original, y ha escrito un libro de acuerdo a tan proteicos talentos». —John Rockwell, *The New York Times Book Review*

«*Cómo funciona la música* es una mezcla de inteligentes reflexiones sobre cómo la música se va tomando forma en los lugares donde es tocada y la tecnología que utilizamos para crearla y distribuirla». —MOJO

«Creadores de cualquier tipo encontrarán una gran fuente de inspiración en las eruditas reflexiones del señor Byrne acerca de las bases biológicas y matemáticas del

sonido. [...] Sus observaciones sobre la naturaleza del patrón y la repetición, y sobre la respuesta humana a la experiencia estética, se pueden aplicar en todos los campos de la creación». —*The Economist*

«David Byrne ha escrito varios libros buenos, pero el último, *Cómo funciona la música*, es sin duda el mejor de ellos, posiblemente el que estaba destinado a escribir. De hecho, se podría titular *Cómo funciona el arte* o incluso *Cómo funciona todo*». —Cory Doctorow, *BoingBoing*

«*Cómo funciona la música* es tan cautivador como ecléctico: un entusiasta híbrido de historia social, investigación antropológica, autobiografía, filosofía personal y manual de negocios, a veces en la misma página. [...] Se trata de territorio desconocido incluso para los más apasionados exploradores (y Byrne lo es).» —Joan Anderman, *The Boston Globe*

«Desde cualquier punto de vista, el estilo y la energía de Byrne son evidentes tanto en la página como en el escenario». —Kathryn Schulz, *New York Magazine*

«A lo largo de *Cómo funciona la música* integra sus reflexiones acerca de todo lo relativo a la grabación y la actuación en directo con el repaso de su propia carrera. Aunque el libro se detiene justo antes de convertirse en una memoria o en una autobiografía, los fans que busquen un relato de la vida y época de Byrne más allá de los escenarios no se verán decepcionados. [...] Una guía imprescindible acerca de la grabación y la actuación en directo, honesta y contemporánea, y cargada tanto de consejos prácticos como de inteligentes comentarios». —Ted Gioia, *San Francisco Chronicle*

«Bob Dylan, Keith Richards, Jay Z, incluso Daniel Lanois, todos han publicado libros en los últimos años, y todos ellos han sido interesantes y ha merecido la pena leerlos. Pero ninguno es tan bueno como este de David Byrne. [...] Nos cuenta la evolución de la música de los animales a los hombres y la historia de los cambios en el modo de trabajar de los estudios de grabación del modo más accesible y menos pretencioso que he visto en una narración de este tipo». —David Rothenberg, *Globe and Mail*

«Del ex líder de Talking Heads, una extraordinariamente inteligente y magníficamente escrita disección de la música como forma artística y como modo de vida. [...] Byrne toca cada tipo de música, de todas las épocas y de todas las zonas del mundo. [...] Altamente recomendable: cualquiera que esté interesado en la música aprenderá cosas de este libro». —Kirkus, (*Starred Review*)

«Un libro decididamente generoso: amigable, informal, especulativo y lleno de

ideas inteligentes... Uno tiene la agradable sensación de que Byrne habla directamente al lector, compartiendo una serie de confidencias que ha ido escogiendo a lo largo de los años». —Tim Page, *The Washington Post*

PREFACIO

HE tenido relación con la música toda mi vida adulta. No lo planeé así, y al principio ni siquiera fue una ambición seria, pero así acabó siendo. Un muy feliz accidente, tengo que decir. Es un poco extraño, sin embargo, que gran parte de mi identidad esté atada a una cosa completamente efímera. La música es intangible, existe solo en el momento en que es aprehendida, pero aun así puede alterar profundamente nuestra manera de ver el mundo y nuestro lugar en él. La música puede ayudarnos a superar momentos difíciles de la vida, cambiando no solo cómo nos sentimos por dentro, sino también cómo sentimos todo lo que nos rodea. Es muy poderosa.

Ya en mis inicios, no obstante, me di cuenta de que la misma música puesta en un contexto diferente puede cambiar no solo la manera en que el oyente la percibe, sino que puede también darle un significado enteramente nuevo. Según dónde la oigas — en una sala de conciertos o en la calle— o cuál sea la intención, la misma pieza musical puede resultar una intromisión molesta, desagradable y ultrajante, o puede hacerte bailar. Cómo —o cómo no— funciona la música depende no solo de lo que es aisladamente (si se puede decir que tal condición existe), sino en gran parte de lo que la rodea, de dónde y cuándo la escuchas, de cómo es ejecutada o reproducida, de cómo se vende y se distribuye, de cómo está grabada, de quién la interpreta, de con quién la escuchas, y finalmente, por supuesto, de cómo suena: estas son las cosas que determinan si una pieza musical funciona —si logra lo que se propone conseguir— y qué es.

Cada capítulo de este libro se centra en un aspecto diferente de la música y su contexto. En uno se plantea cómo ha afectado la tecnología al sonido de la música y a lo que pensamos de ella. En otro se considera la influencia de los sitios donde la escuchamos. Los capítulos no están ordenados cronológicamente ni siguen una secuencia. Los podéis leer en cualquier orden, aunque creo que el orden por el que mis editores y yo nos hemos decidido tiene cierta fluidez: no está hecho al azar. Para esta edición en rústica he añadido secciones a varios capítulos; son actualizaciones cosechadas de mi experiencia en la gira de promoción del libro en tapa dura, correspondencias recientes, tecnologías emergentes y un par de nuevas colaboraciones. Mis ideas sobre todos los temas aquí contenidos evolucionan constantemente a medida que aprendo más cosas.

Esto no es un relato autobiográfico de mi vida como cantante y músico, aunque sin duda gran parte de mi forma de entender la música ha resultado de muchos años de grabaciones y conciertos. En este libro recurro a esa experiencia para ilustrar los cambios en la tecnología y en mi manera de entender la música y los conciertos. Muchas de mis ideas sobre qué implica aparecer en un escenario, por ejemplo, han cambiado completamente a lo largo de los años, y mi propio historial de conciertos es una manera de contar la historia de una filosofía en constante evolución.

Otros han escrito en profundidad sobre los efectos fisiológicos y neurológicos de

la música; algunos científicos han empezado a examinar los mecanismos exactos del efecto de la música en nuestras emociones y percepciones.

Pero no es de esto de lo que hablo aquí; me he centrado en cómo puede moldearse la música antes de que llegue a nosotros, qué hace que nos llegue realmente o no, y qué factores externos a la música misma hacen que nos haga vibrar. ¿Hay un bar cerca del escenario? ¿Puedes guardarte esa música en el bolsillo? ¿Les gusta a las chicas? ¿Es asequible?

He evitado, en gran medida, los aspectos ideológicos de la creación musical y de la producción. Queda fuera del ámbito de este libro el hecho de que la música puede servir a intereses nacionalistas o escribirse para incitar a la rebelión o derrocar una cultura establecida, tanto si el motivo es político o generacional. Tampoco estoy muy interesado en estilos y géneros específicos, pues me parece que ciertos modelos y modos de comportamiento a menudo se repiten en círculos completamente diferentes. Espero que encontréis aquí algo de que disfrutar, aunque mi propia música no os interese. Tampoco tengo interés en el desmesurado ego que mueve a algunos artistas, aunque el maquillaje psicológico de músicos y compositores da forma a la música en por lo menos igual medida que cualquiera de los fenómenos que me fascinan. He preferido buscar modelos de cómo se escribe la música, cómo se graba, distribuye y percibe, para preguntarme después si las fuerzas que crearon y configuraron esos modelos han guiado mi propia obra... y quizá también la obra de otros. ¡Se espera que en este libro no solo hable de mí! En la mayoría de los casos la respuesta es que sí; no soy diferente de los demás.

¿Arruina el deleite hacerse tales preguntas en un intento de ver cómo funciona la máquina? Para mí no. La música no es frágil. Saber cómo funciona el cuerpo humano no impide disfrutar de la vida. La música ha existido desde que la gente empezó a juntarse en comunidades. No va a desaparecer, pero sus usos y significados evolucionan. Actualmente me siento conmovido por más música que nunca. Tratar de verla con una perspectiva más amplia y profunda pone de manifiesto que el lago es más amplio y profundo de lo que creíamos.

CAPÍTULO 1

Creación a la inversa

MI percepción de la creación maduró con extrema lentitud. Esta percepción es que el contexto determina en gran parte lo que se escribe, pinta, esculpe, canta o ejecuta. Esto no suena demasiado a percepción, pero en realidad es lo opuesto a la creencia común, que mantiene que la creación emerge de una emoción interior, de pasiones o sentimientos que afloran; que el ansia creativa no transigirá con compromisos y tiene simplemente que buscar una salida para ser escuchada, leída o vista. La versión aceptada sugiere que una extraña mirada se dibuja en la cara del compositor clásico y este empieza a garabatear furiosamente una composición elaborada a la perfección que de otra forma no habría existido. O que el cantante de rock and roll, poseído por pasiones y demonios, engendra esa asombrosa y perfecta canción que tenía que durar tres minutos y doce segundos, ni uno más ni uno menos. Esta es la noción romántica de cuán creativa llega a ser una obra, pero creo que el proceso de creación se aparta en casi ciento ochenta grados de ese modelo. Pienso que, inconsciente e instintivamente, creamos para encajar en formatos preexistentes.

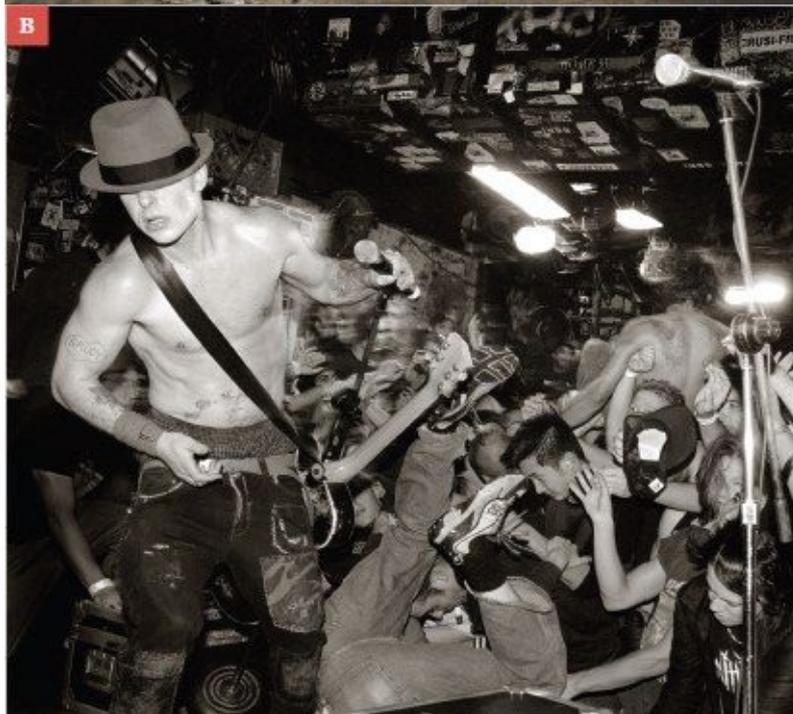
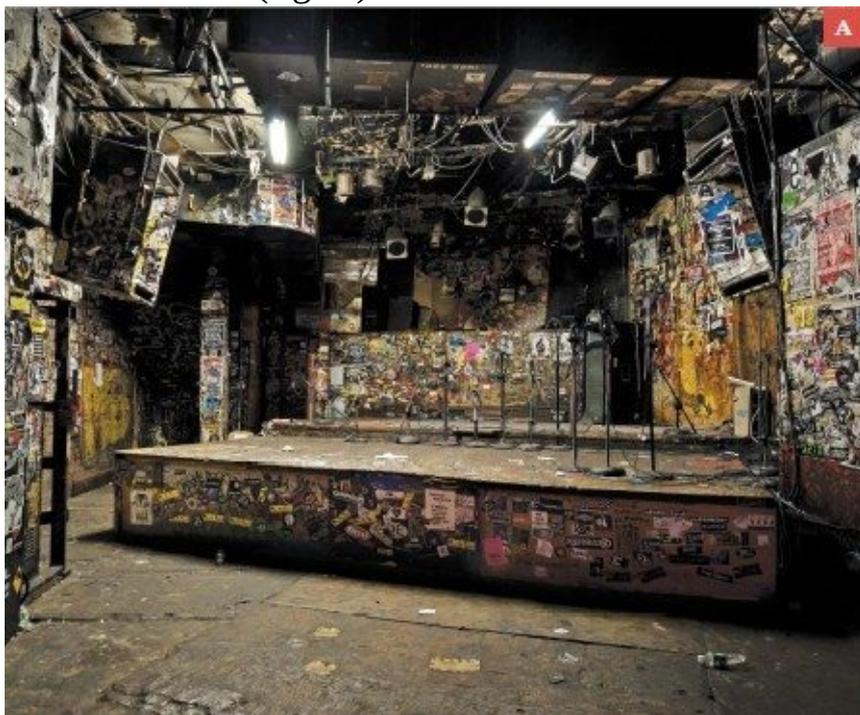
Por supuesto, la pasión puede seguir estando presente. Que la forma que el trabajo de uno adoptará esté predeterminada y sea oportunista (en el sentido de que uno crea algo porque se presenta la oportunidad) no significa que la creación tenga que ser fría, mecánica e insensible. La parte oscura o emocional de cada uno suele encontrar la manera de salir, y el proceso de confección —encajar la forma en un contexto dado— es mayormente inconsciente, instintivo.

Por lo general, ni siquiera nos damos cuenta de ello. La oportunidad y la disponibilidad son a menudo la madre del invento. La historia emocional —«algo con lo que desahogarse»— sigue siendo contada, pero su forma está guiada por restricciones contextuales previas. Yo propongo que esto no es tan malo como cabría esperar. Menos mal, por ejemplo, que no tenemos que inventar la rueda cada vez que hacemos algo.

En algún sentido, trabajamos al revés, conscientemente o no, creando obra que encaja en el auditorio del que disponemos. Esto es cierto para las otras artes también: se crean imágenes que encajan y lucen en las paredes blancas de una galería, de la misma manera que se escribe música que suena bien en un club de música *dance* o en un auditorio de música clásica (pero probablemente no en ambos). De algún modo, el espacio, la plataforma y el software son los que «hacen» el arte, la música o lo que sea. Cuando algo tiene éxito nacen otros locales de tamaño y forma similar para acomodar más de lo mismo. Tras un tiempo, el tipo de obra que predomina en esos espacios se da por sentado: por supuesto, en auditorios de música sinfónica oímos principalmente sinfonías.

En la foto de abajo podéis ver la sala del CBGB donde parte de la música que he compuesto se oyó por primera vez (fig. A). No tengáis demasiado en cuenta la

preciosa decoración y fijaos en el tamaño y la forma del espacio. Al lado hay una banda actuando (fig. B).

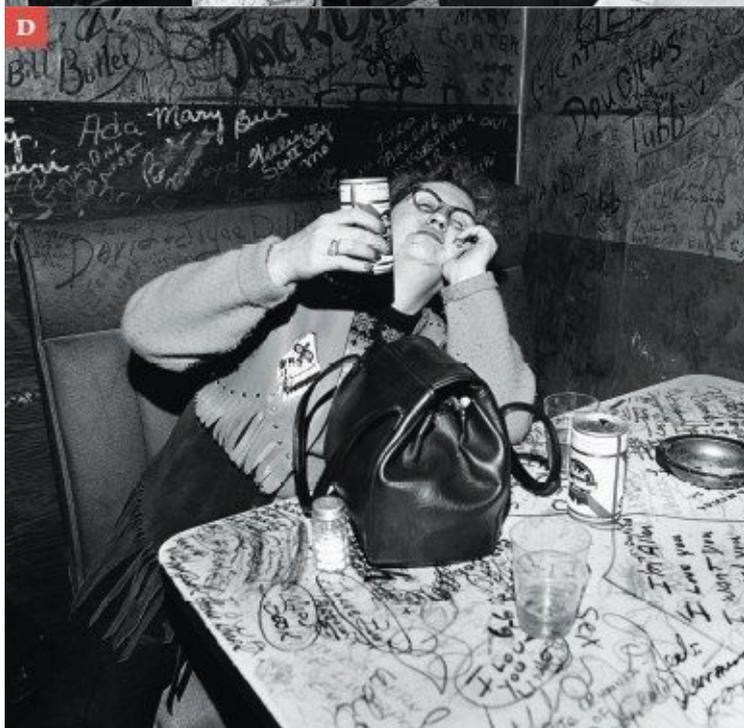


El sonido en este club era extraordinariamente bueno: los cachivaches esparcidos por todos lados, el mobiliario, el bar, sus paredes destartaladas e irregulares y el techo bajo proporcionaban una estupenda absorción del sonido y reflexiones acústicas desiguales, cualidades en las que uno se gastaría una fortuna para recrearlas en un estudio de grabación. Esas cualidades funcionaban muy bien para esa música en particular, y gracias a la ausencia de reverberación uno podía estar bastante seguro de que, por ejemplo, los detalles de la música no se perdían. Además, dado el tamaño del lugar, los gestos y las expresiones se veían y se percibían también, por lo menos de cintura para arriba. Lo que pasaba de cintura para abajo quedaba generalmente

invisible, tapado por el público medio sentado, medio de pie. La mayor parte del público no habría tenido ni idea de que el tipo de la foto estaba rodando por el suelo del escenario; simplemente, lo habría perdido de vista.

Ese club de Nueva York estaba inicialmente pensado para ser una sala de música bluegrass y country, como el Tootsie's Orchid Lounge de Nashville. El cantante George Jones sabía cuántos pasos había entre la puerta del escenario del Grand Ole Opry y la puerta trasera del Tootsie's: treinta y siete. Charley Pride le dio a Tootsie Bess un alfiler de sombrero para defenderse de los clientes pendencieros.

Abajo hay una foto de varios músicos en el Tootsie's (fig. C). Físicamente, los dos clubs son casi idénticos, y el comportamiento del público era también muy parecido en ambos lugares (fig. D).



Las diferencias musicales entre una sala y otra son menos significativas de lo que uno pensaría. En cuanto a estructura, la música que salía de ellas era prácticamente idéntica, aunque en otros tiempos un público de música country en Tootsie's habría odiado el punk rock y viceversa. Cuando Talking Heads actuó por primera vez en Nashville, el presentador anunció: «¡El punk rock ha llegado a Nashville! ¡Por primera y, posiblemente, última vez!».

Ambos lugares son bares, donde la gente bebe, hace amistades, grita y se cae, así que los músicos tenían que tocar lo bastante alto para hacerse oír por encima del ruido: así era y sigue siendo. (Para vuestra información, el volumen en Tootsie's era mucho más alto de lo que solía ser en el CBGB).

Considerando tan limitada evidencia me pregunté hasta qué punto estaba yo componiendo música expresamente, y tal vez de forma inconsciente, para esos lugares. (Ni siquiera conocía el Tootsie's cuando empecé a escribir canciones). Así que investigué un poco para ver si otros tipos de música pudieron ser compuestos para encajar en sus contextos acústicos.

TODOS SOMOS AFRICANOS

La música de percusión funciona bien al aire libre, donde el público puede bailar y deambular a la vez. Los extremadamente intrincados ritmos superpuestos que son típicos de esa música no se mezclan unos con otros, como lo harían, por ejemplo, en el gimnasio de una escuela. ¿Quién inventaría, interpretaría o perseveraría en tales ritmos si sonaran fatal? Nadie. Ni por un minuto. Además, esa música no necesita amplificación, aunque eso llegaría más tarde.

El musicólogo norteamericano Alan Lomax sostenía en su libro *Folk Song Style and Culture* que la estructura de esa música y de otras del mismo tipo —conjuntos sin líder, básicamente— emana de, y refleja, sociedades igualitarias, pero baste con decir que este es enteramente otro nivel de contexto^[1]. Me encanta su teoría de que los estilos de música y de baile son metáforas de las costumbres sociales y sexuales de las sociedades donde surgen, pero esta no es la historia en la que me quiero centrar en este libro.

Hay quien dice que todos los instrumentos que aparecen en la foto de la parte superior (fig. E) de la página siguiente derivaron de materiales locales fáciles de conseguir y que por tanto fue la conveniencia (con lo que se insinúa solapadamente cierta falta de sofisticación) lo que determinó la naturaleza de la música. Tal

aseveración implica que esos instrumentos y esa música eran a todo lo que esa cultura podía llegar, dadas las circunstancias. Pero yo argumentaría que esos instrumentos fueron cuidadosamente contruidos, seleccionados, personalizados y tocados para adaptarse de la mejor forma posible a la situación física, acústica y social. La música se adapta a la perfección, sónica y estructuralmente, al lugar donde es escuchada. Se adapta absoluta e idealmente a esa situación: la música, una cosa viva, evolucionó para encajar en su nicho disponible.



Esa misma música se convertiría en un mazacote sónico dentro de una catedral (fig. F). La música occidental de la Edad Media era interpretada en catedrales góticas de muros de piedra y en monasterios y claustros de arquitectura similar. En esos

espacios el tiempo de reverberación es muy largo —de más de cuatro segundos, en la mayoría de los casos—, de manera que una nota cantada unos segundos antes flota en el aire y se convierte en parte del paisaje sonoro presente. Una composición con cambios de clave musical invitaría inevitablemente a la disonancia, pues las notas se superpondrían y chocarían en una verdadera colisión sónica. Así, lo que se desarrolló, lo que mejor suena en ese tipo de espacios, tiene estructura modal, a menudo con notas muy largas. Melodías de progresión gradual que rehúyen cambios de tono funcionan magníficamente y reafirman su ambiente místico. Esa música no solo funciona bien acústicamente, sino que ayuda a establecer lo que entendemos como aura espiritual. Los africanos, cuya música espiritual suele ser rítmicamente compleja, quizá no asocien la música originada en esos espacios con la espiritualidad; para ellos tal vez sea simplemente confusa e indistinta. No obstante, el mitólogo Joseph Campbell pensó que el templo y la catedral eran atractivos porque recreaban espacial y acústicamente la caverna, donde los humanos primitivos empezaron a expresar sus anhelos espirituales. O por lo menos, puesto que casi todos los indicios de tales actividades han desaparecido, ahí es donde creemos que primero expresaron esos sentimientos.

Se suele asumir que mucha música medieval de Occidente era armónicamente «simple» (con pocos cambios de clave) porque los compositores no habían desarrollado aún el uso de armonías complejas. En ese contexto no habría necesidad o deseo de incluir armonías complejas, pues habrían sonado horrible en tales espacios. Creativamente, hicieron lo más apropiado. Suponer que en música existe algo así como «progreso» y que hoy día es mejor de lo que era es típico del exceso de autoestima de quienes viven en el presente. Es un mito. La creatividad no «mejora».

Bach ejecutó muchas de sus interpretaciones y composiciones de principios del siglo XVIII en una iglesia más pequeña que una catedral gótica (fig. G). Como os podéis imaginar, allí ya había un órgano y el sonido era reverberante, aunque no tanto como en las gigantescas catedrales góticas.



La música que Bach compuso para tales espacios sonaba bien allí; el espacio hacía que el único instrumento, el órgano de tubos, sonara más lleno, y contribuía también a suavizar agradablemente los errores al subir y bajar por las escalas, tal como solía hacer él. La afinación en claves diferentes, en la innovadora manera de Bach, tenía cierto riesgo en salas como aquellas. Antes, los que componían para esa clase de salas lo hacían en una sola clave y podían ser tan insípidos y monótonos como quisieran, pues si la sala sonaba como una piscina vacía no era problema.

Recientemente asistí al festival de música balcánica de Brooklyn, en una sala casi idéntica a la iglesia que aparece en la página anterior. Las bandas de instrumentos de viento tocaban en el centro de la sala, y la gente bailaba en círculos a su alrededor. El sonido era más bien reverberante, poco ideal para los complicados ritmos de la música balcánica, pero, una vez más, esa música no se desarrolló en salas como aquella.

A finales del siglo XVIII, Mozart interpretaba sus composiciones en eventos que tenían lugar en los palacios de sus mecenas, en salas grandes pero no gigantescas (fig H, I). Al menos inicialmente, Mozart componía sin pensar que su música iba a ser escuchada en auditorios de música clásica, que es donde se suele escuchar hoy, sino en salas más pequeñas e íntimas, llenas de gente que con sus cuerpos y sus elaborados ropajes amortiguaban el sonido, lo cual, sumado a la recargada decoración y a su modesto tamaño (comparado con el de las catedrales e incluso con el de las iglesias corrientes), hacía que aquella también recargada música pudiera ser escuchada en todo su intrincado detalle.





Además, con aquella música también se podía bailar. Supongo que para hacerse oír por encima del bailoteo, el repiqueteo de zapatos y el cotorreo hubo que encontrar cómo subir el volumen de la música, y la única forma de conseguirlo, tal como se hizo, era aumentando el tamaño de la orquesta.

Entretanto, en la misma época, había gente que iba a escuchar ópera. La Scala fue construida en 1776; la sección original de la orquesta consistía en una serie de casetas o habitáculos, en lugar de las filas de asientos que hay hoy día (fig. J). La gente comía, bebía, hablaba y hacía vida social durante las actuaciones; el comportamiento del público, parte importante del contexto musical, era muy diferente entonces. En aquellos tiempos la gente hacía vida social y se gritaban unos a otros durante la representación. También gritaban hacia el escenario, para pedir bises de arias populares. Si les gustaba un tema querían oírlo de nuevo, ¡ya! El ambiente era más parecido al del CBGB que a cualquier sala de ópera contemporánea.

La Scala y otras salas de ópera de la época eran más bien reducidas en tamaño, mucho más que las grandes salas de conciertos que actualmente predominan en Europa y Estados Unidos. La profundidad de La Scala y de muchas otras salas de ópera de aquel período es quizá como la del Highline Ballroom o el Irving Plaza de Nueva York, pero La Scala tiene más altura y un escenario más grande. Esas salas de ópera, a diferencia de los grandes auditorios de hoy día, tienen un sonido muy compacto. He actuado en algunas de esas antiguas óperas y si no subes demasiado el volumen funcionan sorprendentemente bien para ciertos tipos de música pop contemporánea.



Echadle una mirada a Bayreuth, la sala de ópera que Wagner hizo construir para su música en la década de 1870 (fig. K). Como podéis ver, no es enorme, no es mucho mayor que La Scala. Wagner tuvo el valor de pedir que construyeran la sala que mejor acomodaría la música imaginada por él, lo cual no implicaba más asientos para el público, tal como un empresario pragmático habría requerido hoy día. Lo que se amplió fue el espacio para la orquesta. Wagner necesitaba orquestas más grandes para conseguir la pomposidad requerida. También hizo crear nuevos y más grandes instrumentos de metal y pidió una sección de percusión ampliada, para crear grandes efectos orquestales.



De alguna forma, Wagner no encaja con mi modelo; su imaginación y su ego debían de ser mayores que las salas de entonces, así que fue la excepción en lo de no

adaptarse. Se da por sentado que Wagner estaba principalmente forzando los límites de la arquitectura de ópera preexistente, no inventando algo partiendo de cero. Tras construir el lugar se dedicó más o menos a componer para este y sus particulares cualidades acústicas.

Con el paso del tiempo, la música sinfónica empezó a ser interpretada en salas cada vez más grandes. A ese formato musical, concebido originalmente para salas de palacio y para las salas de ópera de tamaño más modesto, se le pedía injustamente que se adaptara a espacios más reverberantes. Así, posteriores compositores clásicos escribieron música para esas nuevas salas, con su nuevo sonido; música que ponía énfasis en la textura y a veces se servía del impacto sonoro y del dramatismo para llegar a la última fila, más alejada que antes. Tenían que adaptarse y así lo hicieron.

La música de Mahler y de posteriores compositores sinfónicos funciona bien en espacios como el Carnegie Hall (Fig. L). La música rítmica, música percusiva con predominio de batería —como la mía, por ejemplo—, lo pasa muy mal en ese lugar. He actuado un par de veces en el Carnegie Hall y puede funcionar, pero está lejos de ser la situación ideal. No volvería a tocar esa música allí. Me he dado cuenta de que el lugar de más prestigio no es siempre el mejor para tu música. Esa barrera acústica podría entenderse como una sutil conspiración, un muro sónico, una manera de mantener apartada a la chusma; pero no entraremos en esto; al menos por el momento.



MÚSICA POPULAR

Al mismo tiempo que la música clásica se iba introduciendo en las nuevas salas, la música popular lo hacía también. A principios del siglo pasado, el jazz se desarrolló junto a la música clásica tardía. Esa música popular se tocaba originalmente en bares, en funerales y en burdeles y garitos donde se bailaba. En esos espacios había poca reverberación y no eran grandes, así que, como en el CBGB, la sensación rítmica podía ser fuerte y directa (fig. M).



Scott Joplin y otros han señalado que, en su origen, los solos y las improvisaciones de jazz eran una forma práctica de solucionar un problema que había surgido: la melodía «escrita» se acababa mientras los músicos aún tocaban, y con el fin de alargar un fragmento popular para el público que quería seguir bailando, los intérpretes improvisaban sobre esa progresión de acordes, manteniendo el mismo ritmo. Los músicos aprendieron a estirar y extender cualquier fragmento de canción que resultara popular, con lo que esas improvisaciones y prolongaciones evolucionaron a partir de la necesidad, y apareció una nueva forma de música.

A mediados del siglo xx el jazz se había convertido en una especie de música clásica y era a menudo presentada en salas de conciertos, pero quien haya estado en ciertos garitos de música negra o haya visto alguna orquesta de metales como Rebirth o Dirty Dozen en un lugar como el Glass House de Nueva Orleans, habrá visto a mucha gente bailando jazz, cuyas raíces están en la música espiritual de baile. Sí, este es uno de los tipos de música espiritual que sonaría horrible en la mayoría de las catedrales.

La instrumentación del jazz se modificó también para que la música fuera audible sobre el sonido de los bailarines y el barullo del bar. Los banjos sonaban más fuerte que las guitarras acústicas, y las trompetas sonaban fuerte también. Hasta que la

amplificación y los micrófonos se hicieron de uso común, hubo que adaptar a la situación los instrumentos que se tocaban y para los que se componía. La configuración de las bandas, así como las partituras que los compositores escribían, evolucionaron para ser oídas.

De la misma manera, la música country, el blues, la música latina y el rock and roll fueron todas ellas (originalmente) formas de música para bailar, y tenían también que sonar lo bastante fuerte para hacerse oír por encima del parloteo. La música grabada y la amplificación cambiaron todo eso, pero cuando esos géneros cristalizaron, estos factores solo empezaban a percibirse.

SILENCIO POR FAVOR

Con la música clásica, no solo cambiaron las salas, sino también el comportamiento del público. Hacia 1900, según el crítico musical Alex Ross, al público de música clásica ya no se le permitía gritar, comer o charlar durante una interpretación. Se suponía que había que estar sentado inmóvil y escuchar con atención y embelesamiento. Ross insinúa que eso era una manera de apartar al populacho de las nuevas salas de conciertos y de ópera^[2]. (Supongo que se asumía que las clases bajas eran por naturaleza bullangueras). Música que en muchos casos había estado abierta a todos se convirtió en privilegio de la élite. Hoy día, un teléfono móvil que suena entre el público o una persona susurrando algo al vecino durante un concierto de música clásica, podrían causar que se suspendiera momentáneamente la función.

Esa política de exclusión también influyó en la música que se componía: puesto que ya nadie hablaba, comía o bailaba, la música podía tener matices dinámicos mucho más extremos. Los compositores sabían que iban a oírse todos los detalles, lo cual permitía escribir pasajes muy delicados. Asimismo, se podrían apreciar pasajes armónicamente complejos. Mucha de la música clásica del siglo xx solo podía funcionar en esos espacios social y acústicamente restrictivos, y para ellos se escribía. Un nuevo tipo de música, antes inexistente, vio la luz, y el posterior surgimiento y progreso de la tecnología de grabación contribuyó a difundirla y universalizarla. Me pregunto cuánto del deleite del público se sacrificó en el esfuerzo de redefinir los parámetros sociales de la sala de conciertos: parece casi masoquista que la flor y nata de la sociedad pusiera trabas a su propia vivacidad, pero supongo que era cuestión de prioridades.

Aunque las armonías más delicadas y las complejidades y matices dinámicos ya

podían apreciarse entonces, actuar en esas salas más grandes y reverberantes significaba que las partes rítmicas se hicieron menos nítidas, más borrosas; menos africanas, se podría decir. Incluso el jazz que empezó a interpretarse entonces en esas salas se convirtió en una especie de música de cámara. Ciertamente, nadie bailaba, bebía o voceaba «¡Así se hace!», aunque se tratara de Goodman, Ellington o Marsalis, cuyas bandas, desde luego, eran muy estimulantes. Los clubs de jazz pequeños hicieron lo mismo, y ya nadie baila en el Blue Note o el Village Vanguard, y las copas se sirven sin hacer ningún ruido.

Se podría concluir que la desaparición de la onda relajada y bailonga de la música de concierto refinada norteamericana no fue accidental. Separar el cuerpo de la cabeza parece haber sido una consecuencia intencionada: para que algo sea tomado en serio, no pueden verte bailando a su son. (No es que cualquier tipo de música apunte exclusivamente al cuerpo o a la cabeza: esa demarcación categórica es más bien un concepto intelectual o social). La música seria, según esta manera de pensar, solo se absorbe y consume por encima del cuello. Las partes por debajo del cuello son social y moralmente sospechosas. Quienes así lo consideraron e impusieron esa manera de percibir la música tampoco debían de tomarse en serio los absolutamente innovadores y sofisticados arreglos de las orquestas de tango de mediados del siglo pasado. El hecho de que fuera extremadamente innovador y al mismo tiempo hubiera sido creado para ser bailado supuso, para los sofisticados del siglo xx, una especie de disonancia cognitiva.

MÚSICA GRABADA

En 1878, con el advenimiento de la música grabada, la naturaleza de los lugares donde se escuchaba música cambió. La música tenía que satisfacer simultáneamente dos necesidades muy diferentes. El fonógrafo de la sala de estar se convirtió en otro auditorio; para mucha gente reemplazó a la sala de conciertos o el club.



En los años treinta la mayoría de la gente escuchaba música en la radio o en fonógrafos domésticos (fig. N). La gente escuchó probablemente más cantidad de música y en un repertorio más variado en esos aparatos que en directo en toda su vida. La música se liberaba así completamente de cualquier contexto en directo, o, más propiamente, el contexto en el que era escuchada pasó a ser el salón de casa y la gramola: alternativas paralelas a las aún populares salas de baile o de conciertos.

Del músico intérprete se esperaba entonces que compusiera y creara para dos espacios muy diferentes: el local de conciertos y el aparato capaz de reproducir una grabación o de recibir una transmisión. Social y acústicamente, entre ambos espacios había un mundo de diferencia, ¡pero se esperaba que la composición fuera la misma! El público que escuchaba una canción y le gustaba quería naturalmente escuchar la misma canción en el club o en la sala de conciertos.

Las dos exigencias me parecen injustas. Las habilidades en la interpretación, por no hablar de los requisitos compositivos, la instrumentación y las propiedades acústicas de cada local, son completamente diferentes. De la misma manera que al público acostumbrado al cine los actores de teatro le parecen a menudo desmedidos en la declamación y en los gestos, los requisitos de los medios musicales se excluyen mutuamente de alguna manera. Lo más apropiado para uno puede funcionar para otro, pero no es así siempre.

Los intérpretes se adaptaron a la nueva tecnología. Los micrófonos que grababan a los cantantes cambiaron su forma de cantar y su forma de tocar los instrumentos (fig. O). Los cantantes ya no necesitaban potentes pulmones para tener éxito. Frank Sinatra y Bing Crosby fueron pioneros en lo de cantar «al micrófono». Ajustaron el rango dinámico de su voz en maneras nunca vistas. Quizá no parezca demasiado radical actualmente, pero canturrear era por aquel entonces una nueva forma de cantar, y no se habría podido hacer sin un micrófono.



Chet Baker cantaba incluso en susurros, como João Gilberto y millones de otros después. Para un oyente, esos tipos susurran como un amante, pegados a tu oreja, y entran completamente en el interior de tu cabeza. La música nunca se había experimentado así. No hace falta decir que sin micrófonos no se habría percibido en absoluto esa intimidad.

La tecnología convirtió la sala de estar o cualquier bar con gramola en una sala de conciertos en la que a menudo se bailaba (fig. P). Además de cambiar el contexto acústico, la música grabada también permitió la aparición de locales de música sin escenario ni músicos en directo. Los DJ podían actuar en los bailes de instituto, cualquiera podía meter monedas en una gramola y ponerse a bailar en medio del bar; y en la sala de estar, la música salía de un mueble. Al final aparecieron locales construidos especialmente para este tipo de música sin intérprete: las discotecas (fig. Q).





En mi opinión, la música compuesta para las discotecas contemporáneas solo suele funcionar en esos espacios sociales y físicos, y como mejor funciona es con los increíbles sistemas de sonido que a menudo hay en esos sitios. Parece estúpido escuchar en casa música de club al volumen para el que está concebida, aunque hay quien lo hace. Y, una vez más, está hecha para bailar, igual que el hip-hop de los inicios, que surgió de las salas de baile de la misma manera que lo hizo el jazz alargando secciones de la música para que los que bailaban pudieran lucirse e improvisar. De nuevo los bailarines cambiaron el contexto impulsando la música en nuevas direcciones (fig. R).



En los años sesenta, la música pop de más éxito empezó a tocarse en canchas de baloncesto y en estadios, que suelen tener una acústica horrible: muy poca música suena bien en tal entorno. La música estable (música con volumen fijo, con texturas más o menos invariables y ritmos simples) es la que mejor funciona, pero aun así

raramente suena bien. El rugido del heavy metal suele funcionar. Música industrial para espacios industriales. Imponentes progresiones de acordes podrían sobrevivir ahí, pero el funk, por ejemplo, rebotaba en las paredes y el suelo y resultaba caótico. La sutileza del ritmo se perdía aunque algunos grupos *funky* perseveraron porque esos conciertos tenían tanto de encuentro social, de ritual y de oportunidad para conocer gente, como de evento musical en sí. En general, los estadios se llenaban de chavales blancos, y la música era generalmente wagneriana.

Las multitudes congregadas en campos de deportes y estadios exigían que la música cumpliera una función diferente —no solo sónica, sino social— de la que se le pedía en un disco o en un club. La música que esas bandas acabaron componiendo como respuesta —rock de estadio— está escrita teniendo eso en cuenta: himnos conmovedores e imponentes. Para mis oídos es una banda sonora para un encuentro de masas, y escucharla en otro contexto evoca el recuerdo o la expectación de ese encuentro: un estadio dentro de tu cabeza.

SALAS DE CONCIERTOS CONTEMPORÁNEAS

¿Dónde están las nuevas salas de conciertos? ¿Hay salas que aún no he comentado y que podrían estar influenciando el modo de componer y el tipo de música que se crea? Bueno, está el interior de tu coche (fig. S). Yo argumentaría que el hip-hop contemporáneo se compone (la música, por lo menos) para ser escuchado en coches con sistemas de sonido como el de la foto de abajo. El brutal volumen parece tener que ver con compartir tu música con todo el mundo, ¡y gratis! (fig. T). En un sentido es música de generosidad. Diría que el espacio de audio en un coche con esos altavoces obliga a un tipo muy diferente de composición. Es una música cargada de graves, pero con una fuerte y precisa gama de agudos también. Sónicamente, ¿qué hay en medio? La voz, alojada en un espacio sonoro vacío, donde apenas hay nada más. En la música pop de los inicios, los teclados o las guitarras, o incluso los violines, ocupaban a menudo gran parte de ese territorio intermedio, y sin esas cosas las voces se apresuraron a llenar el vacío.



El hip-hop es diferente a todo lo que se puede producir con instrumentos acústicos. Ese cordón umbilical ha sido cortado. Liberado. La conexión entre la música grabada y el músico o intérprete en directo ya es cosa del pasado. Aunque tal música surgió del primer hip-hop hecho para bailar (el cual, como el jazz, evolucionó alargando intervalos para los que bailaban), se ha metamorfoseado en algo completamente diferente: música que suena mejor dentro de un coche. Hay gente que incluso baila en el coche, o trata de hacerlo, y como los grandes todoterrenos son cada vez menos prácticos, preveo que esa música cambiará también.



Otra nueva sala de conciertos ha llegado (fig. U). Presumiblemente, el MP3 que se ve abajo reproduce mayormente música cristiana. La audición privada despegó realmente en 1979, cuando se popularizó el reproductor de casete portátil Walkman. Escuchar música en un Walkman es una variación de la experiencia de «quedarse muy quieto en una sala de conciertos» (sin distracciones acústicas) combinado con el espacio virtual (logrado al añadir eco y reverberación a las voces e instrumentos) que permite la grabación en estudio. Con los auriculares puestos puedes oír y apreciar detalles y sutilezas extremas, y la ausencia de la incontrolable reverberación inherente a escuchar música en una habitación significa que el material rítmico sobrevive completamente intacto; no se ensucia ni se convierte en un mazacote sonoro, como suele pasar en un auditorio de música clásica. Tú, y solo tú, un público de una sola persona, puedes escuchar un millón de ínfimos detalles, incluso con la compresión que la tecnología MP3 añade a las grabaciones. Puedes oír cómo el cantante aspira aire o toca con los dedos la cuerda de la guitarra. Dicho esto, los cambios dinámicos extremos y abruptos pueden resultar dolorosos en un reproductor de música personal. Igual que con la música de baile hace cien años, para esta diminuta sala es mejor componer música que mantenga un volumen relativamente constante. La directriz aquí es: volumen estable pero numerosos detalles.

Si ha habido una respuesta compositiva al MP3 y a la era de la audición privada, aún tengo que oírla. Uno esperaría música que fuera esencialmente un reconfortante flujo de melodías ambientales para relajarse, o quizá composiciones densas y complejas que merezcan repetidas reproducciones y una escucha atenta, tal vez con letras íntimas o atrevidamente eróticas, que serían inapropiadas para oír en público a todo volumen, pero que podrías disfrutar en privado. Si algo de eso existe, lo desconozco.

En muchos sentidos hemos vuelto al punto de partida. Las técnicas musicales de la diáspora africana, base de gran parte de la música popular contemporánea del mundo, con su riqueza de ritmos entretejidos y en capas, funcionan bien acústicamente en el contexto de la experiencia de la audición privada y también como marco para mucha música contemporánea grabada. La música africana suena así porque estaba hecha para ser tocada al aire libre (una forma de música estable con suficiente volumen para ser oída en exteriores, por encima del ruido de baile y de cantos), pero también funciona en el más íntimo de los espacios: nuestro oído interno.

Sí, hay quien escucha a Bach y a Wagner en iPods, pero no hay demasiada gente que componga nueva música como esa, excepto para bandas sonoras de películas. Si John Williams compuso Wagner contemporáneo para *La guerra de las galaxias*, Bernard Herrmann escribió Schoenberg contemporáneo para *Psicosis* y otras películas de Hitchcock. El auditorio de música clásica se ha convertido en una sala de cine para los oídos.

LOS PÁJAROS LO HACEN

El aspecto flexible de la creatividad no está limitado a músicos y compositores (o artistas de cualquier otro medio). También se extiende al mundo natural. David Attenborough y otros afirman que el reclamo de los pájaros ha evolucionado para adaptarse al entorno^[3]. Entre un denso follaje selvático, una señal breve, constante y repetitiva dentro de una frecuencia reducida funciona mejor; la repetición es como un aparato corrector de errores. Si la primera transmisión no llega a su destinatario, otra idéntica seguirá.

Los pájaros que viven en el suelo orgánico de los bosques desarrollaron reclamos más graves, que no rebotan o se distorsionan por el terreno, tal como podría ocurrir con sonidos más agudos. Las aves acuáticas emiten reclamos que, como era de esperar, atraviesan los sonidos ambientales del agua, y los pájaros que viven en las llanuras y las praderas, como el gorrión sabanero común, emiten reclamos silbantes, capaces de cruzar grandes distancias.

Eyal Shy, de la Wayne State University, dice que el canto de los pájaros varía incluso dentro de la misma especie^[4]. El tono del canto de la tångara rojinegra migratoria, por ejemplo, es diferente en el este de Estados Unidos, donde los bosques son más frondosos, que en el oeste (fig. V).



Y los pájaros de la misma especie también modifican su canto cuando su entorno natural cambia. A lo largo de cuarenta años, los pájaros de San Francisco han ido elevando el tono de su canto para ser oídos por encima del cada vez mayor ruido del tráfico^[5].

Y no solo los pájaros. En los mares que rodean Nueva Zelanda, los reclamos de las ballenas se han adaptado, durante las últimas décadas, al incremento de ruido de las embarcaciones: zumbido de motores y traqueteo de hélices. Las ballenas necesitan mandar señales a enormes distancias para sobrevivir, y esperamos que sigan adaptándose a esa polución sonora.

Así que la evolución y la adaptación musicales es un fenómeno intraespecie. Y supuestamente, tal como algunos afirman, los pájaros disfrutan cantando, aunque, como nosotros, cambian sus canciones con el paso del tiempo. El goce de crear música encontrará siempre una salida, independientemente del contexto y de la forma que emerja para mejor encajar en ella. El músico David Rothenberg afirma que «la vida es mucho más interesante de lo necesario, porque las fuerzas que la guían no son solo prácticas»^[6].

Encontrar ejemplos para demostrar que la composición musical depende de su contexto me resulta de lo más natural, pero tengo la sensación de que esta visión (de alguna forma invertida) de la creación —de que es más pragmática y flexible de lo que uno pensaría— ocurre muchas veces y en muy diferentes áreas. «Invertida» porque las salas —o los campos o bosques, en el caso de los pájaros— no fueron creadas para amoldarse a cualquier ansia egoísta o artística que los compositores puedan tener. Nosotros y los pájaros nos adaptamos, y nos va bien.

Lo que me resulta interesante no es que esas adaptaciones prácticas ocurran (en retrospectiva, esto parece predecible y obvio), sino lo que significa para nuestra percepción de la creatividad.

Parece que la creatividad, sea el canto de los pájaros, la pintura o la composición de canciones, es tan adaptable como cualquier otra cosa. Lo genial —el surgimiento de una obra realmente extraordinaria y memorable— parece emerger cuando algo encaja a la perfección en su contexto. Cuando algo funciona no nos da solo la

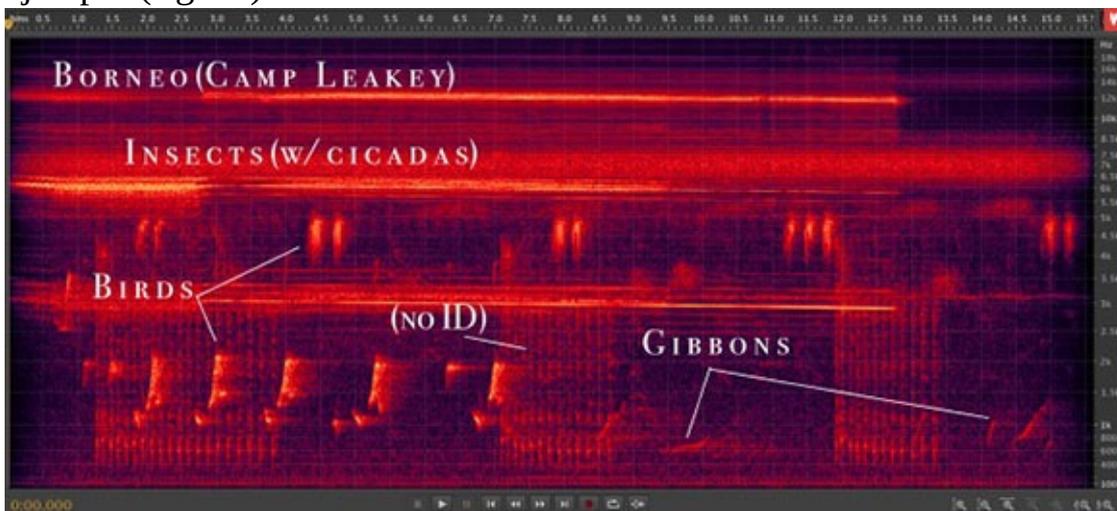
impresión de brillante adaptación, sino también de emocionalmente relevante. Cuando lo que tiene que ser está donde tiene que estar, nos conmueve.

Según mi experiencia, el contenido emocionalmente cargado está siempre ahí, oculto, esperando a ser llamado, y aunque los músicos confeccionen y moldeen su obra según la manera y el lugar en que será escuchada o vista, la agonía y el éxtasis sirven siempre para llenar cualquier forma disponible.

Expresamos nuestras emociones, nuestra reacción a sucesos, rupturas y pasiones, pero la manera en que lo hacemos —el arte que hay en ello— es darles formas prescritas o ceñirlas en distintas formas que encajen perfectamente en algún contexto nuevo. Esta es la parte del proceso creativo, y lo hacemos por instinto; lo interiorizamos, como los pájaros. Y es un placer cantar, como los pájaros.

LA MAYOR SALA DE TODAS

Bernie Krause, pionero de la música electrónica y en la actualidad centrado mayormente en la bioacústica, ha mostrado cómo los reclamos de insectos, pájaros y mamíferos evolucionaron para adaptarse a puntos únicos del espectro auditivo. Krause ha realizado grabaciones por todo el mundo, en muchos ambientes naturales diferentes, y en cada caso un análisis acústico de las grabaciones revela especies que se ciñen a su propia parte del espectro auditivo: los insectos toman los tonos más altos, los pájaros un poco más abajo, y los mamíferos algo más por debajo, por ejemplo (fig. W).



Así que no solo los reclamos de las aves cantoras evolucionaron para funcionar mejor en el entorno acústico en el que viven esos pájaros, sino que también

evolucionaron para mantenerse aparte de otros animales que viven allí. Krause llama correctamente a este espectro de cantos una orquesta en la que cada animal/instrumento interpreta una parte en su propio registro, y juntos crean una gigantesca composición. Esas sinfonías cambian según la hora, el día o la estación, pero todos los intérpretes se mantienen siempre en su lugar.

Desgraciadamente, las grabaciones de Krause revelaron también otra verdad: aunque un paisaje parezca idéntico a como era hace una década, el análisis acústico revela que una criatura que una vez ocupó un lugar específico del espectro puede ya no estar. Es como si un color del espectro visible hubiera sido eliminado del paisaje. Casi siempre, lo que no es ninguna sorpresa, se debe a la intrusión o intervención de los humanos: tráfico, granjas, casas, calentamiento global. Lo interesante es que es el sonido que falta —no una evidencia visual— lo que demuestra este trágico cambio. El análisis acústico es el canario en la mina de carbón.

ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO

He puesto en escena varias veces una instalación interactiva llamada *Playing the Building* [«Haciendo música con el edificio»], en el cual aparatos mecánicos hacen que la infraestructura de edificios vacíos emitan sonidos, todo ello activado por un teclado que se invita a tocar a los visitantes. Pero estaba muy lejos de ser el primero en imaginar que edificios y recintos naturales podían ser considerados instrumentos.

El ingeniero acústico Steven Waller sugiere que las pinturas rupestres del sudoeste de Estados Unidos se encuentran a menudo en lugares con ecos y reverberaciones inusuales. Y, tal como sugiere Waller, la prevalencia de eco en estos sitios no es una coincidencia; el sonido fue el motor para designar un espacio sagrado. Él va más allá y propone que las imágenes representadas parecen a menudo tener correlación con el tipo de eco que hay, de manera que en lugares en que ecos percusivos pueden sonar como un ritmo de cascos, encontramos petroglifos de caballos, mientras que en otros sitios, que favorecen un eco más largo (como si las rocas «hablaran»), será más fácil que encontremos imágenes de espíritus y seres mitológicos.

Los sitios a los que Waller se refiere son todos naturales, pero los arqueólogos están también descubriendo que esos y otros efectos similares fueron creados intencionadamente por mucha gente. Una serie de artículos publicados en el *National Geographic* propone que hay interesantes conexiones entre la arquitectura

precolombina, la música y el sonido.

Un sitio notable es el templo maya de Kukulcán, que forma parte del complejo de Chichén Itzá (fig. X).



A los guías les gusta demostrar a los turistas cómo una palmada en la base de ese templo produce un sonido como «chir-rup», el reclamo del ave sagrada quetzal, cuyas plumas son más valiosas para los mayas que el oro. El pájaro era considerado un mensajero de los dioses (fig. Y).

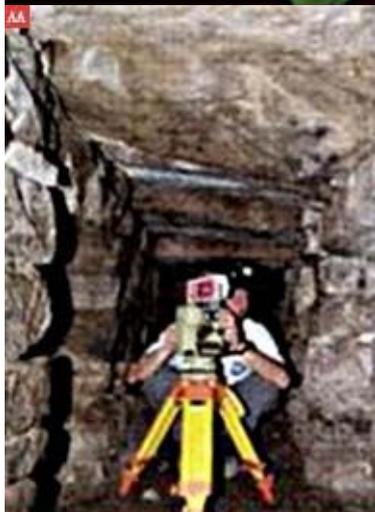
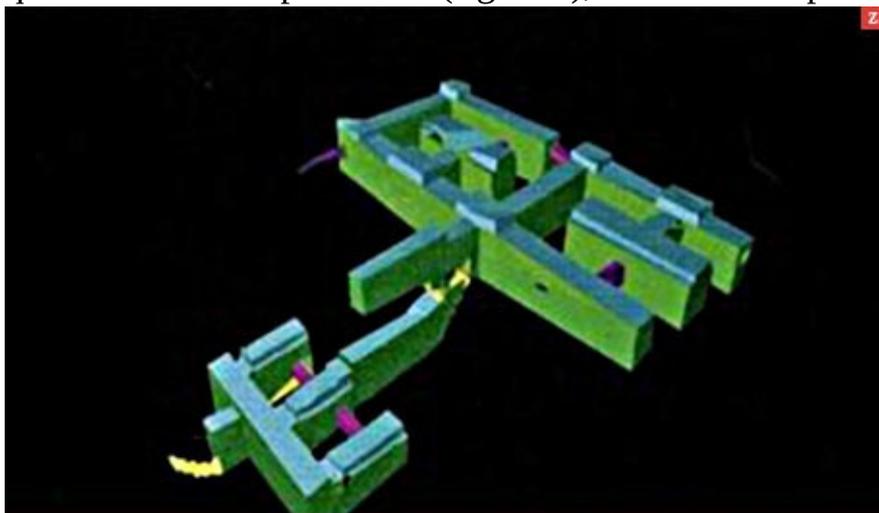


Dos grupos de ecos entran en juego para producir ese sonido de «chir-rup». El «chir» proviene del grupo de pasos más cercano, y el «rup», más grave, es producido por un grupo de pasos más distante y alto.

El ingeniero acústico David Lubman llevó a cabo grabaciones de los ecos y los comparó con grabaciones del pájaro encontradas en el laboratorio de ornitología de Cornell. «Encajaban perfectamente», dijo. Luego trabajó con el director del Instituto Mexicano de Acústica, Sergio Beristain, que verificó el fenómeno en otra pirámide cerca de México D.F. Como era de esperar, produjo similares efectos de gorjeo, a veces con cambios de tono que abarcan hasta media octava. Es realmente como si un edificio cantara^[7].

Los científicos han propuesto que otros sitios precolombinos también tienen propiedades acústicas. La arqueóloga Francisca Zalaquett cree que las plazas públicas mayas de la antigua ciudad de Palenque fueron diseñadas para que alguien que hablara o cantara desde un punto en particular pudiera ser oído a través de la plaza. El revestimiento estucado de los templos que rodean la plaza combina con la disposición y la arquitectura para ayudar a «transmitir» el sonido de una voz (o de instrumentos típicos de la época) en un espacio de igual longitud a la de un campo de fútbol.

En Perú, en un sitio sagrado llamado Chavín de Huántar, establecido en fecha tan temprana como 1200 a. C., hay un laberinto subterráneo (fig. Z) cuya acústica, igual que sus tortuosos pasadizos (fig. AA), fue diseñada para desorientar al visitante.



El arqueólogo John Rick, de la Universidad de Stanford, piensa que los diferentes tipos de roca usados en esos túneles, junto con las múltiples reflexiones acústicas de los sinuosos corredores, puede hacer que la propia voz suene como si llegara «de

todas las direcciones al mismo tiempo». Cree que ese laberinto fue usado para rituales especiales y, como un escenario de teatro contemporáneo, la fantasmagórica acústica habría ayudado a preparar la escena^[8]. (Eso, más una dosis del psicodélico cactus de San Pedro local, con el que se piensa que sacerdotes e iniciados se embriagaban).

Parece que el efecto de la arquitectura en la música y el sonido puede ser recíproco. De la misma manera que la acústica de un espacio determina la evolución de la música, las propiedades acústicas —particularmente aquellas que afectan a la voz humana— pueden guiar la forma y la estructura de los edificios. Todos hemos oído hablar de salas de concierto diseñadas para que una persona cantando o hablando desde el centro del escenario pueda ser oída, sin amplificación, en la otra punta. El Carnegie Hall, por ejemplo, está tan centrado en este objetivo que no es particularmente adecuado para otros tipos de sonido; en especial, sonidos de percusión. Pero para la voz y para instrumentos que imitan la voz humana, tal ambiente ofrece la clase de espacio sagrado que los humanos han encontrado atractivo durante miles de años.

CAPÍTULO 2

Mi vida actuando

EL proceso de escribir música no sigue un camino estricto. Para algunos compositores, la música se crea por medio de la notación, el sistema escrito de símbolos que cierto porcentaje de músicos comparte como lenguaje común. Aunque se use un instrumento (un piano, tradicionalmente) como apoyo para componer, esta clase de música surge como entidad escrita. Los intérpretes o el compositor pueden introducir cambios en la partitura en fecha posterior, pero la composición se hace en su mayor parte sin la participación de los intérpretes. Más recientemente, la música empezó a ser creada mecánicamente o digitalmente, mediante la edición y la suma de capas de sonidos, muestras, notas y bits transportados y acumulados físicamente o en el mundo virtual de un ordenador.

Aunque gran parte de mi música fue al principio compuesta en soledad, solo alcanzó su forma final como resultado de su ejecución en directo. Igual que con el jazz y los músicos de folk, la idea era arrojarlo todo en el crisol de un concierto, para ver si se hundía, flotaba o incluso echaba a volar. En el instituto tocaba con amigos en bandas y hacíamos versiones de temas populares, pero en algún momento, quizá después de que el amigo de un grupo rival nos saboteara desenchufándonos el amplificador durante una competición de bandas, contemplé la posibilidad de tocar en solitario.

Tras pasar algún tiempo reconsiderando cosas y aprendiendo más canciones compuestas por otros en mi habitación, empecé a frecuentar la cafetería de la universidad local y me di cuenta de que la escena folk allí representada era estrecha de miras y necesitaba revigorizarse. Bueno, al menos eso me pareció a mí. Aquello fue a finales de los años sesenta, y yo estaba aún en el instituto, pero cualquiera podía ver y oír que el purismo del folk estaba siendo aniquilado por la necesidad de rock, soul y pop, para absorberlo todo a su paso. Además, la escena folk tenía poca energía, como si el modo confesional y la inherente sinceridad del folk estuvieran de alguna forma debilitándose por dentro. ¡Eso no podía ser bueno de ninguna manera!

Decidí tocar canciones rock de mis grupos favoritos de la época —los Who, Crosby, Stills & Nash y los Kinks— con una guitarra acústica, creyendo que algunas de esas canciones habían sido escritas con tanta integridad como la música folk que la gente de la cafetería escuchaba más a menudo, y que por eso tal vez encontraría un público receptivo. Me parece recordar que funcionó: ¡no habían oído nunca esas canciones! Lo único que hice fue trasladar las canciones a un contexto nuevo. Como yo las tocaba con más energía que la que un artista folk corriente ponía al presentar su propio material, la gente escuchaba, o tal vez se quedaban pasmados ante la audacia de un adolescente precoz. Tocaba cosas de Chuck Berry y Eddie Cochran con el ukelele, desplazando el contexto de esas canciones más lejos aún. Puede incluso que me arriesgara a rascar algo de música fúnebre con mi violín heredado. Era un excéntrico popurrí, pero nada aburrido.

En aquel tiempo yo era increíblemente tímido, y seguí siéndolo durante muchos años, así que cabía preguntarse (y la gente se lo preguntaba) qué carajo hacía un introvertido insociable como yo poniéndose en evidencia sobre el escenario. (En esa época yo no me hacía ese tipo de preguntas). En retrospectiva, supongo que como muchos otros, decidí que presentar mi arte en público (incluso si en ese momento ello implicaba tocar canciones de otros) era una manera de abrirme y comunicarme, pues la cháchara ordinaria me resultaba incómoda. Tocar me parecía no solo una manera de «hablar» en otro lenguaje, sino también un medio de entablar conversación, pues otros músicos, e incluso chicas (!), hablaban con quien acababa de estar sobre el escenario.

Actuar debió de parecerme la única opción que tenía. Existía también la remota posibilidad de convertirme fugazmente en un héroe y de cosechar algún tipo de gratificación social y personal en otras áreas, más allá de la mera comunicación, aunque dudo que entonces lo hubiera admitido ni siquiera ante mí mismo. ¡Pobre Susan Boyle!, ahora me identifico con ella. A pesar de todo esto, Dave el Desesperado no tenía ambiciones de ser un músico profesional; eso parecía completamente utópico.

Años después me diagnosticaron una muy leve (creo) forma del síndrome de Asperger. Dar saltos en público como un salvaje y luego retirarme rápidamente, de vuelta a mi cascarón, me parecía, bueno, algo normal. Tal vez «normal» no sea la palabra, pero funcionaba. Un estudio de Félix Post para el *British Journal of Psychiatry* de 1994 decía que el 69 por ciento de los individuos creativos que había estudiado padecía trastornos mentales^[1]. ¡Eso es un montón de chalados! Por supuesto, esto abona el mito del artista pirado y poseído por demonios, y realmente espero que no haga falta estar chalado para ser creativo. Quizá algún tipo de trastorno puede por lo menos poner la pelota en juego, pero he acabado creyendo que puedes conjurar tus demonios y seguir creando cosas.

Cuando a principios de los años setenta estaba en la escuela de bellas artes empecé a actuar con un compañero de clase, Mark Kehoe, que tocaba el acordeón. Dejé la guitarra acústica y me concentré en el ukelele y en mi violín heredado, por entonces cubierto de adhesivos de bellezas en bañador. Tocábamos en bares y en inauguraciones de galerías de arte; juntos viajamos por todo el país y acabamos actuando en la Telegraph Avenue de Berkeley. Busking, tal como llaman en Gran Bretaña a tocar en la calle. Por entonces ya teníamos imagen propia; una variación de inmigrantes del Viejo Mundo, supongo que se podría describir así. Mark adoptó una imagen más a lo europeo del Este, y a mí me atrajeron los trajes viejos y los sombreros de fieltro. En aquellos tiempos yo llevaba una barba descuidada, y en una ocasión un jovencito negro me preguntó si yo era uno de esos que no iba nunca en coche.

Tocábamos sobre todo clásicos. Yo cantaba «Pennies From Heaven» o «The Glory of Love», así como nuestros propios arreglos de material más contemporáneo,

como «96 Tears». A veces, Mark tocaba un instrumental mientras yo hacía poses ridículas, como quedarme doblado inmóvil sobre una sola pierna, por ejemplo. Era algo que cualquiera podía hacer, pero yo —o mi «personaje»— debía de pensar que contribuía al espectáculo. Nos dimos cuenta de que en poco tiempo ya podíamos juntar suficiente pasta para pagarnos la comida y la gasolina de un viejo coche que yo me había agenciado en Albuquerque. Se podría decir que la reseña de una actuación callejera es instantánea: la gente se paraba, observaba, y quizá daba dinero, o seguía andando. Creo que también me di cuenta entonces de que era posible mezclar el humor irónico con la sinceridad de la actuación. Aparentes contrarios podían coexistir. Mantener un equilibrio entre ambos tenía algo de funambulismo, pero se podía hacer.

Por aquel entonces solo había asistido a unos pocos conciertos de música pop. En la época aún no me veía haciendo carrera en la música, pero aun así los distintos estilos de actuar en los conciertos que había visto debieron de dejar una honda impresión en mí. En los institutos de la zona de Baltimore, uno podía asistir a lo que llamaban Teen Centers, que eran gimnasios de escuela donde las bandas locales podían tocar los fines de semana. Uno de los grupos que vi usaba un formato de revista musical coreografiada estilo Motown, y llegado un punto se ponían todos unos guantes que resplandecían en la oscuridad al encender luces ultravioleta. El efecto era espectacular, aunque un poco cursi. Otro grupo daba un *show* tipo Sgt. Pepper, y para mis tiernos oídos sonaban exactamente igual que los discos. Su habilidad técnica era sorprendente, pero no era original, así que no era demasiado inspiradora. Ser una banda de versiones, incluso siendo realmente buena, tenía limitaciones.

No solo había grupos puristas de folk en la cafetería de la universidad. Había también bandas de rock, algunas de las cuales tenían músicos virtuosos. La mayoría de ellas improvisaba interminablemente y sin rumbo fijo sobre un tema de blues, pero había una banda de Washington D.C., Grin, con un guitarrista llamado Nils Lofgren, que brillaba por encima de todos. Sus alardes de técnica e imaginación no tenían pretensiones. Mi manera de tocar la guitarra era tan rudimentaria que costaba imaginar que Lofgren y yo estuviéramos tocando el mismo instrumento. Me parecía que había una diferencia tan abismal entre mis aptitudes y las de esas bandas «de verdad» que cualquier aspiración que yo tuviera en ese sentido era en vano.

En aquella época, asistí a un gran festival de rock al aire libre en Bath, una ciudad a pocas horas al este de Londres. Agotado tras horas de escuchar música, me quedé dormido sobre la tierra húmeda; me desperté a medianoche y vi que Led Zeppelin estaba tocando. Creo que era el grupo más importante del cartel, pero seguí durmiendo. Por la mañana temprano me desperté de nuevo y vi a Dr. John, que cerraba el festival. El tipo estaba completamente metido en su etapa *Night Tripper*, y yo adoraba aquel disco, así que me entusiasmó. Salió disfrazado de carnaval y tocó sus temas *funky* vudú, pero el público le arrojó latas de cerveza. Me quedé desconcertado. Ahí estaba la actuación más original de todo el festival, programada

para la peor hora y menospreciada por el público. Fue deprimente. Tal vez el disfraz y el turbante les pareció un «*show*» excesivo a aquella peña, que debían de tener otra idea de la autenticidad de una guitarra de blues. Pero ¿auténtico blues tocado por ingleses blancos? No tenía sentido. No lo comprendí, pero vi que la innovación no era siempre apreciada y que el público podía ser muy desagradable.

Tiempo después, cuando iba a la facultad de arte, vi a James Brown en el Providence Civic Center. Fue el mejor concierto que había visto en la vida: tan preciso y bien coreografiado que parecía de otro planeta, de un planeta lleno de gente increíble. James Brown llevaba unas gogós muy atractivas, que no pararon de bailar durante todo el espectáculo, y aunque fue de lo más excitante, también esto me quitó de la cabeza la idea de convertirme en músico profesional; esa gente estaba en la estratosfera, y nosotros solo éramos aficionados. Eso no me privó en absoluto del placer de la experiencia aficionado; lo único que estoy diciendo es que ver a esos grupos no causó en mí ninguna transformación, ni me indujo a pensar inmediatamente que aquello era lo que yo quería hacer. De ninguna manera.

Yo sentía curiosidad musical, y a veces iba a ver artistas cuya música apenas conocía. Vi al saxofonista de jazz Rahsaan Roland Kirk en el Famous Ballroom de Baltimore, una sala del centro de la ciudad, con relucientes imágenes de naves espaciales pegadas en las paredes. Allí me di cuenta de que el jazz no era siempre el estilo formal, casi clásico y reservado, que yo había supuesto: era también un *show*. Tenía que ver con la maestría musical, sí, pero con el espectáculo también. A ratos Kirk tocaba dos o tres saxos a la vez, lo que parecía el equivalente musical a tocar la guitarra con los dientes o detrás de la espalda, o incluso destrozarla: trucos de escenario. Pero captaba la atención de todos. Hubo un momento en que llevó su interacción con el público a otra «dimensión»: ¡con una cucharilla repartió pequeñas dosis de cocaína entre la gente de la primera fila!

Tras haber tocado en las calles de Berkeley, ya de vuelta a la Costa Este, Mark y yo teloneamos a una maravillosa banda local llamada los Fabulous Motels en el auditorio de la escuela de bellas artes. Yo me afeité mi desaliñada barba sobre el escenario, mientras Mark tocaba el acordeón y su novia hacía de apuntadora sosteniendo notas escritas en ruso. Al no disponer de espejo, no pude manejar la navaja demasiado bien, así que hubo bastante sangre. No hace falta decir que esto captó la atención del público, aunque la sangría hizo que alguna gente se marchara. Visto retrospectivamente, parece que fue mi manera de decir adiós al antiguo emigrante del traje oscuro. Yo estaba otra vez preparado para abrazar el rock and roll.

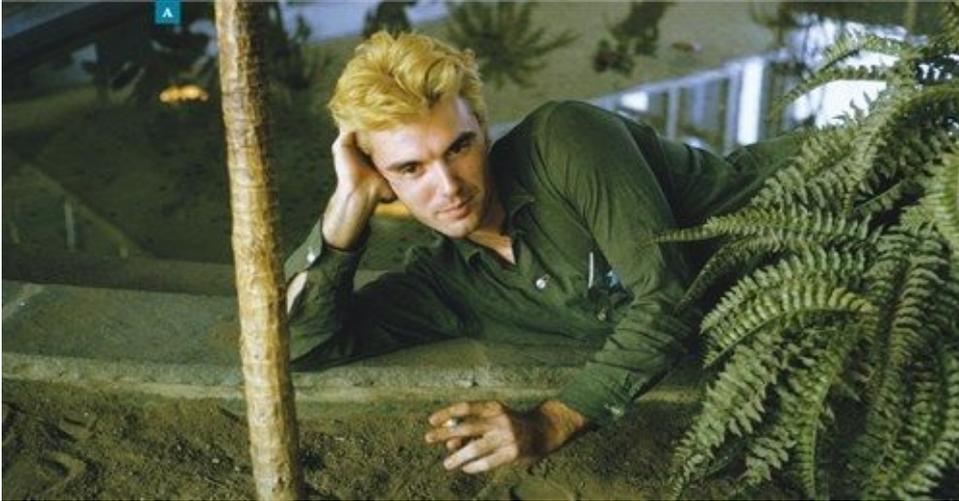
Un pequeño salto adelante en el tiempo: cuando me trasladé por primera vez a Nueva York, vi a Sun Ra y su Arkestra en el 5 Spot, una sala de jazz en la esquina de St. Mark's Place con la Tercera Avenida. Pasaba de un instrumento a otro, y llegó un momento en que hizo un estrambótico solo con un sintetizador Moog, instrumento que no suele asociarse al jazz. ¡Allí estaba el ruido electrónico repentinamente convertido en espectáculo! Como para demostrar a los escépticos que él y su banda

sabían realmente tocar, que por mucho que a veces se desmadraran tenían suficiente técnica, de vez en cuando tocaban un tema de big band, y luego volvían al espacio sideral. Detrás de la banda, proyectadas en la pared, pasaban diapositivas con imágenes de la visita del grupo a las pirámides de Egipto, y la mayor parte del tiempo Sun Ra llevaba unas gafas sin cristales en la montura. Eran «gafas» hechas de alambre doblado en círculos extravagantes delante de sus ojos. En su propio estilo cósmico, también eso formaba parte del espectáculo.

En 1973, mi amigo Chris Frantz, que estaba a punto de licenciarse en la asignatura de pintura de la Escuela de Diseño de Rhode Island, sugirió que montáramos una banda. Lo hicimos, y Chris propuso que nos llamáramos los Artistics. Como era más sociable y abierto que yo, él se encargó de reclutar a varios músicos. Empezamos haciendo versiones en fiestas en *lofts*, en Providence. Creo que tocábamos un par de temas de la Velvet o de Lou Reed, y también varios de rock de garaje —«96 Tears», sin duda—, pero lo interesante es que, por sugerencia de Chris, también hacíamos una versión de Al Green, «Love and Happiness».

En aquella época, como contaba con una banda de la que podía esperar que tocara mis composiciones, empecé a escribir material propio. Aún no tenía ninguna ambición de convertirme en una estrella del pop; componer, para mí, no era sino una salida creativa. (En aquellos tiempos, mi otro medio artístico era una serie de cuestionarios que enviaba por correo o repartía. No conseguí que me devolvieran demasiados). La canción «Psycho Killer» empezó en mi habitación en formato de balada acústica, y pedí ayuda a Chris y a su novia Tina. Por alguna razón yo quería que la octava sección del medio fuera en francés, y como la madre de Tina era francesa, tenía los conocimientos necesarios. En mi imaginación, aquel asesino en serie se veía a sí mismo como un excelso y sofisticado visionario, al estilo de Napoleón o de algún lunático del Romanticismo. «Warning Sign» es otra canción que escribí en la misma época; recuerdo que la versión en directo era ensordecedora. David Anderson, otro guitarrista de esa banda, además de ser un gran músico y un tipo bastante poco convencional, era probablemente incluso menos sociable que yo. Chris bromeaba diciendo que teníamos que habernos llamado los Autistics.

El glam rock era el último grito. Bowie me causó una gran impresión, y en algún momento me teñí el pelo de rubio y yo mismo me cosí unos pantalones de cuero. Sin lugar a dudas, en aquel tiempo eso contribuyó a darme una imagen de lo más llamativa en la pequeña ciudad de Providence, Rhode Island. Lo que como atuendo de escenario podía ser aceptable, era quizá llevar las cosas un poco demasiado lejos como ropa de calle. En mi frenesí por averiguar quién era yo, pasé del aspecto amish al de rockero enloquecido y andrógino; y no tenía el más mínimo reparo en mostrarme así en público (fig. A).



En Providence había algunas discotecas donde recuerdo haber oído a los O’Jays, a los Three Degrees y otros grupos de Filadelfia, esenciales en la pista de baile. Me di cuenta de que los DJ encontraban maneras de extender las canciones, de hacerlas más largas de lo que eran en los discos. De alguna manera, para nosotros, esa música de club no parecía antitética al rock que tocábamos y escuchábamos. Además, bailar era divertido.

A mediados de los años setenta me ofrecieron pensión completa en Nueva York. Un pintor, Jamie Dalglish, me dejaba dormir en el suelo de su *loft* a cambio de que lo ayudara a restaurar su casa. Eso era en Bond Street, casi delante del CBGB, donde a veces Patti Smith recitaba acompañada de Lenny Kaye a la guitarra. Television y los Ramones habían empezado a tocar allí también, y nosotros aprovechábamos nuestra ubicación ideal para ir a ver esas bandas tan a menudo como nos podíamos permitir. Cuando Chris y Tina se trasladaron a Nueva York, a vivir en la casa que el hermano de ella tenía en Long Island City, íbamos al club regularmente. Chris no tardó en tomar la iniciativa otra vez y sugirió que formáramos otra banda. Esa vez, quizá inspirado por los grupos que actuaban en el CBGB, o quizá por el hecho de que ya teníamos algo de material propio (el puñado de temas que yo había escrito para los Artistics), sugirió que intentáramos algo un poco más sólido y serio. Yo estuve de acuerdo en intentarlo, y si no funcionaba, pues bueno; todos seguíamos, yo por lo menos, con la ambición de ser artistas plásticos. Empecé a componer canciones basadas en *riffs* y fragmentos que escribía a toda prisa, con mi guitarra enchufada en una vieja grabadora Webcor de carrete, que tenía una entrada de micro. Llenaba cuadernos de notas con letras de canciones.

Talking Heads, el nombre que elegimos, empezó como banda de directo. Esto puede sonar obvio, pero si piensas en la cantidad de músicos que había en la época (y hay más ahora) que grababan discos sin haber decidido cómo tocarían sus canciones en directo, o cómo captar la atención del público, la cuestión es relevante. Todos recordábamos historias de grupos ingenuos y ambiciosos, y sobre todo de vocalistas, salidos de la nada con material prestado; entonces, si la canción tenía éxito, les asignaban una banda para hacer la inevitable gira promocional. Era todo corte de pelo y coreografía, y en la mayoría de los casos no tardaban en estrellarse y desaparecer.

De ahí surgieron magníficos artistas y se fabricaron también un montón de falsas estrellas, pero resultaba más bien dudoso que alguno de esos grupos pudiera realmente captar la atención de un público. Les faltaba el rodaje de la actuación en directo.

Aquellos pobres diablos lanzados al candelero tenían que competir con los Beatles, Dylan, Marvin Gaye y Stevie Wonder, que parecían completamente familiarizados con el escenario y habían tomado el mando de su propio destino creativo (o por lo menos eso parecía en aquel tiempo). En algún sentido, esos artistas de gran talento se lo pusieron difícil a los de talento mediocre que requerían ayuda; tanto para aprender a cantar con convicción o relacionarse con el público en un concierto, como para vestirse y moverse. De repente hubo un prejuicio contra los grupos incapaces de llevar las riendas de su creatividad y de hacerlo todo por ellos mismos. Tal prejuicio parece injusto ahora. No todos los grupos que recibían mucha preparación —o, para decirlo con delicadeza, no todos los grupos basados en la colaboración— eran malos. Algunos fueron el resultado de un trabajo en equipo que produjo cosas que iban más allá de la visión o habilidad de cualquier banda o artista, pero muchos de ellos fueron minusvalorados en la época, y solo después fueron considerados innovadores: Nancy Sinatra, las Shangri-Las, los Jackson 5, KC and the Sunshine Band. El hecho de que algunos de ellos no fueran demasiado buenos en directo les complicó las cosas doblemente. En la época no aceptábamos que bastara con hacer un disco estupendo. Tal como dijo Lou Reed, la gente quiere «ver el cuerpo».

Más recientemente, compositores, DJ y músicos de pop, rock o hip-hop han creado su música con ordenadores, en lugar de, tal como solía hacerse en el pasado, tocando con otros músicos. Esto les da más poder de decisión —no necesitan una banda, financiación de una compañía de discos, o siquiera un estudio de grabación—, pero estos artistas se encuentran a menudo (aunque no siempre) perdidos en lo que se refiere a, bueno, dotes para el espectáculo. Algunos no deberían ni siquiera acercarse a un escenario, pues su talento se acaba en el ordenador portátil o en las letras, pero otros acaban encontrando el camino. Esperar que sean buenos en ambas cosas es de alguna manera injusto. He visto a demasiados espíritus creativos obligados de repente a subirse a un escenario e imitar de un modo desesperado movimientos, atuendos y trucos escénicos que obviamente habían visto en otro lado. Todos nos hemos imaginado habitando el cuerpo de nuestros héroes de la infancia, como encarnaciones en cierto sentido, y resulta emocionante, pero llega un momento en que hay que deshacerse de tales anhelos. Al fin y al cabo, esos cuerpos ya están siendo usados por sus propietarios originales.

Una tarde hicimos una audición en el CBGB para Hilly Kristal, dueño del club, y otra gente, y Talking Heads consiguió un bolo de telonero de los Ramones. Con todo lo nervioso y retraído que yo era en aquel tiempo sobre el escenario, mis días de tocar en la calle en Berkeley y en otros lugares me hicieron pensar que podía captar la

atención de un público. No llamaría exactamente gran espectáculo a lo que hicimos, pero fue cautivador a su propia e inquietante manera. No del todo como presenciar un accidente, tal como dijo cierto escritor, pero no muy lejos de ello. Mi presencia en el escenario no era falsa, por muy chocante que pueda parecerme en retrospectiva, pero tampoco era inconscientemente excéntrica. De vez en cuando introducía algún movimiento amanerado, pero en general el desventurado que había sobre el escenario estaba haciendo lo que creía que tenía que hacer con la habilidad y la técnica de que disponía.

Cuando empezamos a tocar en el CBGB conseguimos también bolos en otras salas del bajo Manhattan: el Mothers, el Max's Kansas City, y más tarde el Mudd Club. Tocábamos casi todas las semanas en algún lugar, pero mantuvimos nuestros empleos. Yo trabajaba de acomodador en un cine de la calle Treinta y cuatro, lo cual era perfecto, pues la primera actuación no empezaba hasta las once o las doce de la noche. No dormíamos demasiado, pero la banda sonaba cada vez más compacta.

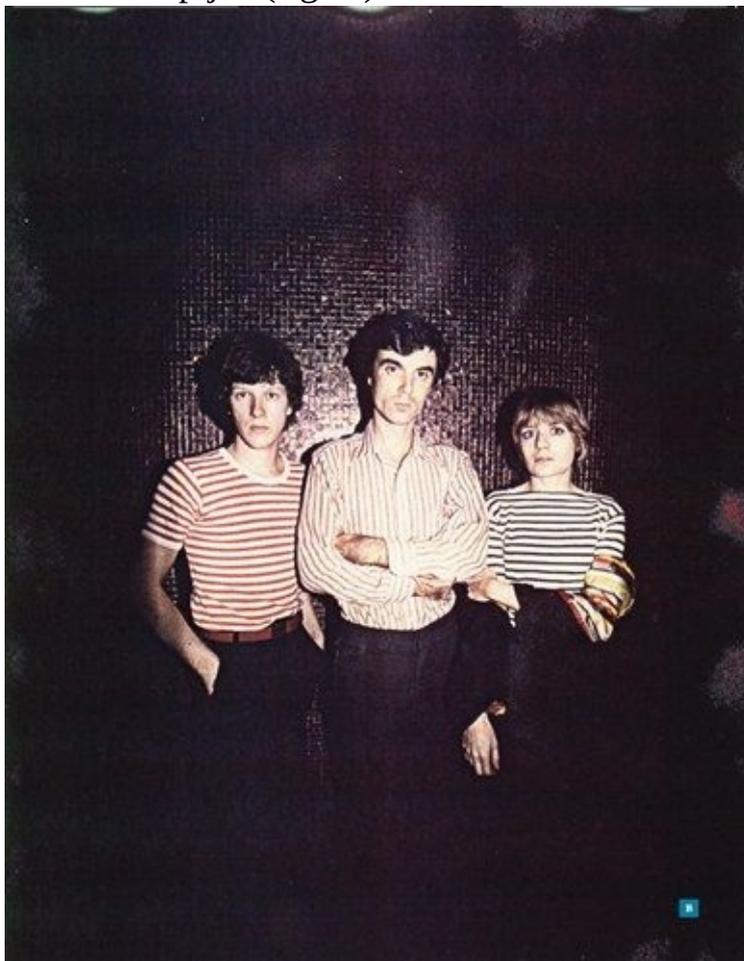
Viendo viejos videos de nuestro trío en el CBGB, ahora tengo la sensación de que más que una banda era un esbozo de banda. Era un boceto, con los elementos musicales mínimos necesarios para componer una canción. Nada más. No había verdadero placer o complacencia en esos arreglos. No era música para seducir al oído, pero tampoco era intencionadamente agresiva o áspera, como el punk rock. Era como mirar un borrador, un croquis arquitectónico, y tener que imaginar dónde pueden ir las paredes y el fregadero.

Esto era todo intencionado. La gama de modelos de interpretación preexistentes a los que recurrir era abrumadora, y, tal como he apuntado, artísticamente inútil, porque esas figuras estaban ya tomadas, así que el único camino razonable estaba en eludirlo todo, despojarse de todo y ver qué quedaba. En aquella escena, otros pensaban de forma similar. Los Ramones rechazaban los solos de guitarra, por ejemplo, pero nosotros llevamos el reduccionismo bastante más lejos. Era un estilo de tocar definido por negaciones: nada de ostentosos solos (yo me acordaba de Nils Lofgren y sabía que era inútil meterme en aquello, aunque me encantaban los solos de Tom Verlaine en televisión), ni posturas o poses rockeras, ni pompa o teatro, ni peinados de rock, ni luces de rock (nuestras instrucciones para los técnicos de iluminación de los clubs eran: «Encended todas las luces al empezar y apagalas al acabar»), nada de paliqúe ensayado (yo anunciaba el título de las canciones y luego decía «Gracias» y nada más), y nada de cantar como un negro. También las letras se reducían a lo esencial. Me propuse no usar estereotipadas frases de rock, nada de «Oh, baby» o palabras que no emplearía en mi lenguaje cotidiano, excepto irónicamente o como una referencia a otra canción.

Eran matemáticas: cuando eliminas lo que no quieres de algo, sea arte o música, ¿qué queda? Quién sabe. Con las partes objetables suprimidas, ¿se convierte entonces en más «real», más honesto? Ya no lo creo. Acabé por darme cuenta de que el simple acto de subirse a un escenario es artificial en sí mismo, pero el dogma proporcionaba

un lugar por el que empezar. Podíamos al menos pretender que habíamos soltado el lastre de nuestro bagaje (o del bagaje de otros, tal como nosotros imaginábamos) y esto nos obligaría a crear algo nuevo. No era del todo desatinado.

El atuendo también forma parte de la actuación, pero ¿cómo se suponía que íbamos a partir de cero en cuanto a la vestimenta? Por supuesto, en aquellos tiempos el hecho de que (a veces) lleváramos polos nos diferenciaba del resto y hacía que nos tildaran de pijos (fig. B).



En los años noventa, el rollo pijo fue adoptado como look del hip-hop, pero en nuestra época olía a elitismo y privilegio WASP, de blancos de clase alta, lo cual no era muy de rock and roll. Esos no eran mis orígenes, pero me fascinaba el hecho de que los personajes influyentes de la vieja guardia de Estados Unidos tuvieran su propio look (¡con marcas de toda la vida!). Y a pesar del dinero que tenían, la ropa elegida por esos excelsos amos del universo ¡no era lo que se dice favorecedora! Podían permitirse ropa favorecedora, pero optaban por vestidos caseros y trajes desgachados. ¿Qué se escondía detrás de todo eso?

Cuando salí del cochambroso Baltimore (ciudad de extravagante carácter, también conocida por las revueltas raciales y el éxodo de blancos) para ir a la escuela de bellas artes en la pequeña Providence, Rhode Island, me encontré gente con historias muy diferentes a la mía, y me pareció extraño y estupendo. Tratar de entender todo eso fue por lo menos igual de instructivo que lo que aprendía en clase. Algunos de aquellos tipos llevaban una especie de uniforme; no un uniforme militar o

tipo UPS, pero adoptaban de manera bastante rigurosa un estilo de ropa muy diferente a todo lo que yo conocía. Me di cuenta de que en todo aquello había «*show*».

El estilo WASP se presentaba a menudo en televisión y en películas como una especie de look norteamericano arquetípico, y algunos de mis nuevos amigos parecían haberlo adoptado. Decidí probarlo yo también. Ya había probado anteriormente con otros looks, como el del glam o el amish, así que ¿por qué no aquel?

No lo seguí con mucha coherencia. En algún momento decidí que mi look estaría, como nuestro dogma musical, reducido al mínimo, en el sentido de tratar de no tener look alguno. En mis incursiones fuera de la bohemia y lejos de los borrachuzos y drogadictos que corrían por el Bowery en aquella época, vi que la mayoría de los hombres de Nueva York llevaban traje, y que este era una especie de uniforme que excluía intencionadamente (o se proponía excluir, por lo menos) toda posibilidad de hacer de la ropa una declaración de principios. Igual que con un uniforme escolar, se suponía que si todo el mundo tenía más o menos el mismo aspecto, el foco de atención estaría en la personalidad y las acciones de cada uno, y no en los adornos externos. La intención, supongo, era democrática y meritosa, aunque dejaba traslucir sutiles señales de clase.

Así, en mi intento de parecerme al señor Hombre de la Calle, me compré un traje barato de poliéster —gris, con un sutil diseño de cuadros— (fig. C) en una de esas tiendas de rebajas del centro de la ciudad, y me lo puse en varios conciertos. Pero me hacía sudar bajo las luces del escenario, y cuando lo metí en la lavadora-secadora en casa del hermano de Tina, encogió y no me lo pude poner más. Antes de eso solía pasearme por el CBGB con un impermeable de plástico blanco y unas gafas de sol. ¡Parecía un exhibicionista!



En un club atiborrado de gente sudorosa, el look pijo era al menos más práctico que el plástico o el poliéster, así que lo mantuve por un tiempo. Era consciente de que nuestra elección de atuendo tenía sus inconvenientes. Nos acusaban de diletantes y de no ser «serios» (léase auténticos o puros). Mi familia no era de clase alta, así que me

pilló un poco por sorpresa, y sentí que tales acusaciones eran un estorbo para la música que hacíamos, que era ciertamente seria, al menos en su intento de replantearse las posibilidades de la música pop. Pronto me di cuenta de que respecto a la ropa es poco menos que imposible encontrar algo completamente neutral. No hay atuendo libre de algún tipo de bagaje cultural. Tardé un tiempo en comprender este aspecto de las actuaciones.

Tras un par de años nos sentimos preparados para darle más cuerpo a nuestro sonido, para añadirle un poco de color a nuestro dibujo en blanco y negro. Un amigo nos habló de un músico llamado Jerry Harrison, que estaba disponible. Nos gustaba mucho la reciente demo de los Modern Lovers, en la que él había tocado, así que invitamos a Jerry a ir a vernos. Estaba un poco nervioso, quemado por la experiencia con aquel grupo (el cantante, Jonathan Richman, había despedido a la banda y se había pasado al folk acústico justo cuando empezaban a tener éxito), así que al principio Jerry solo tocaba unas pocas canciones en algunos de nuestros bolos fuera de la ciudad. Finalmente se arriesgó. Como cuarteto, de repente empezamos a sonar como una banda de verdad. La música seguía siendo austera, dispersa y limpiísima, pero el sonido adquirió mayor turgencia y se hizo físicamente más emotivo... a veces incluso ligeramente sensual, válgame Dios.

Hubo otros cambios. Una camiseta y unos tejanos negros ajustados no tardaron en convertirse en el uniforme elegido, al menos para Jerry y para mí (fig. D).



En aquellos tiempos no se podían comprar tejanos negros ajustados en Estados Unidos, ¡imaginaos!, pero tras publicar nuestro primer disco actuamos en París y fuimos de compras, a hacer acopio de tejanos Lee, que allí eran fáciles de conseguir. Los franceses obviamente apreciaron, más que los norteamericanos, lo que a ellos les parecía un look proto-American Rebel, pero ¿qué es más norteamericano que los tejanos y las camisetas? Era un norteamericano más sexy que el tipo del traje de poliéster, y los tejanos y las camisetas son fáciles de lavar y cuidar durante una gira.

Pero no os equivoquéis: no eran tejanos corrientes, sino pantalones apretados negros y rectos, que aludían a una generación anterior (muy, muy anterior) de rebeldes y de juventud resentida. Esos atuendos y sus siluetas evocaban a moteros y a cantantes de rockabilly, como Eddie Cochran, pero también a los Beatles o los Stones (antes de que tuvieran presupuesto para vestuario). Simbólicamente estábamos volviendo a los rudimentos (fig. E).



Quizá ese look oscuro y espigado aludía también a otra era, como los retratos torturados y demacrados de Egon Schiele y de estilizados bohemios extremistas como Antonin Artaud. En aquellos días, el artista conceptual Joseph Kosuth solo vestía de negro, igual que una chica con quien salí brevemente. Llevar ese uniforme significaba que uno era una especie de esteta del downtown; no necesariamente nihilista, sino un monje de la orden bohemia.

Los trajes retro y las estrechas corbatas negras que se asociaron con la escena musical del downtown, eso nunca lo entendí. ¿A qué se supone que hacían referencia? ¿Se trataba de alguna peli de cine negro que yo no conocía y en la que los tipos iban vestidos así? Yo ya me había puesto trajes y no pensaba volver a aquello.

Jerry tocaba teclados y guitarra, y cantaba también, y así descubrimos que con ese arsenal podíamos variar mucho más que antes las texturas de cada canción. La textura se convirtió en parte del contenido musical, lo cual no era posible con la banda reducida a trío. Jerry tocaba unas veces el piano eléctrico y otras la guitarra, a menudo a contrapunto conmigo. A veces uno de los dos tocaba la guitarra slide mientras el otro hacía acordes. Anteriormente, en un intento desesperado de variar la textura entre canciones, Chris dejaba la batería para tocar el vibráfono o yo cambiaba a guitarra acústica, pero, antes de Jerry, nuestras opciones estaban limitadas. Cuando en 1976 grabamos nuestro primer disco, Jerry apenas se había aprendido nuestro repertorio de temas, pero ya se notaba que algo iba cogiendo forma.

Sonábamos finalmente como una banda, no como un esbozo de banda, y

tremendamente compacta. Durante nuestra gira por Europa y Reino Unido, la prensa comentó nuestras influencias Stax Volt, y tenía razón. Éramos mitad banda de art rock y mitad banda de ritmos *funky*, lo cual la prensa estadounidense no supo ver hasta que, unos años después, nos convertimos totalmente en un grupo de art-funk. Pero estaba todo allí, desde el mismo principio, aunque las proporciones eran por entero diferentes. Chris y Tina constituían una sección rítmica estupenda, y aunque Chris no tocaba con sofisticación, lo hacía con solidez. Esto nos daba una base firme para las filigranas que yo iba lanzando aquí y allá.

¿Qué significa sonar compacto? Cuesta definirlo hoy día, en una época en que la interpretación instrumental e incluso la vocal puede ser digitalmente cuantificada y encajada con exactitud en el ritmo. Me doy cuenta ahora de que no significa realmente tocar todos exactamente al ritmo, sino tocar todos conjuntados. A veces, una banda que lleva mucho tiempo tocando evoluciona hasta un punto en que tocan unas partes adelantándose al ritmo y otras retrasándose ligeramente, y los cantantes hacen lo mismo. Un buen cantante usa a menudo la «cuadrícula» del ritmo como algo con lo que jugar, sin marcar nunca el compás exacto, sino empujándolo y estirándolo y alterándolo, de maneras que lo percibimos, si está bien hecho, como algo emocional. Resulta que no ir perfectamente acompasado con la cuadrícula funciona. De hecho, a veces suena mejor que una versión métricamente perfecta. Cuando Willie Nelson o George Jones cantan muy fuera de compás, de alguna forma aumenta la sensación de que te están contando algo, de que te están comunicando una historia, de una persona a otra. Los vaivenes y los titubeos se van asimilando durante la actuación, y pasado cierto tiempo todo el mundo sabe cuándo aparecerán. Los ejecutantes no tienen que pensar en ellos, y en algún momento pasan a formar parte del sonido de la banda. Esas imperfecciones convenidas son lo que le da carácter a la actuación, y al final el oyente lo reconoce como la esencia misma que distingue a una banda o a un cantante.

El músico y neurocientífico Daniel Levitin mostró un experimento que había ideado en su laboratorio de investigaciones en Montreal. Le pidió a un pianista clásico que tocara una pieza de Chopin en un Disklavier, una especie de piano electrónico. El piano memorizaba las pulsaciones del pianista y podía repetirlas. Levitin ajustó la expresividad por incrementos, hasta que cada nota encajó con exactitud en cada compás. Como era de esperar, el resultado, a pesar de ser técnicamente más preciso, carecía de emoción. También la expresividad se podía incrementar, y la interpretación se hizo más florida y aún más fuera de cuadrícula, pero resultaba asimismo carente de emoción y tendía al caos.

Los músicos ya intuían que el centro emocional no es el centro técnico, que los ritmos *funky* no van cuadrados, y que lo que suena como un simple compás puede ser sensual o un simple cronómetro metronómico, dependiendo del intérprete.

A lo largo de los períodos como trío y cuarteto, las canciones, e incluso los conciertos, de Talking Heads tenían que ver mayormente con la introspección, la

angustia y la perplejidad ante el mundo en el que nos encontrábamos. Cosa psicológica, introvertidos grupos de palabras combinados con mi visión ligeramente enajenada, como de «antropólogo de Marte» de las relaciones humanas. El *groove* seguía estando, como una especie de antídoto físico corporal a esa angustiada agitación, pero no se impuso nunca. Servía de protección sónica y psicológica, de vínculo con el cuerpo, una declaración de que por muy perturbado que parecieran el sujeto o el cantante, el *groove* y su conexión con el cuerpo proporcionarían base y consuelo. Pero la parte tensa e incómoda seguía en primer plano.

En nuestras giras vimos actuaciones de nuestros contemporáneos. Vimos a los Clash en el auditorio de una escuela en Inglaterra. Musicalmente costaba distinguir qué estaba ocurriendo, pero era obvio que la música que entonces surgía era considerada como un movimiento coherente allí, con todo su aspecto de cántico y agitación que transmitía un mensaje. En nuestra música, cualquier signo de agitación estaba bien soterrado. Sigo pensando que lo más subversivo era parecer completamente normal. Parecer rebelde era encasillarse por anticipado como alguien que solo se habla con otros rebeldes. Nunca acabé de adoptar ese look normal, pero era una línea de conducta, así que, aunque algunos pudimos haber aludido a los James Dean del mundo con nuestra vestimenta, nos abstuvimos de usar cazadoras de cuero o imperdibles. Dos años después, en otro extraño intento de integrarme, llevaba zapatos de tacón bajo y chaquetas normales.

Durante mi estancia en Londres visité la oficina de Virgin Records, que estaba entonces junto a Portobello Road, y allí me dejaron ver unas cuantas actuaciones de los Sex Pistols en vídeo. La banda me pareció divertidísima, no un chiste, pero sí una especie de comedia. Era casi una parodia de banda de rock and roll: no sabían tocar y apenas podían aguantarse de pie. No todo el mundo comprendía que a mí me pudiera gustar algo y reírme de ello al mismo tiempo, pero ¿acaso no adoramos a nuestros grandes comediantes?

Cuando nuestro segundo disco salió en 1978, tocábamos en salas más grandes, en pequeños teatros en lugar de los habituales clubs de mala muerte. Normalmente éramos cabeza de cartel, y un grupo tocaba antes. Viajábamos en furgoneta. Otras bandas adoptaron el tradicional procedimiento profesional de telonear a grupos más establecidos, lo cual permitía a las bandas emergentes actuar en locales más grandes, pero eso me parecía negativo y contraproducente. El público no iba a verte a ti y no te prestaba atención, por muy bueno e innovador que fueras. ¡Acordaos de Dr. John!

Hilly, del CBGB, compró un teatro abandonado en la Segunda Avenida y nosotros fuimos el primer grupo pop que actuó allí; creo que fue en Nochevieja. Decidí adoptar un aire festivo y me vestí con colores primarios: tejanos y camiseta, naturalmente, de color rojo y amarillo chillón. En el teatro había tanto polvo (no lo habían limpiado bien) que cuando el público se fue animando se levantó una polvareda, y al poco rato apenas podíamos cantar. Nos pasamos varios días tosiendo, y la táctica de la moda tampoco consiguió demasiada respuesta.

Cuando al año siguiente salió nuestro tercer disco, aún éramos un cuarteto, pero había más sonidos agregados y más tratamientos sinuosos, de la mano de nuestro nuevo amigo Brian Eno, que nos había producido el disco anterior. Seguíamos saliendo de gira, y adquirimos material de última generación para nuestros conciertos en directo. Teníamos pedales de efectos para guitarra y unidades de eco, y Jerry se compró un minipiano de cola Yamaha portátil, un órgano y un sintetizador Prophet-5. Podíamos reproducir los más exorbitantes sonidos y arreglos que habíamos elaborado (por poco que fuese) en el estudio, pero sabíamos que era igual de importante mantener nuestro compacto núcleo rítmico. Seguíamos siendo una banda de directo, y no un grupo que simplemente reproducía con fidelidad sus grabaciones. El *groove* nos gustaba y era esencial para nosotros, y conmovía visiblemente a nuestro público. Con los instrumentos y efectos añadidos pudimos empezar a variar realmente las texturas entre una canción y otra. Nos propusimos que ninguna canción sonara exactamente como otra, o que por lo menos así nos lo pareciera. Yo no bailaba en el escenario. Me contorsionaba un poco, sobre todo de cintura para abajo. Aunque hubiera querido, tampoco habría podido bailar con demasiado desenfreno, pues tenía que estar cerca del micro para cantar y de los pedales de guitarra, que pisaba a cada rato. Tenía también la sensación de que estábamos acercándonos al límite en cuanto a representar lo que hacíamos en el estudio; las texturas, las capas, los efectos y el palimpsesto de sonidos y ritmos: con cuatro personas, apenas podíamos reproducir todo eso en directo. Sonaba estupendo, y algunos de mis más enojosos (para alguna gente) amaneramientos vocales se iban suavizando, o eso me parecía. A medida que la gira avanzaba, yo me iba acercando a cantar de verdad.

Tras la grabación de nuestro siguiente disco, *Remain in Light*, topamos con un problema: no era un disco que un cuarteto pudiera, siquiera remotamente, reproducir en directo. Incluso si decidíamos no darle prioridad a una reproducción fiel, el sentimiento de ese disco, y de otros que seguirían, tenía que ver con el acoplamiento de una multitud de partes, con un planteamiento musical más africano del que habíamos emprendido antes. Aunque la música no sonaba siempre particularmente africana, participaba de esa extática sensación colectiva. La combinación de *groove* y estructura en la que ninguna parte predominaba o conducía la melodía generaba una sensación muy diferente, y también había que reproducir y evocar esto en el escenario. Para ese material, conseguir que la textura rítmica sonara bien era tan importante —o más, posiblemente— como cualquier otro elemento de las canciones.

Aunque el público pensó en general que habíamos grabado aquel álbum con lo que poco después sería nuestra formación ampliada para conciertos en directo, no fue así. En las sesiones de grabación, solo añadimos a Adrian Belew y a un par de percusionistas al núcleo de la banda. La magia de la grabación con multipistas significaba que nosotros mismos podíamos añadir partes; Jerry podía tocar una parte de guitarra y luego añadir una pista de teclados. Construimos veinticuatro pistas de complicadas partes entretreídas, y conectando o apagando grupos de pistas creábamos

secciones que tomaban el lugar de estrofas y estribillos convencionales.

Brian Eno y yo acabábamos de colaborar en nuestro propio disco, que llevaba por título *My Life in the Bush of Ghosts*. Fue creado con la misma técnica que poco después usaríamos en *Remain in Light*, aunque en ese caso ninguno de los dos cantó o escribió las letras, que salieron de hallazgos. En aquel tiempo, sus voces «sampleadas» nos impedían tocarlo en directo. No obstante, esa experiencia nos dio la confianza para afirmar que un disco pop podía definitivamente ser producido de aquella manera.

Pero las actuaciones en directo eran otra historia. Además de a Adrian, incorporamos a Steve Scales en la percusión, a Bernie Worrell en los teclados, a Busta Jones al segundo bajo y a Dolette MacDonald en las voces. Los primeros ensayos fueron caóticos. Recuerdo que Jerry era especialmente apto para decidir quién podía tocar qué. Por supuesto, el resultado final no sonaba exactamente igual que en el disco. Se hizo más extenso, más *funky* y más patente el placer por el *groove*.

Dimos nuestro primer concierto con la banda ampliada en el Heatwave Festival, a las afueras de Toronto. Estábamos aterrados. Íbamos a tocar material nuevo y casi todo inédito, con un sonido completamente nuevo, aunque creo que para no arriesgar demasiado empezamos el repertorio con algunos temas conocidos que ya tocábamos como cuarteto. El público del festival nos respaldó. A los espectadores les gusta ver a un músico andando sobre la cuerda floja; igual que los aficionados a los deportes, sienten que su apoyo es lo que hace que su equipo gane. Tuvo el efecto deseado. Estábamos nerviosos, pero eufóricos también, y el público lo notó. Quizá estuvimos un poco torpes, pero funcionó. Después, entre bastidores, saltábamos todos de alegría. Alguien me dijo que le había recordado a *On the Corner*, de Miles Davis, lo cual me tomé como un enorme cumplido. Para mí era una forma completamente nueva de tocar.

Yo sabía que la música que acabábamos de grabar era menos angustiada que nuestro material anterior. Hablaba de entrega, éxtasis y trascendencia, y la actuación en directo trataba de llevar realmente esas cualidades a un primer plano. No era solo un concepto intelectual: yo me sentía flotando y transportado en el escenario, y creo que el público a ratos sintió lo mismo.

Habíamos cruzado algún límite. Con un grupo más pequeño hay una estrecha interacción musical y personal, y el público puede aún distinguir las diferentes personalidades y los diferentes individuos que hay en escena. Cuando un grupo se hace demasiado grande, esto ya no es posible, o por lo menos, tal como habíamos decidido configurar las cosas, no lo fue. Aunque yo seguía estando al frente como cantante, no había la visible jerarquía de músicos que uno suele ver en grandes bandas. Todos éramos musical y visualmente parte del conjunto. La banda se convirtió en una entidad más abstracta, en una comunidad, y aunque los miembros de la banda podían brillar individualmente y turnarse en virtuosismos, su identidad quedaba sumergida dentro del grupo. Puede parecer paradójico, pero cuanto más

esenciales éramos todos, más cedíamos nuestra individualidad y más nos entregábamos a la música. Era el ejemplo vivo de una sociedad ideal, una utopía efímera que todos, incluso el público, sentían que se estaba manifestando ante ellos, aunque fuera solo fugazmente.

Tal como yo lo percibí, eso no fue solo una transformación musical, sino también psíquica. La naturaleza de la música ayudó, pero en parte fue el tamaño mismo de la banda lo que me permitió, incluso como cantante solista, soltarme y experimentar una especie de liberación extática. Con un grupo reducido puedes a veces sentirte transportado, pero con una banda grande suele ser la norma. Era un goce, a veces poderosamente espiritual, sin ser cursi ni religioso en ningún sentido tradicional o dogmático. Os podéis imaginar lo seductor que eso podía llegar a ser. Su afinidad con otras formas más prescritas era obvio: la iglesia del góspel, el trance extático de muchas partes del mundo, y, por supuesto, otros tipos de música pop que derivaron de fuentes similares.

También era interesante el hecho de que estábamos juntando músicos de funk clásicos (como Bernie) con chicos blancos de art-rock, como nosotros. Usábamos nuestro propio gusto «arty» para presentar ante públicos de rock aspectos extravagantemente mutados de música norteamericana negra: era una curiosa combinación. En aquellos tiempos, la música pop norteamericana estaba bastante segregada, como ha ocurrido a menudo. El público de rock era, en líneas generales, mayoritariamente blanco, pero no el público de funk, de música latina o de rhythm and blues. La mezcla racial era escasa en los clubs o en el escenario. La música disco, que había surgido en clubs gays pero era también una forma de rhythm and blues, era odiada por el público de rock. Cuando actuamos en Lubbock, Texas, el club colgó sobre el escenario una pancarta que decía «ESTO NO ES DISCO», citando inapropiadamente la letra de «Life During Wartime» y utilizándola como consigna antidisco (y, por derivación, antigay y antinegra).

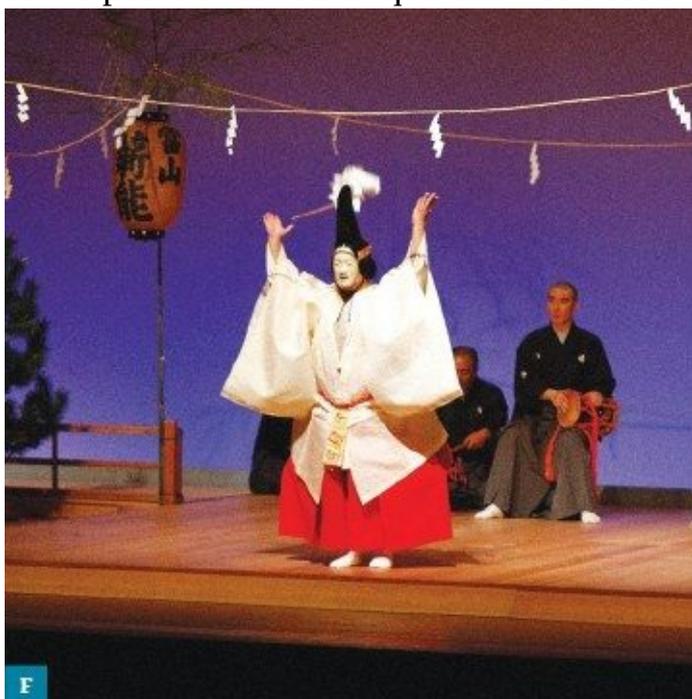
En Estados Unidos, la radio tuvo más o menos la misma reacción. A pesar de la gran difusión que el vídeo «Once in a Lifetime» tuvo en la MTV, las radios de rock normales no ponían la canción, ni cualquier otra de ese álbum. Decían que era demasiado *funky*, que no era realmente rock. Y las emisoras de rhythm and blues tampoco la ponían. No hace falta decir que la canción sonó; el racismo de las radios norteamericanas no consiguió contenerla. Es interesante ver cómo han cambiado los tiempos, y cómo no han cambiado. Hay efectivamente canales de comunicación a cuyo público le interesa la música independientemente de la raza del compositor, pero, en líneas generales, el mundo de la música en Estados Unidos está apenas menos segregado que otras instituciones. Puede que muchos negocios no sean abiertamente racistas, pero al dirigirse al sector demográfico que les conviene —lo cual es una decisión comercial lógica— reafirman divisiones existentes. Hay cambios, pero a veces se dan con frustrante lentitud.

No hace falta decir que a los blancos también les gusta bailar. Tal vez nuestros

conciertos, con varios de nosotros meneándose sobre el escenario, hicieron que bailar en lugar de retorcerse fuera más o menos aceptable. Tuve la sensación de que lo nuevo no estaba solo en tener tipos negros o blancos juntos en el escenario —no había nada nuevo en eso—, sino en la manera en que lo hicimos. Nuestros conciertos nos presentaban a todos como parte de la banda. Tocábamos todos juntos, eso era lo nuevo.

Mis contorsiones sobre el escenario eran espontáneas. Era obvio que tenía que estar ante el micro cuando cantaba, pero cuando no me dejaba llevar por el *groove*. No tenía ni el interés ni la habilidad para aprender refinados movimientos de baile, aunque todos veíamos el programa *Soul Train*. Además, no hay nada más horrible de ver que a un niño blanco tratando de ser refinado y negro. Dejé que mi cuerpo descubriera, poco a poco, su propia gramática del movimiento; a menudo errática, espasmódica y extrañamente formal.

La gira acabó llevándonos a Japón, donde fui a ver sus formas tradicionales de teatro: Kabuki, Noh y Bunraku. Eran, comparadas con el teatro occidental, altamente estilizadas; «presentacional» es la palabra que a veces se usa, en contraposición al teatro pseudorrealista al que estamos acostumbrados en Occidente (fig. F).

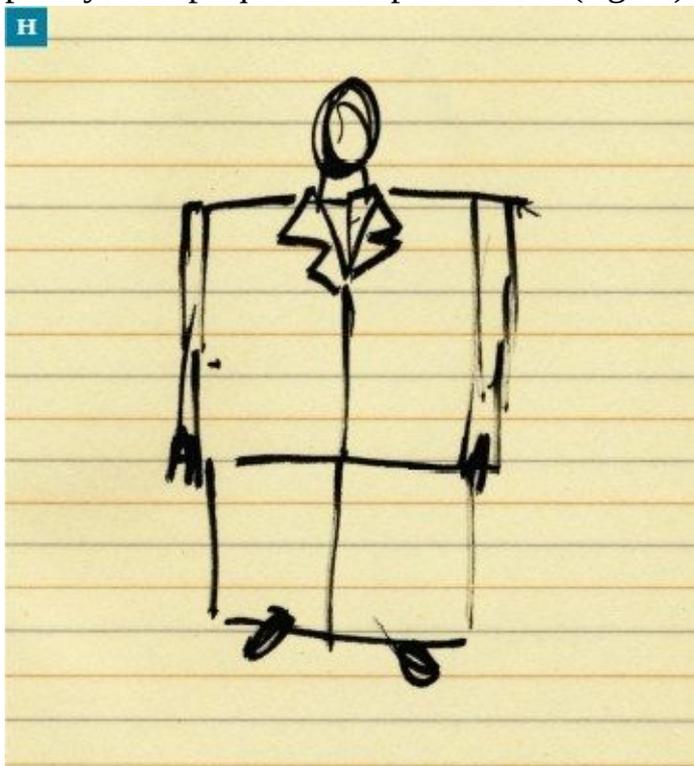


Todo el mundo llevaba enormes y elaborados vestidos y se movía de manera diferente a como se mueve la gente en el mundo real. Desempeñaban el papel de nobles, geishas o samuráis, pero llevaban la cara pintada y hablaban con voces nada naturales. En el Bunraku, el teatro de marionetas, había a menudo un grupo de ayudantes sobre el escenario manejando el títere de tamaño casi humano. Se suponía que no teníamos que «verlos», pero estaban allí, justo en medio, aunque vestidos de negro (fig. G). El texto, las voces, provenían de un grupo de tipos sentados a un lado. El personaje estaba de hecho tan distanciado que las palabras que decía no llegaban de cerca de él ni de detrás del títere, sino de otros actores situados en cualquier otra parte del escenario. Era como si las diferentes partes de la actuación de un intérprete

hubieran sido deconstruidas, divididas en incontables componentes y funciones. Tenías que reconstruir el personaje en tu mente.



¿Se podía aplicar algo de eso a una actuación de música pop? Yo no lo sabía, pero una noche en Tokio, durante una cena, el diseñador de moda Jurgen Lehl me brindó el viejo proverbio «En el escenario todo tiene que ser más grande». Inspirado por esto, garabateé una idea de atuendo para el escenario. Un traje formal (¡otra vez!), pero más grande, y estilizado a la manera de la vestimenta Noh. Esto no era exactamente lo que él quiso decir: él se refería a los gestos, a la expresión, a la voz, pero yo lo apliqué a la ropa también (fig. H).



En un receso de la gira viajé al sur de Bali, lugar que el coreógrafo Toni Basil, a quien Eno y yo habíamos conocido durante las sesiones de *Bush of Ghosts*, había recomendado por lo cautivador y por sus artes escénicas. Alquilé una motocicleta

pequeña y me dirigí a las montañas, lejos de las playas para turistas. Pronto descubrí que si veías que llevaban ofrendas de flores y frutas al recinto del templo de una aldea por la tarde, podías estar bastante seguro de que algún tipo de función ritual iba a celebrarse por la noche en aquel lugar.

No me perdí la ocasión, noche tras noche, de ver danzas acompañadas de orquestas gamelán y pasajes en sombras chinescas del Ramayana hindú; poemas épicos y a veces representaciones rituales, que mezclaban elementos religiosos y teatrales. (Gamelán es una pequeña orquesta compuesta principalmente de gongs metálicos afinados e instrumentos similares al xilófono, que resulta en una hermosa e intrincada interacción entre las diferentes partes). En estos eventos, algunos de los participantes entraban a menudo en trance, pero incluso en trance había procedimientos establecidos. No era un caos desenfrenado, como un occidental podría esperar, sino un tipo de danza más profundo (fig. I).



Igual que en el teatro japonés, los actores solían llevar máscaras y un maquillaje extremado; también sus movimientos eran estilizados y «antinaturales». Caí en la cuenta de que ese tipo de teatro «presentacional» tenía más en común con ciertos tipos de actuaciones de música pop que con el teatro tradicional de Occidente.

Me quedé fascinado por otros aspectos aparentemente ajenos a esas actuaciones. El público, compuesto sobre todo por aldeanos locales de todas las edades, no prestaba atención la mitad del tiempo. La gente entraba y salía como si tal cosa, iba a comprar un tentempié en algún tenderete, o salía a fumar un cigarrillo bidi y luego volvía a ver un poco más de la función. Esto se parecía más al comportamiento del público en los clubs de música que en los teatros occidentales, donde se espera que la gente no haga ruido y no se marche ni hable hasta el final del espectáculo.

Esos «espectáculos» balineses estaban completamente integrados en la vida diaria de la gente, o eso me pareció. No había intento alguno de separar formalmente el ritual y el espectáculo del público. Todo parecía fluir. La comida, la música y la danza eran solo una parte más de la actividad cotidiana. Me acordé de una historia sobre John Cage, que estando en Japón le preguntó a alguien cuál era su religión. La respuesta fue que no tenían una religión estricta: bailaban. Los japoneses, por supuesto, tienen rituales budistas y sintoístas para bodas, funerales y otras

ceremonias, pero no hay tal cosa como una visita semanal a la iglesia o al templo. La «religión» está tan integrada en la cultura que aparece en las actividades y las costumbres cotidianas, no desligada de la vida corriente. Empecé a ver que la teatralidad no era necesariamente mala. Formaba parte de la vida en muchos lugares del mundo, y tampoco era necesariamente artificiosa.

Supongo que ya estaba predispuesto a acoger esa nueva manera de contemplar la actuación en directo, pero enseguida entendí que no había nada malo en crear un espectáculo sin pretensión de «naturalidad». El énfasis occidental en el pseudonaturalismo y en el culto a la espontaneidad como una especie de autenticidad es solo una manera de hacer las cosas en el escenario. Decidí que quizá estuviera bien ponerse disfraces y actuar. En absoluto implicaba falta de sinceridad; de hecho, esa clase de representación ensayada estaba en todas partes, si uno se fijaba. Las misas de la iglesia góspel son *funky* y energéticas, pero están preformuladas y ocurren de manera casi idéntica cada vez. Esto nos las hace menos reales o impactantes. En el mundo del éxtasis piadoso, la religión se infiltra en la representación, y hay paralelismos musicales obvios con lo que nosotros estábamos haciendo.

En Los Ángeles colaboré con Toni en la realización de un vídeo musical para un par de canciones de *Remain in Light*. Para «Once in a Lifetime» preparé un elaborado número de danza que tomaba prestado del baile callejero japonés, del trance góspel y de algunas de mis propias improvisaciones. Toni ya había trabajado con bailarines sin preparación profesional, así que sabía cómo enseñarme a improvisar mis pasos. Luego los editó, seleccionó los mejores, los pulió un poco y empezó a ordenarlos en una secuencia. Tardamos varias semanas en conseguir que los movimientos encajaran bien. Íbamos a filmarlo todo en un solo plano secuencia, así que yo tenía que ser capaz de ejecutar el número entero de principio a fin, sin detenerme en tomas múltiples. Era un número de cantar y bailar, tal como ella lo describió, aunque no se parecía en nada a lo que uno normalmente piensa cuando oye esta expresión.

Durante la edición añadimos breves fragmentos de film que mostraban el material base para algunos de los pasos: varios segundos de un chaval bailando en el parque Yoyogi de Tokio (¡ahora está prohibido bailar allí!) y unos cuantos fotogramas de un film antropológico sobre danza africana, con los bailarines agazapados casi en el suelo. Quería mostrar mis fuentes, no pretender que había sido todo invención mía, aunque en ningún caso mis espasmódicas versiones improvisadas se parecían demasiado al original.

Talking Heads grabó otro disco, *Speaking in Tongues*, hecho con un proceso muy similar al de *Remain in Light*, aunque esa vez sin Eno. Pensando en qué tipo de actuaciones y gira subseguirían decidí aplicar mis percepciones sacadas de Japón, de Bali y de la iglesia góspel. Planearía el espectáculo de principio a fin.

En retrospectiva, la anterior gira con una gran banda había sido un *work in progress*. Mis movimientos en los ensayos se fueron haciendo más formales a medida que yo veía qué improvisaciones funcionaban en qué partes de qué canciones. Era

una especie de coreografía orgánica, como lo que había hecho en el vídeo, pero con más gente y para un espectáculo entero. Escribí el guion gráfico para todo, a veces sin saber qué canción iría con qué idea de puesta en escena. Las canciones fueron asignadas más tarde a las ideas de puesta en escena y de iluminación, así como los detalles de los movimientos (fig. J).



Decidimos que esa vez todos llevaríamos indumentaria gris neutro. Me había dado cuenta de que sobre el escenario uno destaca (si lleva atuendos blancos o de colores vivos) o desaparece (si lleva colores oscuros). En los espectáculos musicales hay inevitablemente tanto equipo en el escenario —guitarras, baterías, teclados, amplis— que a veces el equipo recibe tanta iluminación como los músicos. Para mitigar un poco esto hice pintar de color negro mate todo el instrumental metálico (pies de plato y soportes de teclado) para que no eclipsaran a los músicos. Escondimos los amplis de guitarra bajo la tarima donde tocaba la banda telonera, así tampoco eso se veía. Vestir de gris parecía la mejor solución, y planeándolo por adelantado sabíamos por lo menos que cada noche íbamos a tener la misma iluminación. Es normal que un músico o un cantante decida ponerse una camisa blanca o negra en una noche dada, y entonces acaba resplandeciendo más que nadie o resulta invisible. Nosotros evitamos ese problema.

En todas nuestras giras anteriores habíamos mantenido el dogma de iluminación del CBGB: luz blanca encendida al empezar el concierto, y apagada al final, pero me pareció que había llegado el momento de apartarse un poco de aquello. Seguí limitando la iluminación al blanco, pero un blanco con todas sus posibilidades, permutaciones y combinaciones. Los filtros de gelatina no existían, pero usamos fluorescentes, reflectores de cine, paraguas, luces de mano, focos industriales, lámparas domésticas o de pie, cada una de las cuales tenía alguna cualidad propia particular, pero seguía siendo lo que nosotros podíamos considerar blanco. Convoqué a una diseñadora de iluminación, Beverly Emmons, cuyo trabajo había visto en una obra del director Robert Wilson. Le mostré los guiones gráficos y le expliqué el concepto, y ella supo exactamente cómo conseguir los efectos buscados, qué instrumentos de iluminación usar y cómo colocarlos.

Yo estaba entusiasmado con la escena teatral del downtown neoyorquino. Robert Wilson, Mabou Mines y el Wooster Group en particular experimentaban con nuevas maneras de poner cosas en escena y de presentarlas; experimentos que para mí estaban cerca de las formas teatrales y rituales asiáticos que me habían inspirado (fig. K).



Todo lo que hacían me resultaba excitante, igual que cuando siendo adolescente empecé a escuchar música pop, o cuando la actitud del «todo vale» del punk y del pospunk floreció. Invité a JoAnne Akalaitis, una de las directoras implicadas en Mabou Mines, a presenciar nuestros primeros ensayos y a tomar notas. Aún no había puesta en escena ni iluminación, pero yo sentía curiosidad por saber si un ojo más teatral vería algo que a mí se me escapaba, o si podía sugerir una manera mejor de hacer algo.

Para complicarlo más, decidí que el espectáculo fuese transparente. Mostraría cómo estaba hecho todo y cómo se había armado. El público vería cómo cada pieza del equipo escénico era puesta en su sitio y luego podría comprobar lo que aquel instrumento (o tipo de iluminación) hacía. Parecía una idea tan obvia que me sorprendió no saber de ningún espectáculo (bueno, de un concierto) que hubiera hecho esto antes.

Llevar ese concepto a su conclusión lógica significaba empezar con un escenario desnudo. La idea era que contemplaras el espacio vacío y te imaginaras las posibilidades. Un único foco colgaría del espacio para la tramoya, tal como suele haber en los ensayos o cuando el personal técnico entra o sale con material. Ni glamour ni «espectáculo»; aunque, por supuesto, todo esto formaba parte del espectáculo.

La idea era hacer más visible aún lo que se había desarrollado en la gira anterior, en la que a veces empezábamos el concierto con unas cuantas canciones tocadas solo por la banda como cuarteto; luego, gradualmente, otros músicos iban apareciendo en escena, en tarimas previamente instaladas con teclados y percusiones. En este caso, no obstante, llevamos el concepto más lejos: los músicos y los instrumentos aparecían en un escenario vacío, uno tras otro. Así, idealmente, al aparecer y empezar a tocar o

cantar, oías lo que cada músico o cantante aportaba: elementos rítmicos añadidos, texturas de teclado, armonías vocales. Esto se hacía poniendo el equipo de cada uno en plataformas rodantes, ocultas entre bastidores. Las plataformas eran empujadas al escenario por los tramoyistas y entonces el músico se colocaba en su sitio y se quedaba formando parte del grupo hasta el final del concierto.

Los tramoyistas hacían salir también elementos escénicos y de iluminación: candilejas, focos con pie como los que usan en cine, proyectores de diapositivas sobre andamios. A veces, esos instrumentos de iluminación eran usados justo después de aparecer, de manera que podías ver inmediatamente qué hacían, qué efecto causaban. Cuando finalmente todo estaba en su lugar veías todos los elementos que te habían ido mostrando en conjunción uno con otro. El mago enseñaba cómo se hacía el truco y luego hacía el truco, y yo creía que esa transparencia no mermaba la magia.

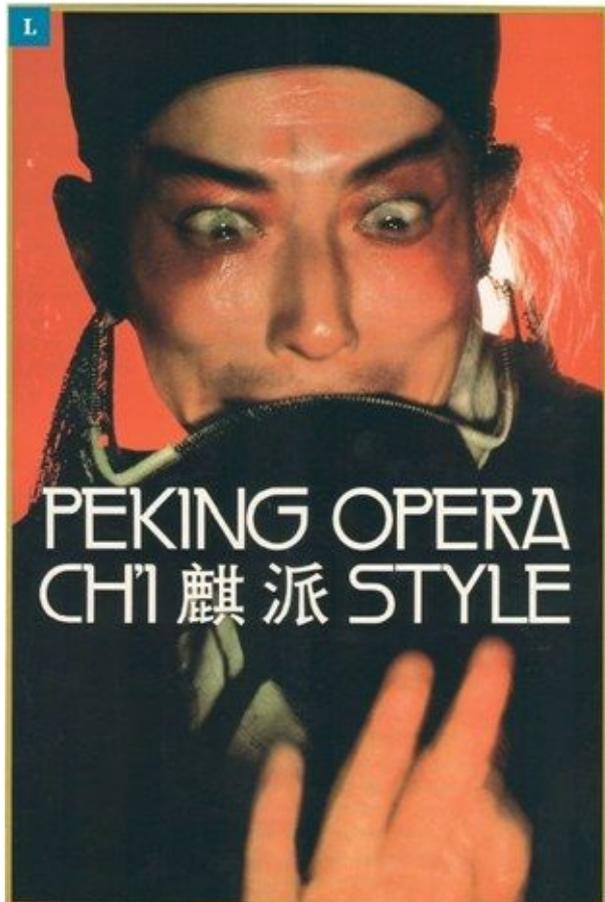
Bueno, esa era la idea. Gran parte de ella venía de los rituales y el teatro asiáticos que yo había visto: los operadores que manipulaban los títeres Bunraku, los asistentes que aparecían en escena para ayudar a un actor Kabuki a cambiar de disfraz, o el hecho de que en Bali se pudiera ver la preparación de una escena o un ritual, pero nada de eso importaba, la fuerza o el impacto no se perdía, a pesar de todas las pistas previas.

Hay otro aspecto en que los conciertos de música pop se parecen al teatro clásico occidental y oriental: el público conoce la historia de antemano. En el teatro clásico, la interpretación del director refleja la consabida historia de una manera que nos permite verla con nueva luz. Bueno, pues lo mismo pasa con los conciertos de música pop. A los espectadores les gusta oír canciones que ya han oído, y aunque conozcan bien las versiones grabadas aprecian escuchar en un nuevo contexto lo que ya conocen. No quieren una reproducción inmaculada del disco, lo quieren deformado de alguna manera. Quieren ver algo familiar desde un nuevo ángulo.

Como intérprete, esto puede resultar frustrante. No queremos estancarnos tocando nuestros éxitos toda la vida, pero tocar solo material nuevo, desconocido, puede ahuyentar al público; y lo sé, porque lo he hecho. Parece una situación injusta. Nunca irías a ver una película esperando pasarte la mitad de la velada viendo una repetición de escenas conocidas con los mismos actores, con solo unas pocas escenas nuevas intercaladas. Y acabarías aburriéndote de un artista visual o de un escritor que meramente repitiera obra anterior suya, con poca variación. Pero a veces esto es exactamente lo que la gente quiere. En los museos de arte, como en los conciertos de música clásica, se espera una mezcla de lo conocido, familiar, y lo nuevo. Pero incluso dentro de estos límites, en un concierto de música pop hay mucho margen de maniobra. No es un ejercicio de memorización, o no debería serlo.

Durante los conciertos en Los Ángeles, que se convertirían después en la película *Stop Making Sense*, invité al ya difunto William Chow, (fig. L) un estupendo actor de la Ópera de Pekín, a ver lo que hacíamos. Yo lo había visto actuar no mucho tiempo antes, y sentía curiosidad por saber qué opinaría de nuestro espectáculo. No había

asistido nunca a un concierto pop occidental, aunque creo que había visto cosas en televisión. Al día siguiente quedamos para comer después del concierto.



William fue directo, casi brusco; no tuvo ningún miedo de que su punto de vista de *outsider* no fuera pertinente. Me explicó con gran detalle qué estaba «haciendo mal» y qué podía mejorar.

Sorprendentemente, para mí al menos, sus observaciones se parecían a las máximas que uno podría haber oído de un artista de vodevil, de un bailarín de cabaret o de un cómico: ciertas reglas escénicas parecen ser universales. Algunos de sus comentarios eran sobre cómo entrar en escena o cómo dirigir la atención del público. Una máxima decía algo así como que había que hacerle saber al público que ibas a hacer algo especial antes de hacerlo. Les das una pista y atraes su atención hacia ti (y tienes que saber cómo hacer esto de una manera que no sea obvia) o hacia quien sea que va a hacer esa cosa especial. Parece antitético en algún sentido; ¿dónde está la sorpresa si haces que el público sepa qué va a pasar? Bueno, lo más probable es que, si no avisas, la mitad del público se lo perderá. Estará distraído o mirando a otra parte. Parece que ser pillado por sorpresa no es bueno. He cometido este error muchas veces. No es solo aplicable a lo escénico o al momento vocal dramático de la actuación. La aplicación de esa regla se puede ver en el cine y en prácticamente cualquier otro lugar. Los cómicos tienen probablemente muchas reglas similares sobre cómo preparar al público para el remate del chiste.

Una máxima parecida era «Dile al público lo que vas a hacer, y luego hazlo». «Decirlo» no significa acercarse al micrófono y anunciar que «Y ahora, Adrian va a

hacer un increíble solo de guitarra». Es más sutil que eso. Los directores y los montadores de películas de terror nos han enseñado muchas reglas, como la de la víctima expiatoria y la música premonitoria (que en ocasiones no lleva a nada la primera vez, e intensifica el impacto cuando después ocurre algo realmente). Y entonces, mientras sentados en el cine imaginamos qué pasará, el director puede jugar con esas expectativas, sabiendo que él o ella sabe que lo sabemos. Hay dos conversaciones ocurriendo a la vez: la historia y una conversación sobre cómo se cuenta la historia. Lo mismo puede pasar en el escenario.

El baile que había surgido de forma natural en la gira anterior fue haciéndose más sistemático. Seguía saliendo de movimientos improvisados durante los ensayos, pero entonces yo me sentía ya más seguro respecto al hecho de que si un cantante o intérprete hacía espontáneamente algo que funcionara bien, podía ser repetido sin ningún riesgo de perder su fuerza y espíritu. Yo estaba seguro de que ese enfoque de abajo arriba de cómo crear un espectáculo funcionaría. Todos los ejecutantes lo hacen así. Si una noche algo nuevo funciona, pues bueno, incorpóralo al repertorio. Podía ser un cambio de luz, quitarse la chaqueta, una floritura vocal o destrozarse una guitarra. Todo puede acabar gastándose, y uno tiene que ser diligente, pero cuando un movimiento o un gesto o un sonido funciona, añade emoción e intensidad y es siempre tan real como la primera vez.

Ese enfoque no fue del agrado de todos. El hecho de que algunos de los músicos tuvieran que ceñirse al detalle, o por lo menos acercarse a él, no les parecía muy rock and roll. Pero, volviendo a las advertencias de William Chow, si vas a hacer algo alocado y espontáneo, «díselo» con antelación al público y hazlo a la vista de todos, o tu momento inspirado se perderá.

Pero ¿dónde encaja la música en todo esto? ¿No es la música el «contenido» que debería guiar lo escénico? Bueno, parece que la yuxtaposición de música e imagen guía nuestra mente y nuestro corazón, de forma que, finalmente, qué fue antes no importa tanto como uno pensaría. Una idea de iluminación o de escenario (usar elementos domésticos; una lámpara de pie, por ejemplo) se empareja con una canción («This Must Be the Place») y uno asume automáticamente que hay una conexión. Emparejada con otro efecto de luz, la canción podría haber parecido igual de adecuada, pero quizá más siniestra o incluso amenazadora (y esto habría podido funcionar también). A veces pensamos que distinguimos entre causa y efecto solo porque las cosas suceden en el mismo momento, y esto se extiende más allá del escenario. Interpretamos las cosas, encontramos vínculos emotivos entre lo que vemos y lo que oímos, y, para mí, esas conexiones no son menos ciertas y honestas por no haber sido concebidas y desarrolladas con anticipación.

Ese espectáculo fue la cosa más ambiciosa que había hecho hasta entonces. Aunque la idea era simple, el hecho de que todas las piezas del equipo tenían que estar en el escenario por la tarde, para la prueba técnica, y luego había que quitarlas antes del concierto, daba mucho trabajo al personal de montaje. Pero el espectáculo

fue un éxito; la transparencia y la naturaleza conceptual de su estructura no le quitó nada de impacto emocional. Resultó tremendamente gratificante.

Después de eso pasé un tiempo sin actuar. Era difícil superar aquella experiencia. Dirigí un largometraje, me casé y tuve una hija, y quise pasar con ella sus primeros años, todo el tiempo posible. Continué haciendo discos y emprendí otros proyectos creativos, pero no actué.

En 1989 publiqué un disco, *Rei Momo*, con muchos músicos latinos. Sacar el disco e irme de gira, acompañado de una gran banda de música latina, y tocar salsa, samba, merengue, cumbias y otros ritmos era un placer al que no me pude resistir. En esa salida había mucho de que ocuparse musicalmente, así que la parte escénica no iba a ser tan elaborada como en la gira filmada para *Stop Making Sense*, aunque me traje a la diseñadora de producción de cine Barbara Ling, que sugirió una serie de gradas con plataformas hechas de fibra de vidrio translúcido que se iluminarían desde el interior. (Usamos el mismo material para el plató de mi film *True Stories*). El diseño semicircular, como las capas de un pastel, de la plataforma estaba basado en la portada de un viejo álbum de Tito Rodríguez, aunque no creo que sus plataformas iluminaran.

Esta vez la banda vestía toda de blanco, por lo que sus atuendos, habiendo tanta gente, destacaban sobre el fondo. La indumentaria aludía también a las religiones de origen africano del candombe y la santería, cuyos seguidores visten de blanco durante las ceremonias. Había más de un santero en el grupo, así que la referencia no era gratuita (fig. M).



Yo había hecho alusión al trance y al ritual religiosos en anteriores actuaciones y grabaciones, y nunca perdí el interés en esa faceta de la música. Hice un documental, *Ile Aiye (The House of Life)*, en Salvador de Bahía, Brasil, en parte para satisfacer mi continuado interés por esas tradiciones religiosas. La santería, la rama afrocubana de la práctica religiosa de África occidental, y el vudú, la manifestación haitiana, están muy presentes en la música y la cultura de Nueva York. Pero la rama brasileña, el candombe, fue aparentemente la tradición menos reprimida por las autoridades

seculares o eclesiásticas en décadas recientes, y por tanto la más accesible, así que cuando se me ofreció la oportunidad de hacer una película, allí es donde elegí ir.

Igual que con la música góspel, la religión parece estar en la raíz de mucha música pop y creatividad brasileñas, e igual que en los rituales y las formas teatrales de Asia, los disfraces, el trance y el baile están muy formalizados pero son increíblemente emotivos. Y de manera similar a lo que sentí en Bali, su práctica está totalmente integrada en la vida de la gente. No es solo algo que uno hace el domingo por la mañana o el sábado por la noche. Hay ceremonias vespertinas, seguro, pero su influencia se siente profundamente en la vida diaria, lo cual afectó a mi forma de pensar mientras preparaba la siguiente serie de actuaciones.

Es posible que idealizara algunas de las cosas que vi y presencié, tomando aspectos de lo que percibí, adaptándolos para hallar soluciones y lidiar con mis propias cuestiones y mis atascos creativos, pero tengo la sensación de que no había ningún problema en eso.

En lugar de elegir un telonero discreto me llevé a Margareth Menezes, una cantante brasileña de —¡sorpresa!— Salvador de Bahía, que interpretaría parte de su propio material con mi banda y también cantaría armonías en mis temas. Algunas de sus canciones tenían letras en yoruba y hacían referencia explícita a los dioses y diosas del candombe, así que formábamos una gran familia feliz. Margareth era magnífica; demasiado buena, de hecho. Algunas noches fue ella la sensación. Vivir para aprender.

En esa gira fui contra marea. Tocamos sobre todo material nuevo, sin intercalar muchas canciones conocidas nuestras, y creo que lo pagué caro. Los conciertos fueron de lo más excitante, y hasta el público norteamericano bailó con nuestra música, pero muchos de mis seguidores pronto me abandonaron, creyendo que me había «hecho nativo». Fue otra lección aprendida de tocar en directo. En otra ocasión nos contrataron para un festival al aire libre en Europa, y mi banda de música latina tocó entre Pearl Jam y Soundgarden. Estupendas bandas, pero me sentí completamente fuera de lugar.

A esta siguió otra gira con una banda mezclada, compuesta de músicos de funk como George Porter Jr. (bajista de los Meters) y algunos de los músicos latinos de *Rei Momo*. Ahí podíamos tocar algunas canciones de Talking Heads también, incluso varias que los mismos Talking Heads no habrían podido tocar en directo. Mi intención era hacer explícito el vínculo entre los ritmos latinos y el funk de Nueva Orleans, o eso esperaba. Yo había empezado a hacer breves recitales acústicos con una caja de ritmos.

Empezaba el concierto así, solo en el escenario, y luego descubría a la gran banda que tenía detrás, alzando súbitamente el telón.

Después de esto decidí volver a la simplicidad. Grabé y fui de gira con un cuarteto que ponía énfasis en el *groove*. Tenía un batería, Todd Turkisher, un bajista, Paul Socolow, y un percusionista, Mauro Refosco, pero no había teclados ni segundo

guitarra, tal como suele verse y oírse en una banda de rock típica. Yo había escrito más canciones propias, más adecuadas para un grupo más pequeño. Apenas había danza y creo recordar que yo vestía de negro otra vez. Varios de los anteriores discos habían sido grabados antes de que sus canciones fueran tocadas en directo, así que esta vez quise volver a mis orígenes. Actuamos en pequeños clubs apartados (y otros no tan apartados) del circuito habitual, para foguear el material. La idea era ir perfeccionando la banda hasta conseguir un sólido grupo de directo y luego grabar en el estudio, básicamente en directo también. Funcionó, pero no del todo. En el estudio me di cuenta de imprecisiones y problemas musicales que había pasado por alto en el ardor y la pasión de las actuaciones en directo, así que hubo que hacer algunas modificaciones.

En aquella época descubrí los standards. No había olvidado el placer que en mis días de instituto me producía tocar canciones de otra gente en mi habitación, y gradualmente, repasando cancioneros que había ido reuniendo, fui añadiendo a lo que conocía más acordes y un aprecio por la melodía. *Stardust* de Willie Nelson me sirvió de inspiración, así como canciones soul de Filadelfia, bossa nova y temas de mis cantantes y compositores favoritos de música brasileña y latina. Pero yo no tocaba nada de eso en público. Me parecían temas deliciosos, pero no acertaba a tocarlos bien. No crecí con esas canciones, pero empecé a sentir aprecio por una bonita melodía y por las armonías; armonías en los acordes vocales y no solo en lo que pudiera cantar una segunda voz. La belleza era una revelación, y esas canciones no tenían reparo en ser bellas, lo cual costaba de aceptar en el mundo de los músicos y de los artistas del downtown neoyorquino, para quienes cualquier cosa que suene o resulte bella les parece meramente bonita, superficial y por tanto profundamente sospechosa; hasta moralmente sospechosa, descubrí. El ruido, para ellos, es profundo; la belleza, superficial.

Bueno, yo había intuido que ese no era un punto de vista mayoritario. Allá por 1988, cuando empecé a recopilar algunos de mis temas favoritos de compositores brasileños (a los músicos de pop, en Brasil, se los llama compositores), me di cuenta de que a pesar de que muchas de sus canciones eran sofisticadas, armónicamente complejas y, sí, bellas, no eran en absoluto superficiales. Algunos de aquellos compositores o cantantes fueron encarcelados o desterrados por sus canciones «meramente bonitas», así que empecé a pensar que la profundidad, la visión radical y la belleza no se excluyen mutuamente. Es cierto que la bossa nova se había convertido en sustancia básica de cualquier piano-bar de mala muerte, pero las canciones en sí son innovadoras y radicales a su manera. Más tarde, jóvenes generaciones de compositores de allí absorbieron influencias del pop norteamericano o europeo, pero no sintieron la necesidad de afearlo para darle seriedad. Con mi nuevo aprecio por la composición de canciones, quería crear canciones que me hicieran sentir de aquella manera. Ya no me bastaba con cantar temas de otra gente en la ducha.

Inspirado por esos standards que había estado escuchando y por un par de discos de Caetano Veloso, escribí canciones que vaciaban la parte central del espectro sónico de la instrumentación del habitual grupo de pop. Dejé que las orquestaciones (cuerdas y algunos vientos) hicieran el trabajo armónico que guitarras y teclados suelen hacer, y, una vez más, puse baterías y mucha percusión, con ritmos potentes y evitando así las tendencias que uno asociaría con una melodía bonita y la balada tradicional. Puesto que las guitarras y los teclados tienen un registro cercano al de la voz humana, limitar su uso significaba que el canto tenía un hueco en el que moverse, y yo me lo pasaba cada vez mejor llenándolo con mi voz.

En mis inicios subía al escenario y empezaba a cantar en un desesperado intento de comunicarme, pero luego descubrí el goce físico y emotivo de cantar. Era sensual, puro placer, que no les quitaba nada a las emociones así expresadas, aunque fueran melancólicas. La música hace posible esto; puedes disfrutar cantando sobre una cosa triste. De la misma forma, el público puede bailar con una historia trágica. Ocurre frecuentemente. Mi técnica vocal había mejorado un poco, o tal vez se había trasladado a otro lugar, y me di cuenta de que, aunque seguía siendo capaz del aullido desesperado, ya no me sentía inclinado a escribir de esa manera. Mi cuerpo, y el placer físico y emocional que me producía cantar, estaba en efecto diciéndome qué debía escribir.

Reuní un grupo que me ayudó a expresar eso: una sección rítmica y un sexteto de cuerda. Salimos de gira y funcionó. Podíamos tocar arias de óperas, canciones de Talking Heads, versiones de otra gente e incluso un extenso tema house. No dábamos mucho espectáculo, pero el grupo sonaba espléndidamente, y eso es de lo que se trataba.

Hasta cierto punto dejé que las finanzas de la gira dictaran lo que aquel espectáculo iba a ser. Sabía el tamaño de los locales en que iba a tocar, y basándome en esto hice una estimación de cuáles serían los beneficios. Llevarme a todos aquellos músicos en aquel momento de mi carrera (no llenaba salas tan grandes como con la gira de Stop Making Sense) era un riesgo económico que había que considerar, pero fue una restricción que me complació. No renuncié del todo a la parte visual, sin embargo. Quise que lleváramos atuendos que nos unificaran en el escenario, que nos hicieran parecer un poco menos una pandilla heterogénea, pero el presupuesto era limitado. Primero hice confeccionar monos para todo el grupo, copiados de uno que yo había comprado en una tienda. Los duplicados resultaron no ser tan favorecedores para todos como yo había esperado: parecían pijamas.

Tal indumentaria despertó cierto justificado recelo, así que la cambiamos por ropa de trabajo Dickies, con la parte superior y la inferior a juego, marrón, azul o gris. Se parecían de alguna manera a los monos que yo había imaginado originalmente, pero añadían un toque de ropa de trabajo cotidiana. Hubo que hacer arreglos en algunos atuendos (como estrechar con pliegues las camisas, para acentuar la figura de las chicas del sexteto de cuerda, por ejemplo), pero en general nos iban que ni hechos a

medida. En ocasiones me daban aspecto de trabajador de UPS, pero me parecía que, a su manera, era bastante elegante (fig. N).



A veces el público se sentaba y escuchaba sin hacer ruido, pero generalmente estaba de pie y bailando. La mejor situación posible. Por entonces yo ya me había soltado en el escenario y le hablaba al público, no solo para recitar el nombre de las canciones y decir un rápido «Muchas gracias» después. A veces —y esto no dejó nunca de sorprendernos—, el público detenía el concierto con una larga salva de aplausos. Muchas veces era una ovación atronadora. En ocasiones esto ocurría después de una o dos canciones más o menos conocidas, que demostraban de lo que era capaz la banda, pero a mí me daba la sensación de que el público no aplaudía solo por canciones específicas. Se daban cuenta de que lo pasaban bien, de que disfrutaban de verdad con lo que estaban viendo y oyendo, y querían hacérselo saber. A veces creo que el público, en cierta curiosa manera, estaba también aplaudiéndose a sí mismo. Quizá parte de los espectadores sentían también un poco de nostalgia y aplaudían nuestro legado conjunto, como intérpretes y público. Uno se olvida de que parte de las actuaciones de uno son parte de la historia personal de cada uno; o, a veces, de la carencia de historia. Te enfrentas a lo que el público conoce, a lo que espera. Esto parece aplicable a todos los músicos; hay cierto bagaje invisible que entra contigo en la sala de conciertos. El público no estaba compuesto solo de viejos fans de Talking Heads, sino que había un buen porcentaje de gente joven, lo cual era muy grato de ver. Quizá mantener bajo el precio de las entradas ayudó.

En 2008 hice una gira que en algún sentido remitía al espectáculo elaborado de *Stop Making Sense*. Yo había colaborado con Brian Eno en un disco de estilo más folk electrónico y góspel que los fieros ejercicios *funky* de *Remain in Light*. Me di cuenta de que para tocar esa música necesitaría un conjunto similar a la banda que me había llevado de gira más de veinte años atrás, con múltiples cantantes, teclados, bajo y percusión. Podía aprovechar esa banda para tocar también algunas canciones en las que ambos habíamos colaborado, con Talking Heads y en otros proyectos.

Una vez más, tenía que pensar en qué tipo de espectáculo podía desarrollar, dados los medios económicos de que disponía. Quería volver a hacer algo visual y teatral, pues ya no habría una exuberante sección de cuerda para apabullar al público con ella. Con este grupo no bastaría con subirse al escenario y tocar, pero ¿qué otra cosa podía hacer? Muchas bandas usan sofisticadas pantallas de vídeo y técnicas similares para «agrandar el espectáculo» en escena. Había visto varios de esos conciertos. En uno de los Super Furry Animals, el vídeo estaba completamente sincronizado con las canciones, toda la noche. Muy impactante. Había visto fotos de U2 y de otros grupos en conciertos de estadio, con enormes pantallas y toda la tecnología punta. Contrataban equipos de creativos para producir el vídeo. Yo no podía competir de ninguna manera con eso. Cuesta una fortuna y cualquier cosa que yo pudiera hacer no iba probablemente a superar, o por lo menos igualar, el resultado obtenido por ellos. Y en cualquier caso, ya estaba hecho.

Entonces, en la Brooklyn Academy of Music, vi un concierto de Sufjan Stevens (una pieza sobre la autovía de Brooklyn y Queens), en el cual Sufjan hacía salir bailarinas que ejecutaban movimientos repetitivos simples, con hula-hoops y patochadas por el estilo (fig. O). Resultaba efectivo y cautivador, incluso emotivo; y obviamente de baja tecnología, algo que cualquiera podía hacer. Pensé: «Nunca has tenido gente bailando en el escenario. ¿Por qué no?».



Pensé en llevar esa idea un poco más lejos que Sufjan, que en aquel concierto tenía otro millón de cosas ocurriendo, como películas y cambios de atuendo. Me puse a trabajar en un presupuesto con mi mánager. A lo largo de los años había aprendido a estimar, basándome en el tamaño de los locales propuestos para los conciertos, cuánto íbamos a sacar de una gira, y podíamos predecir si era factible sufragar el coste de cantantes, bailarines, coreógrafos, y de llevárnoslos a todos de gira con la banda. En ese caso, lo era. El dinero y los presupuestos son un factor tan determinante como cualquier otro en la música y los conciertos, pero eso va en otro capítulo.

Para los elementos de baile decidí ponerme en contacto con coreógrafos

«downtown», en lugar de tratar con los que suelen hacer vídeos musicales, espectáculos de rhythm and blues o musicales de Broadway. El vocabulario de danza de esos espectáculos es intenso, energético y emocionante, pero todo el mundo lo ha visto, así que ¿por qué molestarme? Pensé en diversificar el riesgo creativo para incrementar mis posibilidades, así que contacté con cuatro coreógrafas —Noémie Lafrance, Annie-B Parson, y el tándem Sonya Robbins y Layla Childs—, en lugar de ver si una sola podía ocuparse del espectáculo entero. De esta manera, si por alguna razón la contribución de uno de ellos no funcionaba, quedaban los otros para hacerlo rodar. (Afortunadamente, esto no pasó). Asimismo, sugerí que cada coreógrafa empezara eligiendo solo un par de temas en los que trabajar. (Acabaron haciendo bastante más que solo seis canciones). Les pasé una propuesta de lista de temas y dejé que fueran ellas quienes eligieran las canciones en que trabajar. Todas esas coreógrafas ya habían trabajado con bailarines sin instrucción formal, y a menudo incorporaban movimientos propios en sus obras, movimientos no basados en el ballet o en la danza moderna habitual. Eso también era importante para mí; no quería un conflicto de estilos. Para mí la danza es algo que cualquiera puede hacer, aunque sabía que, inevitablemente, los bailarines tendrían habilidades particulares, como todos tenemos.

La coreógrafa Noémie Lafrance había realizado recientemente con la cantante Feist un vídeo que había tenido gran difusión. Empleaba sobre todo bailarines sin preparación, y aunque yo no requería necesariamente que mis actores no tuvieran instrucción formal, tampoco quería que fuera obvio que eran bailarines. Quería que se integraran con el resto de nosotros. Noémie había creado muchas obras para sitios específicos, como piscinas o huecos de escalera, y yo sabía que ella tenía interés en llevar la danza a nuevas salas, como la de un concierto de música pop. A Annie-B Parson la conocía desde hacía mucho tiempo. Soy un entusiasta de su compañía Big Dance Theater, y ella ha trabajado con músicos como Cynthia Hopkins, así que me parecía perfecta también. Sonya Robbins y Layla Childs forman un dúo de performance y coreografía, cuya obra había visto en un vídeo en una galería de arte. En aquella pieza llevaban sencillos atuendos de colores primarios a juego y básicamente caminaban al unísono. Unas veces bajaban por un barranco, otras trepaban por rocas. Resultaba divertido y hermoso. No sabía si alguna vez habían coreografiado un «espectáculo» como el mío, así que eran imprevisibles.

Podía permitirme tres bailarines y tres cantantes, además de la banda, con varios de cuyos miembros había trabajado en dos giras anteriores: Graham Hawthorne a la batería, Mauro Refosco a la percusión y Paul Frazier al bajo. Mark De Gli Antoni se nos unió a los teclados. (Era nuevo, aunque habíamos tocado juntos una vez, cuando él estaba en el grupo Soul Coughing). Lo de los cantantes fue fácil: era gente a quien ya conocía o con la que ya había trabajado. Se les pidió que «hicieran algún movimiento». Usé esa frase, en lugar de decir «bailar», porque no quería amedrentarlos con la idea de que esperaba de ellos una danza de jazz tipo Broadway.

Para encontrar bailarines apropiados, las coreógrafas hicieron correr la voz entre bailarines y actores que conocían personalmente. No usamos el habitual recurso de poner un anuncio, porque habría dado lugar a un aluvión de gente inadecuada. Aun así, al empezar la audición había cincuenta bailarines en la sala.

Teníamos dos días para seleccionar a tres. Cruel, pero también divertido. Decidimos pedirles a los bailarines que hicieran tres cosas: ejercicios en los que inventaran su propio movimiento, breves secuencias de pasos que tendrían que aprenderse de memoria, y partes en que recibirían notas y sugerencias sobre cómo mejorar lo que acababan de hacer. Noémie empezó con un ejercicio que nunca olvidaré. Consistía en cuatro sencillas reglas:

1. Improvisa moviéndote con la música y encuentra una frase de ocho pasos. (En danza, una frase es una corta serie de pasos que se puede repetir.)
2. Cuando encuentres una frase que te gusta, repítela.
3. Cuando veas en alguien una frase más potente que la tuya, cópiala.
4. Cuando todo el mundo haga la misma frase, el ejercicio se acaba.

Fue como ver en avance rápido la evolución, o el nacimiento, de una nueva forma de vida. Al principio, la sala era un caos de cuerpos contoneándose por todos lados. Luego se veía que los bailarines habían elegido su frase, y casi inmediatamente después, un grupo de ellos ya había adoptado la misma frase. Habían empezado a copiarse, aunque solo en una zona de la sala. El grupo de imitadores empezó a expandirse, a propagarse, mientras otro nuevo se formaba al otro lado de la sala. Un grupo creció más rápidamente que el otro, y en cuatro minutos la sala entera estaba llena de bailarines que se movían exactamente al unísono. ¡Fue increíble! El proceso evolutivo solo tardó cuatro minutos en cuajar, para que el «más fuerte» (expresión desafortunada, tal vez) se impusiera. Fue una de las performances de danza más increíbles que he visto en la vida. Lástima que durara tan poco y que hubiera que saber las reglas impuestas para apreciar cómo un algoritmo tan simple podía generar unidad a partir del caos.

Tras ese vigoroso experimento atlético, los bailarines se tomaron un descanso mientras nosotros comparábamos notas. Oí un sonido extraño, bastante fuerte, como de viento corriendo y latiendo. No sabía qué era; parecía venir de todos lados y de ninguno a la vez. Nunca había oído un sonido como aquel. Me di cuenta de que era el sonido de cincuenta personas recuperando el aliento, aspirando y respirando, en una habitación cerrada. Luego fue desvaneciéndose gradualmente. Para mí también formó parte de la pieza.

Tras lo aprendido en la gira *Rei Momo*, decidí volver a la indumentaria blanca. Así los movimientos de los bailarines destacarían sobre los músicos, las plataformas y las diferentes partes del equipo. Pero igual que con la gran gira de música latina, me pareció que había cierto aspecto espiritual en las nuevas canciones que tocábamos, así

como en muchas de las antiguas, y el color blanco sugería asociaciones con el góspel, los templos y las mezquitas (fig. P).



Ensayamos durante un mes. Las tres primeras semanas, la banda y los cantantes se aprendieron la música en una sala, mientras los bailarines y las coreógrafas trabajaban en otra sala, dos plantas más abajo. Yo iba de una a otra. A la cuarta semana juntamos a bailarines y músicos. Entonces hicimos lo que se llama una salida por las afueras: una serie de conciertos en ciudades pequeñas para afinar la máquina, sin que la prensa pudiera ver qué estábamos haciendo. Dimos nuestro primer concierto en Easton, Pensilvania, en un viejo y encantador teatro restaurado de esa pequeña ciudad de pasado industrial. Hubo bastantes cosas por pulir, pero la gran sorpresa fue que al público —no exactamente de danza contemporánea— le encantó. Bueno, no enloquecieron, pero tampoco pareció que el baile les disgustara. La cosa pintaba bien.

Y mejoró. Me di cuenta de que los bailarines, y los cantantes que a veces se unían a ellos, aumentaban el nivel de energía del espectáculo entero. Yo también, cuando podía, me unía a ellos, lo cual me producía puro éxtasis, pero mi interacción estaba limitada por mis tareas de cantar y de tocar la guitarra. Aun así, ellos se convirtieron en parte del todo, no eran un segmento añadido. Durante la gira llevamos esta idea más lejos: algunos de los bailarines cantarían y otros incluso tocarían la guitarra, y fuimos agregando cosas que difuminarían los límites entre bailarines, cantantes y músicos. Algo así como un mundo ideal en microcosmos.

La prueba en las afueras fue en cierto sentido un fracaso. Ese aspecto de ajustar una actuación ha sido irrevocablemente alterada por las cámaras de teléfono móvil y por YouTube. Pocos minutos después de terminar cada concierto, alguien nos decía que varios temas ya habían aparecido en la red. En el pasado, los grupos intentaban al menos eludir a los fotógrafos aficionados y sobre todo las cámaras de vídeo, pero, en nuestro caso, esa idea ya parecía ridícula, inútil. Pero nos dimos cuenta de que tenía un aspecto positivo: nuestros conciertos gustaban, y los vídeos subidos a la red

funcionaban como publicidad gratuita. Lo que se suponía que teníamos que evitar era algo que en realidad debíamos promover. Nos estaban haciendo publicidad gratis. Al inicio de cada concierto empecé a anunciar que las cámaras eran bienvenidas, pero rogaba que hicieran circular solo fotos y vídeos donde saliéramos favorecidos.

Cuando el espectáculo empezó a cuajar, hablé con los bailarines y las coreógrafas y coincidimos en que la danza contemporánea, un mundo enrarecido que suele atraer a muy poco público, era perfectamente accesible, tal como ese espectáculo demostraba, a parte del gran público. No eran los movimientos o las coreografías en sí lo que atraían poco público, sino el contexto. ¿Qué ocurriría con una coreografía exacta en una sala de danza, sin un grupo de pop tocando en directo? Ese mismo público de Easton, Pensilvania, no iría a verla ni en un millón de años. Pero en ese contexto pareció gustarles. La manera en que uno ve las cosas, y las expectativas que uno pone en una actuación, o en cualquier forma de arte, están por completo determinadas por la sala. La poesía cuesta de vender, pero si le añades ritmo se convierte en rap, que es tremendamente comercial. De acuerdo, no es exactamente lo mismo, pero ya me entendéis. Una vez fui a ver una pieza teatral con mucha música incorporada; como obra teatral fue un poco un fracaso, pero le dije al productor: «Si la presentas como un concierto escenificado creativamente será un éxito increíble».

No es que podamos mover la música, las artes visuales, la danza o el *spoken word* como piezas en una partida de Tetris, para que cada forma de arte encaje en su lugar perfecto, pero sin duda cierto malabarismo de contextos puede funcionar.

También me di cuenta de que había numerosas formas teatrales no reconocidas, pero practicadas en muchas partes. La vida está llena de performances tan entreveradas en nuestra cotidianidad, que su aspecto artificial y teatral se ha hecho invisible. Las presentaciones en PowerPoint son una especie de teatro, una especie de monólogo cómico aumentado. Con demasiada frecuencia es un género aburrido y tedioso, y el público está expuesto a lo malo igual que a lo bueno. No reconocer que también eso son performances es asumir que cualquiera puede y debería poder hacerlo. No esperarías que solo por saber cantar alguien se suba a un escenario, así que ¿por qué habría que esperar que cualquiera que tenga un ordenador portátil sea competente en esta nueva forma teatral? Los que actúan ponen más empeño.

En los discursos políticos —y no creo que nadie discuta que son, de hecho, actuaciones—, el peinado, la ropa y los gestos están cuidadosamente estudiados. Bush Jr tenía un equipo exclusivamente dedicado a preparar el telón de fondo de los lugares donde tenía que aparecer el presidente, y la pancarta de MISIÓN CUMPLIDA era su más notorio ejemplo de arte teatral. Lo mismo ocurre con cualquier tipo de declaración en público: es puro espectáculo, y no lo digo como crítica. Mi término favorito para cierto nuevo tipo de performance es «comedia de la seguridad». En este sentido, vemos cómo los registros y los cacheos convertidos en ritual crean una ilusión de seguridad. Es una forma generalizada desde el 11 de septiembre, y hasta los mismos órganos gubernamentales que participan en esta

actividad reconocen, de manera extraoficial, que tiene verdaderamente algo de teatro.

La actuación es efímera. Algunos de mis conciertos han sido grabados o han aparecido en la televisión, y han llegado a un público que no vio las actuaciones originales, lo cual me parece perfecto, pero la mayor parte de las veces simplemente hay que estar allí. Forma parte de la emoción; ocurre delante de ti, y en un par de horas ya no estará. No puedes apretar un botón y sentir la experiencia otra vez. Dentro de cien años será un recuerdo lejano, en el mejor de los casos.

Hay algo especial en la naturaleza colectiva del público de una actuación en directo, la experiencia compartida con otra gente en un lugar, sintiendo lo mismo al mismo tiempo, que no es análogo a la música escuchada con auriculares. A menudo el hecho mismo de una enorme reunión de fans define la experiencia tanto como lo que han ido a ver. Es un evento social, la afirmación de una comunidad, y es también, en pequeña medida, la renuncia del individuo aislado ante la sensación de pertenecer a una tribu mayor. Muchos artistas crean música influenciados por este aspecto social de la actuación; lo que componemos está, en parte, basado en lo que podría ser la experiencia en directo. Y, para la gente del escenario, la experiencia de la actuación es absolutamente tan conmovedora como lo es para el público, así que componemos con la esperanza de generar un momento especial para nosotros tanto como para el oyente: es una calle de dos direcciones. Me encanta interpretar las canciones que he escrito, especialmente en los conciertos más recientes, y parte de mis razones para tocarlas en directo está en sentir esa experiencia otra vez. El biólogo evolutivo Richard Prum propone que los pájaros no cantan solo para aparearse y definir su territorio; a veces cantan por puro placer. Igual que ellos, yo experimento ese placer, y busco oportunidades para encontrarlo. No quiero que solo ocurra una vez, en el estudio de grabación, y luego empaquetar ese momento, como recuerdo. Quiero revivirlo, tal como se puede hacer sobre el escenario, una y otra vez. Es maravilloso y sorprendente que la catarsis ocurra de manera fiable y repetidamente, pero lo hace.

Hay un obvio placer narcisista en estar sobre un escenario, en ser el centro de atención. (Aunque algunos también cantamos cuando no hay nadie presente). En las actuaciones musicales se nota que la persona sobre el escenario está disfrutando, aunque esté cantando sobre una ruptura sentimental o una depresión. Para un actor, esto sería anatema, destrozaría la ilusión, pero cantando es diferente. Como cantante puedes ser transparente y mostrarte como eres en el escenario, en ese momento, y a la vez ser la persona de cuya historia habla la canción. No hay muchas otras formas de actuación que permitan esto.

CAPÍTULO 3

La tecnología da forma a la música

Primera parte: Analógico

La primera grabación de sonido data de 1878. Desde entonces, la música ha sido amplificada, retransmitida, separada en partes y grabada con micrófonos, y la tecnología que hay detrás de esas innovaciones ha cambiado la naturaleza de lo que se crea. Del mismo modo que la fotografía cambió nuestra manera de ver, la tecnología de grabación cambió nuestra manera de escuchar. Antes de que la música grabada se hiciera omnipresente, para la mayoría la música era algo que hacíamos. Mucha gente tenía un piano en casa, cantaba en misa o experimentaba la música como público de un concierto. Todas esas experiencias eran efímeras: nada permanecía, nada quedaba, excepto en el recuerdo (o en el recuerdo de los amigos) de lo que habías escuchado y sentido. Tu memoria podía muy bien fallarte o estar influenciada por factores extramusicales. Si un amigo te decía que la orquesta o el grupo había sido una birria, eso podía llevarte a revisar tu recuerdo de aquella experiencia. Múltiples factores contribuían a que la experiencia de la música en directo fuese un fenómeno nada objetivo. Era inasible. Y, la verdad sea dicha, sigue siéndolo.

Tal como dijo Walter Murch, editor de sonido y director de cine: «La música fue la principal metáfora poética de lo que no podía ser conservado»^[1]. Algunos dicen que esa evanescencia ayuda a concentrar nuestra atención, que escuchamos con más detenimiento sabiendo que solo tenemos una ocasión, una oportunidad fugaz de captar algo, y que de ello resulta un disfrute más profundo. Imaginaos, tal como hizo el compositor Milton Babbitt, que solo pudierais experimentar un libro yendo a una lectura, o leyendo un texto mostrado brevemente en una pantalla. Supongo que si esa fuera la forma de percibir la literatura, los escritores (y los lectores) pondrían más empeño en captar nuestra atención. Evitarían complicarse demasiado y se esforzarían en crear una experiencia memorable. La música no se volvió más sofisticada a nivel compositivo cuando empezó a ser grabada, pero yo diría que las texturas se hicieron más complejas. Tal vez la literatura escrita cambió, también, al universalizarse; quizá evolucionó hacia algo más textural (con más énfasis en estados de ánimo, virtuosismo técnico y complejidad intelectual que en contar simplemente una historia).

Grabar está lejos de ser un espejo acústico objetivo, pero pretende ser como la magia: una representación perfectamente fiel e imparcial del acto sónico producido en el mundo real. Afirma capturar exactamente lo que oímos, aunque nuestro oído no es fiel ni objetivo. Una grabación también es repetible, por lo que, para sus partidarios, es un espejo que refleja el aspecto que tenías en un momento concreto,

una y otra vez y así sucesivamente. Espeluznante. Sin embargo, tales afirmaciones no solo están basadas en suposiciones erróneas, sino que además son falsas.

Los primeros cilindros de fonógrafo de Edison no eran demasiado fiables, y la calidad de la grabación no era muy buena. Edison nunca sugirió que se usaran para grabar música. Estaban más bien pensados para ser máquinas de dictado, algo que servía, por ejemplo, para preservar los grandes discursos de la época. El *New York Times* pronosticó que coleccionaríamos discursos: «Tanto si dispone, como si no, de una bodega de vinos, el hombre que quiera ser considerado de buen gusto tendrá sin duda una bien provista bodega de oratoria»^[2]. («Pruebe, por favor, este excelente Bernard Shaw o un gran reserva Guillermo II de Alemania»).

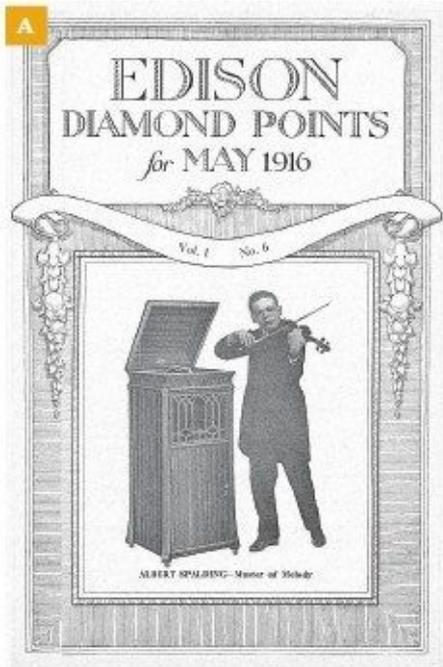
Esas máquinas eran enteramente mecánicas. No funcionaban con corriente eléctrica en la grabación ni en la reproducción, así que no sonaban muy fuerte comparadas con lo que hoy conocemos. Para imprimir el sonido en la cera, la voz o el instrumento que se grababa se ponía lo más cerca posible del extremo ancho del cuerno, un gran cono que canalizaba el sonido hacia la membrana y luego hacia la aguja grabadora. Las ondas sonoras convergían y la membrana vibrante movía la aguja, que labraba un surco en un cilindro de cera giratorio. La reproducción invertía simplemente el proceso. Es increíble que funcionara. Tal como señala Murch, los antiguos griegos o romanos podían haber inventado un aparato como aquel, pues no requería tecnología que estuviese fuera de su alcance. No lo sabemos, pero es posible que en aquella época alguien intentara inventar algo similar y luego abandonara el proyecto. Es curioso cómo la tecnología y las invenciones nacen o fracasan por toda clase de razones que no tienen nada que ver con la habilidad, los materiales o la tecnología disponible en la época. El progreso tecnológico, si podemos llamarlo así, está lleno de carreteras cortadas y de callejones sin salida; de caminos no hollados que podrían haber conducido a quién sabe qué otra historia. O quizá esos serpenteantes caminos, con sus trayectorias secretas, habrían acabado convergiendo inevitablemente y habríamos llegado exactamente a donde estamos.

No era fácil producir en masa los cilindros de cera que contenían las grabaciones, así que hacer muchas «copias» de esas primeras grabaciones era un trabajo de locos. Para «producir en masa» esas piezas había que instalar varias de esas grabadoras lo más cerca posible del cantante, banda o intérprete: en otras palabras, solo podías realizar tantas grabaciones como aparatos de grabación y cilindros tuvieras en marcha. Para hacer el siguiente lote ponías más cilindros vírgenes y la banda tenía que tocar otra vez la misma canción, y así sucesivamente. Cada lote de grabaciones requería una nueva actuación. No era exactamente un negocio prometedor.

Edison dejó de lado ese aparato durante más de una década, pero finalmente volvió a experimentar con él, es posible que apremiado por la Victor Talking Machine Company, que había sacado al mercado grabaciones en disco. Pronto vio que había obtenido un gran logro. En 1915, cuando Edison mostró su nueva versión de un aparato que grababa en discos, estaba convencido de que, finalmente, había

conseguido una reproducción completamente fiel del orador o cantante registrado. El ángel de la grabación, el espejo acústico, había llegado. Bueno, si escuchamos esas grabaciones, hoy pensaríamos que Edison iba algo desorientado acerca de cómo de bueno era su artilugio, pero él parecía estar convencido de verdad, y consiguió persuadir a otros. Edison fue un brillante inventor, un gran ingeniero, pero también un charlatán, y a veces un negociante despiadado. (No fue él quien realmente «inventó» la bombilla eléctrica: Joseph Swan las había fabricado antes en Inglaterra, aunque fue Edison quien demostró que el tungsteno sería el filamento de larga duración para aquel aparato). Y Edison se las arreglaba para comercializar y promover al máximo sus productos, lo cual tiene su mérito.

Los nuevos fonógrafos Diamond Disc fueron promocionados por medio de lo que Edison denominaba Test de Tono. Hay una película promocional hecha por él, llamada *La voz del violín* (curiosamente, promocionaba una grabadora de sonido con una película muda), que ayudó a darles publicidad a los Test de Tono. Edison promovía y vendía más el «sonido» Edison que a ningún artista en concreto. Al principio no ponía siquiera el nombre de los artistas en el disco, pero siempre había una foto de buen tamaño de él (fig. A). También organizaba fiestas de Cambio de Humor (!) en las que demostraba el impacto emocional (positivo, naturalmente) y la fuerza de la música grabada. (En esas fiestas no sonaban los Nine Inch Nails ni los Insane Clown Posse, supongo). Por último, el Diamond Disc usaba tecnología exclusiva: los discos Edison no podían ser reproducidos en los aparatos Victor y viceversa. En este aspecto parece que no hemos aprendido demasiado —Kindles, iPads, Pro Tools, software de MS Office—: la lista de insensatez exclusiva es infinita. Consuela un poco ver que no es un disparate nuevo.



Los Test de Tono eran demostraciones públicas en las que un cantante famoso aparecía en el escenario junto a un fonógrafo Diamond Disc que reproducía una grabación de aquel mismo cantante cantando la misma canción. El escenario estaba

en penumbra. El público oía alternativamente el sonido del disco y el del cantante en directo, y tenía que adivinar qué estaba oyendo. Funcionaba: el público no notaba la diferencia. O eso decían. Los Test de Tono fueron de gira por todo el país, como un *show* ambulante o un primitivo publlireportaje, y el público se quedaba sorprendido y cautivado.

Podríamos preguntarnos cómo era posible eso. Recordad el anuncio «¿Es real o es Memorex?» Aquellas primeras grabadoras tenían un rango dinámico y de frecuencia muy limitado: ¿cómo podía nadie llamarse a engaño? Bueno, para empezar, parece que recurrían a un truquito escénico. A los cantantes se les pedía que trataran de sonar como las grabaciones, que cantaran con voz ligeramente contraída y con un volumen bajo. Hacía falta algo de práctica para dominar la técnica. (Preguntaos ahora cómo pudieron engañar al público con eso).

El sociólogo H. Stith Bennett cree que con el tiempo hemos desarrollado lo que él llama una «percepción grabadora», lo cual significa que asimilamos cómo suena el mundo basándonos en cómo suenan las grabaciones^[3]. Bennett dice que las partes del cerebro asociadas al oído hacen de filtro y, basándonos en los muchos sonidos grabados que hemos oído, simplemente no oímos las cosas que no encajan en ese modelo sonoro. Según Bennett, la grabación deviene *Urtext* y reemplaza a la partitura, y este desarrollo puede habernos llevado a escuchar la música con más detenimiento. Por derivación se podría inferir que hay toda clase de medios, no solo las grabaciones, que moldean nuestra forma de ver y oír el mundo real. No hay duda de que nuestro cerebro puede restringir, y a menudo lo hace, el alcance de lo que percibimos, hasta el punto de que a veces no registramos cosas que pasan justo delante de nosotros. En un famoso experimento que Christopher Chabris y Daniel Simons llevaron a cabo, a los participantes se les pedía que contaran el número de pases hechos por un grupo de jugadores de baloncesto en una película. A mitad de la película, un tipo disfrazado de gorila aparecía en medio de la acción, golpeándose el pecho. Cuando después se les preguntó si habían visto u oído algo inusual, más de la mitad de ellos no habían visto al gorila.

Los que dijeron que no lo habían visto no mentían: para ellos, el gorila no había aparecido. Las cosas inciden sobre nuestros sentidos, pero no siempre quedan registradas en el cerebro. Nuestros filtros internos son mucho más poderosos de lo que nos gustaría admitir. Sir Arthur Conan Doyle estaba convencido de que lo que para nosotros es obvio que son falsas fotos de hadas, eran verdaderas hadas captadas en película. Creyó hasta su muerte que la foto mostrada abajo era verdadera (fig. B).



Así, el ojo (y el oído) de la mente es algo realmente variable. Lo que una persona oye y ve no es necesariamente lo que otra percibe. Nuestros órganos sensoriales, y por tanto nuestra interpretación de datos y nuestra lectura de medidas en instrumentos, son tremendamente subjetivos.

Edison estaba convencido de que sus aparatos hacían lo que él llamaba «recreaciones», no meras grabaciones, de la ejecución real. ¿Cuál es la diferencia? Edison creía que la había. Para él, la naturaleza mecánica de las grabaciones — perdón: recreaciones— era en algún sentido más fidedigna que las versiones de Victor, que usaba micrófonos y amplificación, lo cual, según Edison, «coloreaba» inevitablemente el sonido. Edison insistía en que sus grabaciones, donde el sonido no pasaba por cables, no se coloreaban y eran por tanto más fidedignas. Yo diría que ambos tenían razón; ambas tecnologías colorean el sonido, pero de diferente manera. La tecnología «neutral» no existe.

La artimaña empleada en las galas del Test de Tono fue, me parece a mí, un ejemplo precoz de lo que luego sería un fenómeno común: el de la música en directo que trata de imitar el sonido de las grabaciones. O sea, una especie de extensión de la idea de percepción grabadora de Bennet antes mencionada. Como proceso creativo parece en cierto modo retrógrado y contraproducente, en especial en la versión de Edison, que alentaba a cantar con voz contraída, pero hoy día estamos tan acostumbrados al sonido de las grabaciones que de hecho esperamos que un concierto en directo suene muy parecido al disco —tanto si es una orquesta como una banda de pop—, y tal expectativa no tiene más sentido hoy que entonces. No es solo que esperemos oír al mismo cantante y los mismos arreglos que hay en los discos, sino que esperamos que todo pase por los mismos filtros tecnológicos sonoros: las voces contraídas de las máquinas de Edison, los desmesurados subgraves de las grabaciones de hip-hop, o la perfecta afinación de cantantes cuya voz ha sido corregida electrónicamente en el proceso de grabación.

Aquí tenemos, en resumen, la escisión ideológica. ¿Debería una grabación tratar de representar la realidad lo más fielmente posible, sin adiciones, coloración o interferencias? ¿O son las inherentes distorsiones sónicas y las innatas cualidades de la grabación un arte en sí mismo? Por supuesto que no creo que los discos de Edison engañaran a nadie hoy día, pero las aspiraciones y los ideales divergentes respecto a la grabación persisten. Ese debate no se limita a la grabación de sonido. En cine y en

otros medios se discute a veces sobre su «fidelidad», su capacidad de capturar y reproducir la realidad. La idea de que existe una verdad absoluta implica un aplazamiento de la razón, lo cual es para algunos un ideal, mientras que para otros es más honesto admitir la artificialidad. Volviendo al capítulo anterior, esto me recuerda la diferencia entre el teatro oriental (más artificial y presentacional) y el occidental (con su empeño en ser realista).

Ya no esperamos que los discos contemporáneos traten de capturar una actuación en directo específica; ni siquiera una actuación hecha en la atmósfera artificial de un estudio de grabación. Quizá apreciemos grabaciones, de jazz y de otros géneros, de hace cincuenta años, que reproducían una actuación en directo, a menudo en un estudio, pero hoy un «álbum en concierto», o un álbum de un artista que toca en directo en el estudio, suele ser una excepción. Aun así, y no deja de resultarme curioso, muchas grabaciones en gran parte compuestas de sonidos obviamente generados de forma artificial usan esos sonidos imitando la manera en que una banda «real» emplearía instrumentos «reales». Ruidos sordos electrónicos imitan el efecto de un bombo acústico, aunque parezcan proceder de una batería virtual que suena más llena y compacta que cualquier cosa físicamente posible, y los sintetizadores tocan a menudo secuencias que emulan extrañamente, en gama y en textura, el sonido de una trompa. No están imitando instrumentos reales, sino lo que los instrumentos reales hacen. Uno supondría entonces que las tareas sónicas que los instrumentos «reales» cumplían siguen siendo necesidades que hay que satisfacer. Un andamio sónico se ha mantenido, a pesar de que los materiales que lo componen han cambiado radicalmente. Solo los compositores más experimentales han creado música hecha enteramente de ruidos sordos y chirridos agudos; música que no evoca ni alude en nada a instrumentos acústicos.

Las «actuaciones» que reproducían los primeros discos de cera eran diferentes de como esas mismas bandas sonaban en directo, además de ser diferentes de lo que hoy día entendemos por grabar en estudio. Para empezar, solo había un micro (o trompa) para grabar a toda la banda y al cantante, así que los músicos, en lugar de colocarse como habrían estado en una glorieta o un escenario, se colocaban alrededor de la trompa, situados según la necesidad de ser oído de cada uno, o de quién sonaba más fuerte. El cantante, por ejemplo, se ponía justo delante de la trompa de grabación, y cuando llegaba un solo de saxo, un ayudante lo apartaba y otro colocaba al saxofonista en su sitio. Tan errática coreografía se invertía cuando el solo de saxo terminaba. Y todo eso para un solo. Una sesión de grabación conllevaba un pequeño bailoteo concebido para que todas las partes clave fueran oídas en el momento apropiado. Louis Armstrong, por ejemplo, tenía un timbre de trompeta fuerte y penetrante, y a veces había que ponerlo más lejos que nadie de la trompa de grabación, a cuatro o cinco metros de distancia. El tipo más importante de la banda, ¡relegado al rincón!

Las baterías y los contrabajos planteaban un gran problema para esos aparatos de

grabación. Sus bajas frecuencias intermitentes creaban surcos más anchos y profundos (en el caso de la máquina de Edison), por lo que la aguja saltaba en la reproducción. De ahí que esos instrumentos se colocaran al fondo también, y en la mayoría de los casos eran intencionadamente casi inaudibles. La batería se cubría con mantas, especialmente el bombo y la caja, y a veces se pedía a los bateristas que tocaran campanas, cajas chinas o los costados de su batería, en lugar de la caja o el bombo; esos sonidos más atenuados no hacían saltar la aguja y aún eran audibles. El contrabajo era a menudo suplido por la tuba, de frecuencias graves menos contundentes. Entonces, la primitiva tecnología de grabación no solo restringía las frecuencias que uno escuchaba, sino también qué instrumentos se grababan. La música ya se editaba y moldeaba para que se adaptara al nuevo medio.

Las grabaciones daban lugar a una impresión sesgada e imperfecta de la música que no era aún bien conocida. Sería más acertado decir que las primeras grabaciones de jazz eran versiones de esa música. Músicos de otras ciudades, al escuchar lo que aquellos bateristas o intérpretes de tuba o contrabajo hacían en las grabaciones, asumían a veces que aquella era la manera en que había que tocar, y empezaron a copiar esas adaptaciones que inicialmente solo habían sido hechas para ajustarse a las limitaciones de la tecnología. ¿Cómo podían saber que no era así? No sabemos y nunca sabremos cómo sonaban realmente esas bandas: su verdadero sonido era quizá «ingrabable». Nuestro conocimiento de ciertos tipos de música, basado en grabaciones, es completamente impreciso.

Edison, mientras tanto, siguió manteniendo que sus grabadoras capturaban la realidad sin adornos. De hecho, se afirmaba que había dicho que las grabadoras saben más que tú, insinuando (correctamente) que nuestro oído y nuestro cerebro distorsionan el sonido de varias maneras. Mantenía, por supuesto, que sus grabaciones presentaban el sonido tal como verdaderamente era.

Todos sabemos lo extraño que resulta oír una grabación de nuestra propia voz; el incómodo aspecto de ese fenómeno se suele atribuir al hecho de que nos oímos, oímos nuestra voz, a través de las vibraciones dentro del cráneo, además de a través de los oídos, y las grabaciones no pueden capturar esas vibraciones y transmisiones óseas del cráneo. El aspecto que se graba de nuestra voz es solo una parte de lo que oímos. Pero luego está también la inherente distorsión y la coloración sónica añadida por los micrófonos y la electrónica involucrados en capturar nuestra voz. Ningún micrófono es exactamente como el oído humano, pero esto no se suele mencionar. La realidad sónica que experimentamos por medio de los sentidos es probablemente muy diferente de lo que oímos en una grabación «objetiva», pero, tal como se ha mencionado antes, nuestro cerebro tiende a hacer que esas versiones dispares converjan.

He oído decir que las grabadoras de Edison no deforman tan escandalosamente como uno pensaría, y que, de hecho, oír la propia voz reproducida en un aparato de Edison suena, en realidad, menos extraña que en una grabación hecha con un

micrófono. Así que podía haber una pizca de verdad en la afirmación de Edison, al menos en cuanto a la voz. Él decía que era como mirar en un espejo. Pero ahora yo empiezo a preguntarme si los espejos nos reflejan a nosotros, o distorsionan y deforman. El rostro que vemos cuando nos afeitamos o nos ponemos maquillaje, ¿es realmente el nuestro, o es nuestro «yo del espejo», un yo con el que —como con las grabaciones de audio— nos hemos familiarizado, pero que no deja de ser de algún modo igualmente imperfecto?

La compañía Neumann de Berlín presentó recientemente un aparato con dos micrófonos colocados en los «oídos» de una especie de cabeza de maniquí, para simular mejor la manera en que nuestros oídos oyen la realidad. «Grabación binaural», se llamaba. Para captar el efecto tenías que escuchar las grabaciones con auriculares. (Escuché varias de esas grabaciones y no me convenció). La incesante búsqueda por capturar la realidad no cede en su empeño.



Los fonógrafos (también llamados gramófonos) se hicieron cada vez más populares a principios del siglo xx. Las primeras versiones (después de las que solo servían para grabar el habla) permitían al usuario grabar sus propias actuaciones musicales. Algunas compañías añadieron funciones interactivas a sus máquinas. Este es un anuncio sacado de un ejemplar de *Vanity Fair* de 1916 para algo llamado Graduola:

Para mis amigos y mis socios, y para mí también, he sido siempre, hasta hace poco, un simple empresario de mediana edad, vulgar e indiferente. Y ahora resulta que soy músico. ¿Cómo lo he sabido? ¡Os lo voy a contar! El pasado martes por la noche estaba con mi esposa en casa de los Jones. Jones acababa de comprar un aparato: un fonógrafo. Personalmente, tengo prejuicios contra

las máquinas musicales. Pero aquel fonógrafo era diferente. Al oír las primeras notas me enderecé en la silla. Sonaba hermoso. «¡Ahora ven y canta tú!», dijo Jones. Me acerqué a ver qué clase de cosa era aquel estilizado tubo que terminaba en una manivela [la Graduola]. Tenía un aspecto interesante. «¡Pon la mano aquí! —me dijo Jones—. Para que la música suene más fuerte, introduce la manivela; para que suene más floja, extráela». Entonces puso el disco otra vez. Al principio apenas me atrevía a mover el pequeño artefacto que tenía en las manos. Pero enseguida gané confianza. A medida que las notas aumentaban y se desvanecían suavemente a mi antojo, me iba volviendo más audaz. Empecé a sentir la música. ¡Era maravilloso! Una emoción profunda me hacía... temblar. Me di cuenta de que había (tenía que ser así) un músico innato en mí. Y con esa idea entreví las gloriosas posibilidades que me abriría este estupendo nuevo fonógrafo^[4].

¡Magnífico texto para un anuncio! ¡El tocadiscos como orgasmatrón!

Pronto llegó una avalancha de grabaciones de artistas de escuela y de salón, felicitaciones cantadas, cartas a los Reyes Magos y toda clase de actuaciones aficionados. Los primeros fonógrafos eran como YouTube: todo el mundo intercambiaba grabaciones de sonido caseras. Los compositores grababan incluso sus propias interpretaciones y luego se acompañaban con ellas. Al poco tiempo quitaron esa función. Yo me inclino por pensar que esa maniobra antiparticipativa y no igualitaria de los fabricantes debió de estar promovida por las entonces emergentes compañías de discos, que dijeron que no lo habían hecho por maldad, sino porque querían comercializar grabaciones de «calidad» que elevarían el gusto musical de sus clientes y de la nación entera. Victor y Edison habían «fichado» a cierto número de artistas y naturalmente querían que compraras sus grabaciones, no que hicieras las tuyas. La batalla entre aficionados y «profesionales» no es nueva; ha sido entablada (y a menudo perdida) muchísimas veces.

John Philip Sousa, el rey de las marchas, se opuso a la música grabada. Veía en las nuevas máquinas de música un sustituto del ser humano. En un ensayo de 1906 titulado «La amenaza de la música mecánica» escribió: «Preveo un marcado deterioro de la música norteamericana y del gusto musical... con este siglo xx han llegado esas máquinas parlantes y reproductoras que se proponen reducir la expresión de la música a un sistema matemático de megáfonos, ruedas, dientes, discos, cilindros y toda clase de cosas que giran»^[5]. ¡Dios nos guarde de las cosas que giran!

No estaba del todo loco, sin embargo. A pesar de sus desvaríos luditas, tiendo a coincidir con él en que cualquier tendencia a convertir al público en consumidor pasivo en lugar de creador potencial debe ser vista con recelo. No obstante, la gente suele sorprendernos encontrando formas de crear usando cualquier medio disponible. Hay necesidades creadoras que parecen realmente innatas y encontrarán siempre una forma de expresión, una salida, tanto si disponen, como si no, de los medios

tradicionales.

Sousa y muchos otros también deploraban que la música era cada vez menos pública. Se iba apartando de la glorieta (donde Sousa era el rey) y entrando en el salón de casa. Siempre se había escuchado música en compañía de un grupo de gente, pero ahora ya podías escucharla (o escuchar una recreación de ella, tal como Edison diría) en solitario. ¡Indicios del Walkman y del iPod! Para algunos, eso era horrible; era como beber solo, decían; era antisocial y psicológicamente peligroso. ¡Lo describían como masturbación!

En su libro *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz cita a Orlo Williams, quien en 1923 escribió: «Escrutabas otra vez la habitación para ver si no había alguien oculto en algún rincón, y si no veías a nadie te ruborizabas afligido, como si hubieras descubierto a tu amigo esnifando cocaína, vaciando una botella de whisky o haciéndose trenzas en el pelo». Williams apuntaba que la opinión general es que no hay que hacerse cosas «a uno mismo»^[6]. Era como si el individuo hubiera decidido de forma mezquina tener una fuerte experiencia emocional, quizá incluso repetidamente, cuando le viniera en gana, con solo poner un disco, estimulado por una máquina. ¡Había algo perverso en ello!

Uno pensaría que esos mismos tiquismiquis desdeñarían también las grabaciones, porque sacrificaban el elemento visual inherente a la actuación —los disfraces y los decorados de la gran ópera, el bullicio y el olor de la sala de conciertos, o la majestuosa atmósfera del auditorio de música clásica—, pero no era este siempre el caso. El filósofo del siglo XX Theodor Adorno, que escribió gran cantidad de artículos de crítica musical (y tendía a desaprobador la música popular), pensaba que apartar la música del espectáculo visual que la acompañaba era a veces positivo. Desde su punto de vista, sin las frecuentemente chabacanas ornamentaciones de la actuación, podías apreciar la música con más objetividad. El violinista clásico Jascha Heifetz era notoriamente inexpresivo en el escenario: decían que estaba rígido, inmóvil, frío. Pero escuchándolo con los ojos cerrados, o en una grabación, uno discernía un profundo sentimiento en lo que antes podía haber parecido una interpretación sin espíritu. Por supuesto, el sonido no cambiaba, pero nuestra percepción sí: al no ver, oíamos de diferente manera.

En los años veinte, con el influjo de la radio, la gente tuvo otra manera de experimentar la música. Con la radio necesitabas definitivamente un micrófono para capturar la música, y el sonido pasaba por un montón más de transmutaciones eléctricas antes de llegar al oyente. Dicho esto, a la mayoría de la gente le gustaba realmente lo que oía en la radio. Para empezar, la música sonaba más fuerte que en los reproductores de Edison, y tenía más graves. A la gente le gustaba tanto que pedía que los conciertos en directo «sonaran más como la radio».

Y ocurrió lo que, hasta cierto punto, Sousa temía: cuando ahora pensamos en una canción o pieza musical, pensamos en el sonido de las grabaciones, y la ejecución en directo de esa misma pieza es considerada una interpretación de la versión grabada.

Lo que originalmente era la simulación de una actuación —la grabación— ha suplantado a las actuaciones, y las actuaciones son ahora consideradas como la simulación. A algunos les parecía que el principio que daba vida a la música estaba siendo reemplazado por una máquina más perfecta, pero también más carente de sentimiento.

Katz detalla cómo la tecnología de grabación cambió la música a lo largo de su siglo de existencia, cita ejemplos de cómo cambió la manera de tocar los instrumentos y de cantar a medida que las grabaciones y las emisiones de radio se fueron generalizando. El vibrato, la ligera vibración del tono, es empleado a menudo por los músicos de cuerda contemporáneos y es un buen ejemplo del efecto de las grabaciones, pues es algo que damos por supuesto que ha estado ahí siempre. Tenemos tendencia a pensar: «Así es como tocan los violinistas; así es como se toca ese instrumento». No era así, y no lo es. Katz sostiene que, antes del advenimiento de la grabación, añadirle vibrato a una nota se consideraba cursi, chabacano, y estaba universalmente mal visto, a menos que uno no tuviera más recurso que usarlo al tocar en los registros más altos. La técnica del vibrato, tanto la que se emplea cantando como con un violín, ayuda a encubrir discrepancias de tono, lo cual explicaría por qué era considerada una «trampa». A medida que las grabaciones se fueron haciendo más comunes a principios del siglo xx, se descubrió que usando un poco más de vibrato, no solo el volumen del instrumento se podía incrementar (muy importante cuando había un solo micrófono o una única gran trompa para capturar una orquesta o un conjunto), sino que el tono —entonces exasperante y permanentemente manifiesto— podía difuminarse añadiendo la oscilación. El perceptiblemente impreciso tono de un instrumento de cuerda sin trastes se podía compensar con esa pequeña oscilación. La mente del oyente «quiere» oír el tono correcto, así que el cerebro «oye» el tono correcto entre la infinidad de imprecisiones de tono creadas por los músicos que usan vibrato. La mente ata cabos, igual que hace con los huecos visuales entre fotogramas de cine o vídeo, en los que una serie de imágenes fijas crean la ilusión de movimiento continuo. La creencia popular no tardó en invertirse y hoy día a la gente le resulta áspero y extraño escuchar música clásica con instrumentos de cuerda sin vibrato.

Sospecho que pasó exactamente lo mismo con los cantantes de ópera. Tengo algunas grabaciones hechas muy al principio de la era de la grabación, y el uso que hacían del vibrato era muchísimo menos frecuente que en la actualidad. La forma de cantar de aquellos está en cierto sentido más cerca de lo que hoy llamaríamos pop. Bueno, no exactamente, pero me parece más accesible y menos enojosa que la modulación confusa y temblorosa típica de los cantantes de ópera contemporáneos, que a veces exageran tanto el vibrato que no sabes qué nota tratan de alcanzar, a menos que ya conozcas la canción. (Otra prueba de que la mente del oyente «oye» la melodía que quiere oír). Una vez más, se asume que la ópera debe cantarse con modulación temblorosa, pero no es así. No es más que un desarrollo reciente (y feo,

en mi opinión) impuesto a la música por la tecnología de grabación.

Otros cambios en la música clásica fueron menos visibles. Con la tecnología de grabación, los tempos se hicieron más precisos. Sin la «distracción» de los elementos visuales en una actuación, los tempos o ritmos desiguales suenan de lo más chapucero y resultan groseramente obvios, así que los músicos acabaron aprendiendo a tocar con un sólido metrónomo interior. O lo intentaron, por lo menos.

Esto pasa también con bandas de pop y de rock. Mi antiguo compañero de banda Jerry Harrison ha producido bastantes primeros álbumes de bandas de rock y ha observado más de una vez que el mayor y a menudo principal obstáculo es conseguir que la banda toque a ritmo. Esto suena a que las bandas están formadas por aficionados torpes, lo cual no es exactamente verdad. Pueden sonar perfectamente en un club, o incluso en una sala de conciertos, donde los demás elementos —la parte visual, el público, la cerveza— se confabulan para que uno no se dé cuenta de las sacudidas y los temblores. Según Jerry, las inexactitudes se hacen tremendamente obvias en el estudio y dan lugar a una experiencia ligeramente mareante para el oyente, con lo que Jerry tuvo que desarrollar una gran aptitud para encontrar alternativas o idear «salvavidas rítmicos» para bandas que no han grabado antes.

Uno se pregunta si antes de la era de la grabación el elemento visual de la actuación daba forzosamente más margen de error, y si hacía más indulgentes a los oyentes. Cuando ves a alguien en directo, eres un poco menos crítico con los tropiezos de ritmo y afinación. El sonido de los locales de conciertos nunca es tan bueno como el de un disco (bueno, casi nunca), pero reparamos mentalmente las deficiencias acústicas de los locales —quizá con ayuda de esas notas visuales—, y a veces nos resulta más emotiva una experiencia en directo que una grabación, al contrario de la teoría de Adorno. En muchas salas de conciertos, simplemente no «oímos» el ligeramente exagerado eco de las frecuencias bajas, por ejemplo. Nuestro cerebro lo hace más agradable, más como pensamos que debería ser; como el timbre de un violín tocado con vibrato. (Bueno, lo hacemos hasta cierto punto; el sonido de algunas salas no tiene arreglo). Por alguna razón, esa reparación mental cuesta más de hacer con una grabación.

Escuchar la grabación de una actuación en directo que uno ha presenciado y de la cual ha gozado puede resultar decepcionante. Una experiencia auditiva, visual y social queda reducida a algo que sale de altavoces estereofónicos o de auriculares. En una actuación, el sonido llega de un número infinito de puntos: aunque tengas al músico delante de ti, el sonido rebota en paredes y techo, y esto es parte de la experiencia. Quizá no haga, en un sentido técnico, «mejor» el concierto, pero sí absolutamente más envolvente. Ha habido gente que ha tratado de salvar esas irreconciliables diferencias, y de ello han resultado extraños híbridos, así como maravillosos progresos.

En su libro *Perfecting Sound Forever*, Greg Milner argumenta que el director Leopold Stokowski era un visionario que cambió la manera en que la música de

orquesta sonaba en la radio y en las grabaciones. Le encantaba la idea de amplificar música clásica, sentía que la engrandecía^[7]. Su ambición declarada era servirse de la tecnología para conseguir que las composiciones sonaran mejor de lo que el compositor había concebido originalmente. Hay algo de presunción en esto, pero no creo que demasiados compositores se quejaron. En lugar de tener machacas como los de los primeros estudios de grabación, Stokowski reclutó técnicos de sonido para que movieran micrófonos de un lado a otro durante la grabación de orquestas. Antes de un contrapunto de trompas, por ejemplo, daba la señal para que desplazaran un micrófono a su posición a tiempo para el «solo». Stokowski comprendió —igual que los técnicos y editores de sonido de cine— que en una situación en directo escuchamos con todos nuestros sentidos, y que plantar un micro y esperar que capture lo que hemos experimentado es imposible que funcione. Recrear la «experiencia» subjetiva exigía algo más.

En directo, el oído puede acercarse psicoacústicamente a un sonido o aislar una sección de músicos y distinguir una frase o melodía, de la misma manera que podemos distinguir una conversación en la mesa de un comedor ruidoso si vemos a la persona que habla. Stokowski identificó este fenómeno e introdujo modificaciones para ayudar a salvar esa brecha de percepción. Todas sus innovaciones apuntaban a percibir la experiencia en disco, y posiblemente incluso a superarla, exagerando rangos dinámicos, por ejemplo, o cambiando perspectivas.

A veces tomaba el camino contrario: en lugar de exagerar, trataba de camuflar algún aspecto del original. En una ocasión propuso que un gran problema inherente a las funciones de ópera ya tenía solución. Señaló que «la señora que desempeña el papel en directo puede cantar como un ruiseñor, pero parece un elefante». Stokowski propuso que actrices esbeltas aprendieran a hacer *playback* con voces pregrabadas, para que la parte visual de la ópera finalmente se adaptara a las intenciones del compositor. Una vez vi esto en una versión filmada de *Parsifal* de Wagner, dirigida por Hans-Jürgen Syberberg. Magníficos actores y actrices representaban los papeles y hacían *playback* con las voces grabadas de estupendos cantantes. A mí me pareció que funcionaba, pero ese enfoque no prosperó.

ARQUITECTURA CONGELADA

Las grabaciones congelan la música y hacen posible su estudio. Jóvenes músicos de jazz escuchaban una otra vez los solos de Louis Armstrong grabados hasta descifrar

cómo lo hacía. Años después, guitarristas aficionados usaban grabaciones para descomponer los solos de Hendrix y Clapton de la misma manera. Al saxofonista tenor Bud Freeman, escuchar a otros músicos en clubs le impedía concentrarse: prefería los discos. Con una grabación podías parar el tiempo parando el disco, o podías hacer que el tiempo se repitiera, reproduciendo parte de una canción tantas veces como quisieras. Lo inefable se ponía bajo control humano.

Pero aprender de discos tenía sus limitaciones. Ignacio Varchausky, de la orquesta de tango de Buenos Aires El Arranque, cuenta en el documental *Si sos brujo* que él y otros trataron de aprender de discos cómo las viejas orquestas hacían lo que hacían, pero era difícil, casi imposible. Al final, El Arranque tuvo que buscar a los miembros supervivientes de aquellos grupos y preguntarles cómo se hacía. Los músicos viejos tuvieron que enseñarles físicamente a los jóvenes cómo reproducir los efectos que ellos habían creado, y en qué notas y compases había que poner énfasis. Así, hasta cierto punto, la música sigue siendo una tradición oral (y física), legada de una persona a otra. Los discos pueden hacer mucho para preservar la música y difundirla, pero no pueden competir con la transmisión directa. En el mismo documental, Wynton Marsalis dice que el aprendizaje, el recoger el testigo, se hace en el escenario; hay que tocar con otra gente, para aprender a base de observar e imitar. Para Varchausky, cuando esos viejos músicos ya no estén, las tradiciones (y la técnica) se perderán si su conocimiento no es transmitido directamente. La historia y la cultura no se pueden preservar mediante la tecnología sola^[8].

Las grabaciones desarraigan la música de su lugar de origen. Hacen que artistas lejanos y géneros extranjeros sean oídos en otras partes del mundo, y esos artistas encuentran a veces un público más amplio de lo que nunca habrían imaginado. John Lomax y su hijo Alan recorrieron miles de kilómetros para grabar la música del Sur de Estados Unidos. Empezaron usando un voluminoso grabador de discos. Eso sería como llevar un estudio de masterización en el maletero de un monovolumen, pero era todo lo portátil que podía ser en la época, si se puede llamar portátil a algo del tamaño de una nevera pequeña.

En una ocasión, John y Alan fueron a una plantación de Texas a grabar a los «residentes» negros que, esperaban, cantarían para ellos. El hecho de que a aquellos hombres se les podía «pedir» que cantaran debió de ser la principal razón de ir allí, pero la experiencia resultó ilustrativa en un modo que no habían esperado. Buscaban a alguien que supiera cantar «Stagolee». A mí me parece un poco sospechoso que esos tipos supieran de antemano lo que querían: ¿cómo te encuentras lo inesperado si ya sabes lo que quieres? Milner lo cuenta así:

Un murmullo corrió entre la multitud y pronto fue un coro unánime.

—¡Que salga Blue! ¡Blue sabe más de Stagolee que el mismísimo Stag!
¡Vamos, Blue, el hombre blanco no te hará daño! ¿De qué tienes miedo? ¡Esa trompa es demasiado pequeña para que te caigas dentro! ¡Y demasiado

pequeña para que cantes en ella con tu boca!

El hombre llamado Blue se levantó. Merecía ciertamente ese apodo, pensó Alan, cuando Blue se acercó a él. El hombre tenía la piel tan oscura que parecía azul marino.

—¿Sabes cantar «Stagolee»? —preguntó Alan.

—Sí, señor —respondió Blue—. Puedo cantar «Stagolee» y lo haré para usted... —Blue hizo una pausa—, si me deja cantar primero otra canción.

—Bueno... —dijo Alan tartamudeando—. Nos gustaría oírla primero, pues no tenemos demasiados cilindros vírgenes.

—No, señor —replicó Blue, ajustando con la mano la trompa de grabación—. Solo la cantaré una vez. Tiene que pillarla a la primera.

Alan cedió y puso en marcha la máquina. Blue empezó a cantar:

—«Pobre granjero, pobre granjero, pobre granjero. / Ellos se llevan todo lo que produce él. / Lleva la ropa llena de remiendos y el sombrero lleno de agujeros. / Encorvado, recogiendo algodón en los campos algodoneros...».

Mientras cantaba, miraba al encargado de la plantación. La risa nerviosa de la multitud se convirtió en carcajadas cuando Blue continuó:

—«Pobre granjero, pobre granjero, pobre granjero. / Ellos se llevan todo lo que produce él. / En el economato se quedan con todo su dinero. / Su pobre mujer y sus niños van en harapos por casa».

Al acabar recibió una gran ovación. Pero no había terminado. Le hizo señas a Alan para que dejara la máquina en marcha, miró directamente a la trompa y concluyó con un epílogo recitado.

—Y ahora, señor presidente —dijo Blue—, no sabe usted cómo de malos nos tratan aquí. Le canto a usted y le hablo a usted, y espero que venga aquí y haga algo por nosotros, la pobre gente de aquí, de Texas.

Mientras la muchedumbre aclamaba, Alan preparó la máquina para reproducir la grabación. La voz rasposa de Blue emergió de la trompa entre el silencio general.

—¡Esa cosa sabe lo que dice! —chilló alguien^[9].

Blue había comprendido el poder del sonido grabado, que podía viajar a lugares que a él le estaban vedados, y ser escuchado por gente que nunca iba a conocer, como el presidente de Estados Unidos. Los privados de todo derecho y los marginados podían ser escuchados gracias al nuevo aparato. A Alan Lomax le gustó la idea de que la grabadora resultara un medio que daba voz a los marginados.

Los Lomax pretendían facilitar la difusión de aquella clase de música, aunque es discutible si realmente ayudaron tal como se proponían. Papá Lomax en especial tenía perturbadoras ideas sobre cómo «ayudar» a sus artistas. Huddie Ledbetter, más conocido como Leadbelly, era un cantante y guitarrista que los Lomax conocieron en una prisión del sur. El talento de Leadbelly estaba reconocido por mucha gente que

había oído grabaciones de él, pero John Lomax estaba particularmente emperrado en lo que él consideraba «autenticidad». Leadbelly era un artista todoterreno, que gozaba tocando canciones populares, así como material más áspero y folk, pero cuando Lomax se lo llevó a Nueva York a actuar para la sofisticada gente de la gran ciudad, le prohibió tocar los temas populares. Quería presentar a un negro «en bruto», un auténtico primitivo salido de la prisión, para que los neoyorquinos se quedaran boquiabiertos... y lo valoraran también. Hasta le hacía vestir con un peto en los conciertos, como si no tuviera otra cosa que ponerse. (En realidad, Huddie prefería los trajes). Lomax quería mostrar lo bien que tocaba Leadbelly, pero no quería que sonara demasiado bien, demasiado refinado. Aunque las grabaciones de Lomax, cuya aspereza era su sello de autenticidad, dieron difusión a la música «oculta» de Mississippi, Luisiana, y de otros lugares, separada de su contexto perdía toda posible objetividad. El espectáculo (efectivamente, se coleccionismo folclórico «científico» podría ser considerado como una bastante peculiar y convencional forma de espectáculo) se impuso y la autenticidad fingida se convirtió en una herramienta común de presentadores —y a veces también de artistas—, con reminiscencias de Búfalo Bill y Gerónimo, y más tarde Bob Dylan adoptó el personaje de un inocente y a la vez perspicaz chico del campo. Años más tarde, cuando el mundo de la grabación empezó a estar dominado por unas pocas grandes compañías, Alan Lomax se quedó consternado. Vio cómo la gente era desposeída de su propia voz y cómo arrasaban el panorama musical. Tenía razón. Inevitablemente, la música grabada fue una rama de la protoglobalización, un proceso capaz de descubrir joyas ocultas al mismo tiempo que las apisonaba.

¿CUÁNTO DURA UNA CANCIÓN?

Katz afirma que la duración limitada de los discos de 78 revoluciones (y de los de 45, posteriormente) cambió la manera de componer. Los discos estaban limitados a menos de cuatro minutos de grabación por cara (más bien tres y medio, en los 45 rpm), lo cual impelió a los compositores a hacer más cortos sus temas. Una canción de entre tres y cuatro minutos me parece una medida natural; a menudo me parece casi inevitable, y me cuesta concebir una época en que esto no fuera así, pero quizá, tal como algunos sugieren, hemos asimilado este aspecto arbitrario de la música grabada y ahora encontramos extrañas e inusuales las excepciones. Si hago memoria, incluso canciones folk y de blues, algunas de ellas con siglos de historia, no se

extienden interminablemente, y muchas de ellas no tienen demasiadas estrofas: así es como me explico la omnipresente canción de tres minutos y medio. La poesía épica, tanto la europea como la asiática o la africana, era frecuentemente recitada en una especie de cántico, y una sola pieza podía durar horas. Aunque formatos más cortos, como los sonetos de Shakespeare, estarían más cerca de lo que hoy consideramos canciones, tres minutos y medio no es una duración universal.

Quizá sea este un caso en que la tecnología y las circunstancias de su amplia aceptación ocurrieron para oportunamente adaptarse como un guante a un formato preexistente, y esto explicaría por qué la tecnología se popularizó tanto. Todo el mundo sabía por instinto qué hacer exactamente con ella y cómo convertirla en parte de su vida. Katz dice que a Adorno no le gustaba ese aspecto restrictivo de tiempo de la tecnología de grabación. El gruñón de Adorno lo llamaba «audición atomizada». Adorno dice que nuestro período de atención musical se redujo como respuesta a la duración limitada de las grabaciones. Una especie de trastorno por déficit de atención de escucha apareció, y hemos acabado esperando que todo lo musical esté desmenuzado —atomizado— en partes de tres o cuatro minutos. Incluso las piezas más largas tenían que avanzar ahora a pasos pequeños, dice Adorno, porque una pieza de desarrollo lento corría el riesgo de hacernos perder el interés.

No discrepo de tal afirmación, pero también presiento una contratendencia en marcha, una aceptación de obras musicales que son exactamente lo opuesto: largas y con textura, en lugar de melódicas; envolventes y atmosféricas, y no episódicas y jerárquicas. Volveré sobre estas nuevas tendencias en otro capítulo.

LA IMPROVISACIÓN SE CONVIERTE EN COMPOSICIÓN

La tecnología de grabación tuvo una gran influencia, tanto en los intérpretes de jazz como en los de música clásica. En sus actuaciones, los músicos de jazz prolongaban una melodía o un tema tanto como ellos o su público querían, o, más prácticamente, por tanto tiempo como los bailarines les pidieran. Solos de treinta y dos estribillos no eran insólitos (básicamente, consistía en improvisar treinta y dos veces seguidas en una canción), pero eran demasiado largos para un disco, así que los mismos músicos los reducían. Las versiones grabadas de sus composiciones se hicieron más concisas, y lo que anteriormente había sido en gran medida improvisado se fue haciendo más

«compuesto». Las versiones «recortadas» de sus solos no tardaron en ser lo que tocaban más a menudo. Partes que solían sonar diferente cada vez pasaron a sonar más o menos de la misma manera. Yo diría que para algunos músicos de jazz esto no era malo; la brevedad obligada se convirtió en una restricción que alentaba el rigor, el enfoque, la edición creativa y la estructuración. En una grabación, las diferencias de volumen entre las partes fuertes y las suaves también debían minimizarse. Tales restricciones tenían el efecto secundario de, una vez más, dividir en dos la creación musical: lo que mejor funcionaba en una actuación en directo no era siempre lo que iba mejor para una grabación.

La música se iba uniformando, no siempre para mal, diría yo, y hubo reacciones periódicas contra esa tendencia. Es normal que muchos pensaran que la aspereza y la imprecisión fueran valores positivos; representaban la autenticidad y una resistencia a la apisonadora comercial de la uniformidad.

Aunque las obras de música clásica seguían tendiendo a ser más largas de lo que las grabaciones podían acoger en la época, también estos compositores empezaron a ajustarse a la nueva tecnología, escribiendo transiciones que correspondían con el momento en que uno tenía que darle la vuelta al 78 rpm. *La Sonata para piano de Stravinsky* tenía cuatro movimientos, que él compuso para que cada uno encajara en la cara de un disco. Los decrescendos (una especie de fundido a silencio) fueron incorporados a la música que sonaba al final de una cara, y luego un crescendo iba subiendo en la otra, para que hubiera una transición fluida cuando girabas el disco. Se criticó a algunos compositores por escribir transiciones desgarbadas, cuando en realidad solo eran culpables de no hacer concesiones de creatividad para adaptarse al nuevo medio. Ellington empezó a escribir «suites» cuyas secciones se acomodaban ingeniosamente a la duración de tres o cuatro minutos de grabación. Esto no funcionaba para todos. El profesor de jazz y autor de *Remembering Bix*, Ralph Berton, explica que el cornetista de jazz y compositor Bix Beiderbecke aborrecía hacer discos: «Para un músico con muchas cosas que decir, era como pedirle a Dostoievski que convirtiera *Los hermanos Karamázov* en un relato corto»^[10].

EL NUEVO MUNDO

Los discos fueron bastante baratos —más baratos que una entrada de concierto— durante gran parte del siglo xx. A medida que se iba extendiendo su uso, la gente de pequeñas ciudades, granjeros o niños en la escuela pudieron oír a grandes orquestas, a

los más famosos cantantes del momento, o música de su patria lejana, incluso si no iban a tener nunca la oportunidad de oír nada de esto en directo. Las grabaciones no solo podían acercar culturas musicales lejanas y poner en contacto a unas con otras, sino que también conseguían el efecto de divulgar la obra y las actuaciones de cantantes, orquestas y músicos dentro de una cultura. Tal como sospecho que nos ha pasado a todos en algún momento, oír por primera vez una pieza musical extraña y nueva abre una puerta que ni siquiera sabías que existía. Recuerdo escuchar «Mr. Tambourine Man» de los Byrds siendo adolescente y, tal como volvería a ocurrir tantas otras veces después, fue como si una parte oculta del mundo se revelara ante mí de repente. Aquella música no solo sonaba diferente, sino que era socialmente diferente. Daba a entender que había todo un mundo de gente que vivía de una forma diferente y tenía valores diferentes de la gente que yo conocía en Arbutus, Maryland. De repente, el mundo era un lugar más grande, misterioso y emocionante, y ello se debía a que me había tropezado con una grabación.

La música nos dice cosas —cosas sociales, cosas psicológicas, cosas físicas sobre cómo sentimos y percibimos nuestro cuerpo— de un modo que otras formas de arte no pueden hacernos sentir. A veces está en la letra, pero con igual frecuencia el contenido procede de una combinación de sonidos, ritmos y texturas vocales que, como se ha dicho en muchas ocasiones, comunican el principio racional de nuestro cerebro y va directo a nuestra emoción. La música, y no hablo siquiera de las letras, nos cuenta cómo ve el mundo otra gente —gente que no conocemos o que a veces incluso ya ha muerto— y nos lo cuenta de una manera no descriptiva. La música encarna la manera en que la gente piensa y siente: entramos en otros mundos —sus mundos— y aunque nuestra percepción de esos mundos no sea cien por cien precisa, descubrirlos puede dar lugar a una experiencia completamente reveladora.

Este proceso de inesperada inspiración fluye en múltiples direcciones: de una fuente musical al compositor, y a veces también de nuevo a esa fuente. El compositor europeo Darius Milhaud tenía en gran aprecio su colección de grabaciones de «jazz negro». Nadie confundiría la música que Milhaud componía con la de los músicos de jazz que escuchaba, pero imagino que esa música desató en él algo que auspició una nueva dirección en su obra. No me sorprendería nada que las composiciones de Milhaud hubieran sido escuchadas luego por posteriores compositores de jazz, completando así el círculo. Los primeros *rockers* británicos se inspiraron en grabaciones de músicos y cantantes norteamericanos (negros en su mayoría). Muchos de esos cantantes norteamericanos nunca tuvieron la oportunidad de actuar en Liverpool o Manchester (aunque unos pocos estuvieron de gira por el Reino Unido), pero sus grabaciones llegaron a donde ellos no pudieron. Hasta cierto punto, esos músicos británicos imitaron inicialmente a sus ídolos norteamericanos; algunos de ellos trataron de cantar como si fueron negros del Sur o de Chicago. Si en la radio y los conciertos de Estados Unidos no hubiera habido tanta segregación como había (y sigue habiendo, en gran medida), no habría existido espacio para que se colaran esos

británicos. En favor de estos hay que decir que acabaron dejando la imitación y encontraron su propia voz, y muchos pagaron tributo a los músicos que habían influido en ellos, consiguiendo que se les prestara una atención que nunca habían tenido antes. Otro bucle de influencias e inspiraciones se dio cuando los músicos africanos imitaron las grabaciones cubanas importadas que oyeron, y que no dejaban de ser una mutación de la música africana. La rumba con base de guitarra africana resultante fue algo nuevo y maravilloso, y poca gente pensaría que era una pobre imitación de la música cubana. Cuando escuché algunas de esas bandas africanas no tenía ni idea de que se inspiraban en la música cubana. Lo que hacían me sonó completamente original, y naturalmente me inspiró, igual que a ellos antes. El proceso no se detiene nunca. Los DJ europeos contemporáneos se quedaron estupefactos cuando oyeron el tecno de Detroit. Este proceso de influencia e inspiración no resultó de una campaña comercial o de promoción; generalmente eran los músicos mismos quienes tropezaban con oscuras grabaciones que les abrían los oídos.

Las grabaciones no están supeditadas al tiempo. Puedes escuchar la música que quieras a la hora que quieras, ya sea por la mañana, al mediodía o en mitad de la noche. Puedes «entrar» virtualmente en un club, «sentarte» en auditorios que no te puedes permitir visitar, ir a lugares muy lejanos, o escuchar a gente que canta sobre cosas que no entiendes, sobre vidas desconocidas, tristes o maravillosas. La música grabada se puede desligar de su contexto, para bien o para mal. Se convierte en su propio contexto.

Los solos de jazz, que habían evolucionado como respuesta a los bailarines de los garitos de música negra, ya se podían oír entre el tintineo de tazas de té en salas de estar o salones muy alejados. Era como si, a consecuencia de ver la televisión, acabásemos esperando que conversar normalmente tuviera que ser tan ingenioso y rápido como en una comedia televisiva. Como si esa realidad suplantara nuestra realidad vivida. ¿Le hicieron las grabaciones lo mismo a la música? Todo el mundo sabe que la gente no habla como en los diálogos de las comedias televisivas, ¿verdad? ¿No saben, entonces, que las grabaciones tampoco son «reales»?

LA UTOPIA TECHNO, PRIMERA PARTE

En 1927, *El cantor de jazz*, la película en la que Al Jolson cantaba en algunas escenas en *playback*, cambió la idea del sonido en el cine. Todos los estudios querían sonido.

En 1926, AT&T creó una nueva división, Electrical Research Products Inc. (ERPI), para sonorizar teatros, no solo en Norteamérica, sino en el mundo entero.

En un ensayo titulado «Wiring the World», Emily Thompson cuenta la historia de esa relativamente efímera organización. Thompson explica que los técnicos y los ingenieros de ERPI veían su objetivo como algo más que un simple logro técnico; para ellos, su misión contenía un aspecto ideológico, cultural e incluso moral. Para ejercitarse, al equipo de ERPI se le dio primero «adiestramiento auditivo», lo cual significaba tomar lecciones sobre acústica de teatros, refuerzo de sonido, y cómo evitar que el ruido del tranvía y del metro se filtraran en las salas. El boletín informativo de ERPI, *The Erpigram*, lo pintaba con una imagen bien gráfica: «Cada uno de nuestros hombres va equipado con una gran mochila de fibra para transportar todo su equipo [...]. El kit contenía también un arma detonadora de juguete para localizar la reverberación y sus ecos y desterrarlos del teatro»^[11].

Prefiero imaginarme ese «adiestramiento auditivo» como algo más esotérico, como un curso intensivo de escuchar, aprender a oír y practicar la concentración de los oídos. Me imagino a un grupo de hombres uniformados, con la cabeza ligeramente ladeada y el ceño fruncido, escuchando atentamente, comunicándose entre ellos mediante gestos de la mano, en perfecto silencio. En mi versión de los hechos, las habilidades que estaban desarrollando eran casi místicas, pues se estaban ejercitando en oír cosas que el resto de nosotros no distinguiría, o en percibir sonidos que nosotros solo oiríamos subconscientemente. Como unos Sherlock Holmes de la acústica, esos hombres escudriñarían con el oído una estancia y serían capaces de contarte cosas sobre ella, incluso sobre lo que ocurría en su exterior; un tipo de cosas que nosotros, simples mortales carentes de poderes especiales, no captaríamos. Pero, igual que en las explicaciones de Holmes, todo parecería elemental una vez que nos fuera revelado por el maestro de ERPI. Por importante que fuese el adiestramiento auditivo, la verdad es que gran parte de lo que a aquellos hombres se les asignaba era más bien prosaico: conectar cables y colgar cortinas para atenuar la reverberación y contribuir a la insonorización.

Thompson escribe sobre un equipo de ERPI en Canton, Ohio, que oyó un estruendo que venía de algún lugar cercano a la pantalla, y por supuesto hubo que localizarlo, encontrar su origen y eliminar el ofensivo ruido. Tras «emplear un tiempo considerable en rastrear el ruido por todo el circuito», miraron detrás de la pantalla y encontraron una jaula con seis leones que pertenecían al circo.

ERPI era más que ligeramente evangélico. De manera muy parecida a nuestros utopistas techno de hoy día, creían que cuando las salas de cine pasaran a tener sonido habría todo tipo de profundas repercusiones y de efectos colaterales (muchos de ellos sin absolutamente ninguna relación con el sonido) en todo el mundo. En los inicios del cine, Estados Unidos era la principal suministradora de películas, y se pensaba que con los filmes se propagarían los valores norteamericanos: democracia, capitalismo, libertad de expresión y todo lo demás. ¡El cine sonoro iba a llevar la

«civilización» al resto del mundo! (Una «civilización» de definición más bien provinciana, como suele ocurrir. Los mismos asertos se escuchan actualmente acerca de Facebook y de todas las otras tecnologías: que «impondrán la democracia en el mundo». ¡Pero si aún no la han impuesto en Estados Unidos!) No deja de ser interesante la suposición de que la «mera» tecnología del cine sonoro llevara tanto de este bagaje.

The Erpigram publicó un poema en el que se expresaban sus esperanzas y ambiciones:

El hombre chino ya no quiere su jos
ni el japonés su haraquiri.
Mahoma está perdiendo adeptos
¡porque ERPI se ha establecido
en las tierras del arroz y el curry!
Pronto entre los esquimales
se conocerá el nuevo fetiche
y los caníbales centroecuatorianos
abandonarán sus marmitas y sus Annabelles
¡y escucharán el suspiro de la lámina blanca!
Allí donde las naciones carecen de un lazo en común
y el odio se extiende como un cáncer
quién hará que la ignorancia y las guerras desaparezcan
y el mundo tenga un nuevo aliciente.
¡ERPI es la respuesta!^[12]

Thompson escribe: «El lenguaje [evangélico] se tornó militar y un poco sexual; se hablaba de los técnicos como Fuerza Expedicionaria Estadounidense [...], tropas de choque [...] y también Especialistas Estadounidenses [...]. Cuando se equipó de sonido un cine de El Cairo, los titulares dijeron: “África cae ante los avances de ERPI”»^[13].

Esta cruzada tecnológica presumía que la influencia tendría esencialmente una sola dirección, de Estados Unidos a las demás naciones del mundo, que se convertirían naturalmente en serviciales y satisfechos consumidores de los superiores productos estadounidenses. Y esto es precisamente lo que pasó al principio, porque pocos países tenían industria cinematográfica propia, y ninguno de ellos disponía de tecnología de sonido. A la gente de India se le brindó *Melody of Love*; a la de Fiyi, *Abie's Irish Rose*; a la de Shanghái, *Rio Rita* y *Hollywood Revue*. Lo más elevado de la cultura norteamericana.

Tal estado de cosas no duró mucho. Los franceses, como era de esperar, se tomaron como ofensa el atronador sonido inglés en sus cines y destrozaron una sala.

Los cineastas noveles indios pronto aprendieron a usar la tecnología del sonido y empezaron a hacer sus propias películas. Al poco tiempo, India era el país con mayor producción de cine en el mundo. Estudios de cine equipados con sonido se abrieron también en Alemania y Brasil, donde una empresa dedicada a los musicales frívolos produjo en masa películas durante décadas. Tal como ocurre con la mayor parte de las iniciativas misioneras, el resultado final no fue exactamente el esperado. En lugar de hegemonía y estandarización globales, el sonido en las películas permitió a cientos de culturas encontrar su propia voz cinematográfica. De hecho, hay quien argumenta que fue el cine indio local el que compelió a toda la gente del país a aprender una lengua común, lo cual pudo haber ayudado a los indios, tanto como los esfuerzos de Gandhi, a encontrar su identidad nacional. Y esa lengua común acabó posibilitando la unidad que llevó a la expulsión del Imperio británico.

MÁS ALLÁ DE LA ACTUACIÓN: LA GRABACIÓN MAGNETOFÓNICA

Milner cuenta la curiosa historia del advenimiento de la cinta de grabación, el siguiente medio con que se capturaría el sonido. La serie de acontecimientos que llevó a la adopción de la cinta es tan accidental y embrollada que su invención y aceptación estuvieron lejos de ser inevitables.

Justo antes de la Segunda Guerra Mundial, Jack Mullin, un ingeniero de California, trató de grabar, con poco éxito en cuanto a la calidad del sonido, en varios medios diferentes al disco. Durante la guerra estuvo destinado en ultramar y allí escuchaba a veces programas de radio que emitían sinfonías alemanas. No había nada extraño en esto: muchas emisoras tenían su propia orquesta, que tocaba en directo en grandes estudios o teatros, y esas actuaciones eran principalmente retransmitidas en vivo. Lo extraño era que esas «actuaciones» se hacían muy temprano por la mañana, y Mullin las oía cuando se quedaba trabajando hasta tarde. Así que a menos que Hitler ordenara a las orquestas tocar en plena noche, la conclusión de Mullin fue que los alemanes habían desarrollado máquinas capaces de grabar una orquesta con tal fidelidad que la reproducción sonaba igual que en directo.

Por un feliz accidente, Mullin acabó en Alemania justo al finalizar la guerra y se enteró de que esas emisiones de radio venían de una ciudad cercana al lugar donde él estaba estacionado. Mullin fue a mirar y, como era de esperar, encontró un par de

aparatos de cinta modificados de manera que mejoraba enormemente la fidelidad, mucho más alta de lo que podía conseguirse con cualquier otra tecnología del momento. Las innovaciones técnicas alemanas, como su tecnología espacial, ya no tenían dueño, así que Mullin desarmó uno de los aparatos e hizo enviar las partes a casa de su madre en Mill Valley.

Cuando volvió a California montó otra vez la máquina y fue averiguando qué habían hecho los alemanes. Entre otras cosas, habían agregado un «tono de polarización» a las grabaciones; una frecuencia que no oyes pero que hace que todas las frecuencias audibles «encajen» mejor. Mullin puso en marcha los aparatos y descubrió que, además de ser un buen medio para grabar, la cinta abría posibilidades desconocidas. Si un locutor de radio cometía una pifia, Mullin podía eliminar el error cortando y empalmando la cinta. ¡Con un disco no se podía hacer nada así! Si un humorista no provocaba tantas risas como en el ensayo previo, bastaba con haber grabado el ensayo y acoplar las risas de aquella actuación a la actuación «real». ¡El nacimiento de las risas grabadas! No solo esto, las risas se podían reutilizar. Las risas «enlatadas» se podían añadir a cualquier programa grabado en que el público no hubiera soltado suficientes risotadas.



El uso de la edición y el empalme significaba que una «grabación» ya no representaba necesariamente una única actuación, o que al menos no tenía por qué. En una canción, por ejemplo, el principio podía ser de una «toma» y el final estar sacado de otra hecha horas después. La versión para emitir podía incluso ser el resultado de empalmar actuaciones realizadas en lugares diferentes. Los elementos de una «actuación» ya no tenían por qué venir de espacios o tiempos contiguos.

Tras ver una presentación de Mullin y su aparato grabador de cinta, Alexander Poniatoff fundó una compañía, Ampex, para fabricar máquinas de grabar basadas en el diseño de Mullin. Los bancos, sin embargo, no le concedieron a Ampex el préstamo necesario para poner el negocio en marcha —la construcción de aquellas primeras máquinas requería un capital considerable—, así que las cosas no pintaban bien para el futuro de la grabación en cinta.

Por aquella época, Bing Crosby, el cantante que había hecho un uso innovador del micrófono, empezaba a cansarse de hacer cada día su multitudinario programa de radio. Bing quería dedicarle más tiempo al golf, pero la necesidad de hacer su programa en directo se lo impedía. Crosby pensó que usando los nuevos aparatos para sus programas podría grabar un par de ellos en un día e irse a jugar al golf mientras emitían el programa. Nadie sabía que no era en directo. Preguntó a la ABC Radio si estaban de acuerdo con el plan, pero cuando fueron a ver la «fábrica» de Poniatoff —que era un caos total, con piezas desparramadas por todos lados—, le dijeron que de ninguna manera. Entonces Crosby mandó un cheque personal a Ampex para que empezaran a fabricar los aparatos. Así lo hicieron, y tras el pedido inicial de Crosby, ABC no tardó en encargarse de veinte más. La era de la grabación en cinta, y todas las posibilidades que se abrieron con ella, acababa de empezar.

LA PROFECÍA DE GLENN GOULD

Varios años después, cuando los trucos y la técnica de la grabación en cinta hicieron posible un uso más amplio, el pianista canadiense Glenn Gould escribió un manifiesto, *Las perspectivas de la grabación*, en el que expresaba su punto de vista sobre la música y la actuación grabadas. Igual que a Crosby, le enojaban las restricciones y limitaciones de tener que tocar en directo, y acabó abandonando completamente el escenario; aunque no para jugar al golf. El manifiesto de Gould era a la vez profético e infundado.

Por ejemplo, Gould predijo que a finales del siglo xx los conciertos en directo serían más o menos cosa del pasado. Esto no ocurrió, pero el hecho de que muchas veces pensemos en las grabaciones como una versión más definitiva de una pieza musical que una actuación en directo indica que Gould no iba del todo descaminado. Para gran disgusto de algunos oyentes de música clásica, Gould abrazó la tecnología de la cinta magnetofónica. Juntando diferentes tomas empezó a crear actuaciones «perfectas», y en consecuencia aumentó su insatisfacción por los conciertos en directo (los suyos, especialmente). Gould creía que entre los músicos de directo había una desafortunada tentación de querer ganarse al público, de complacer sus deseos, y hay que suponer que esta expresión de desdén significaba que, para él, la música sufría a consecuencia de ello. Puedo entender este punto de vista. He asistido a conciertos, generalmente de música pop, donde el deseo del músico de complacer al público se convierte en parte tan integral del espectáculo, y finalmente tan fastidioso,

que me impide escuchar la música.

Por otro lado, he asistido a conciertos donde el músico trata de entrar en trance y acaba ignorando por completo al público, posiblemente para conseguir una interpretación más profunda y perfecta de una canción o de una pieza musical. Cuando esto ocurre siento que más vale irse a casa y poner una grabación de la misma música, que además generalmente suena mejor. En este sentido estoy de acuerdo con Gould: si el objetivo de tu actuación es la perfección, quizá lo consigas mejor en el estudio, editando y empalmado cinta.

Gould no era el único que pensaba así. Escribió sobre un colega, el músico clásico Robert Craft, que «parece sentir que su público, sentado en casa, cerca del altavoz, está dispuesto a que él diseccione su música y se la presente desde un punto de vista conceptual muy sesgado, lo cual hacen factible las circunstancias de privacidad y atención del oyente»^[14]. Parece estar diciendo que también Craft comprendió que muchos melómanos ya escuchaban la música en el tocadiscos o el aparato estéreo, y así cambió su manera de producir sus grabaciones y de hacer arreglos en ellas, para que un oyente en una sala de estar gozara de una experiencia más perfecta.

Hubo y sigue habiendo detractores de ese nuevo uso de la cinta. La gota que colmó el vaso fue cuando en la grabación de una ópera hubo que llevar a alguien para que cantara una nota alta a la que el cantante principal no llegaba. Se consideró blasfemia, y ocurrió mucho antes de que Milli Vanilli fueran desenmascarados al saberse que no cantaban en «sus» discos. Entiendo que haya cierta decepción cuando el «cantante» no canta realmente y no se nos informa del hecho, y no forma parte del concepto. Cuando estoy de gira, la banda y el equipo que nos acompaña censuran a menudo abiertamente a grupos que van de gira con coros (o incluso cantantes solistas) pregrabados, o que tienen «miembros de la banda» adicionales, ocultos en el sótano de la sala de conciertos. Dicho esto, un concierto con *playback* puede tener su propia integridad. Por lo que a mí respecta, no hay normas estrictas en cuanto a eso.

Gould anticipó mucho de lo que hoy hacemos, que fue posible por la grabación en cinta entendida como creación y como forma de componer. Tras retirarse de los escenarios, Gould se desligó de los discos de música clásica e hizo algunos innovadores programas de radio para la CBC, uno de los cuales, *La idea del Norte*, es en parte un audiocollage de voces y sonidos superpuestos, que solo pudo ser creado usando cinta magnetofónica y sus posibilidades de edición. Es una pieza maravillosa. Milton Babbitt, el compositor de música electrónica, llevó esta idea a su conclusión lógica:

No puedo creerme que la gente prefiera realmente ir al auditorio de música clásica, en condiciones intelectual, social y físicamente fastidiosas, sin poder repetir lo que se han perdido, cuando podrían estar en casa, en las circunstancias más confortables y estimulantes posibles, y escuchar tal como

quieren escuchar^[15].

TECNOLOGÍA DE LOS INSTRUMENTOS Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA

Leo Theremin inventó el instrumento electrónico que lleva su nombre en 1920. ¡En 1920! El theremín no tuvo mucha difusión hasta que apareció en cierto número de películas como *Recuerda* en 1945, o *Ultimátum a la Tierra* en 1951, y tiempo después en la canción «Good Vibrations» de los Beach Boys. Es un instrumento notoriamente difícil de tocar, pues el intérprete no lo toca físicamente (el volumen y el tono se controlan mediante la proximidad de una parte del cuerpo; las manos, generalmente), y tal vez por esto el theremín no triunfó como él pensaba que merecía. Aunque Theremin era ruso, se podría decir que ese instrumento, y otros instrumentos electrónicos y samplers que vendrían después, no tenían procedencia nacional o cultural, no emergieron de una tradición musical en curso y no eran más apropiados para tocar música de un tipo que de otro. El órgano, por ejemplo, salió de la música litúrgica, y tal como ocurre con la mayoría de los instrumentos occidentales, ejecuta escalas y afinaciones occidentales con facilidad, pero tiene grandes dificultades con cualquier otra cosa. Al apretar una tecla de este instrumento te encuentras automáticamente en el mundo de la música occidental: las variaciones de tono o el estiramiento de notas es imposible. El theremín ofrecía menos posibilidades específicas de una cultura. Podías tocar notas intermedias de las afinaciones estándar europeas y podías estirar notas y subirlas o bajarlas, pero la dificultad de dominar ese instrumento hizo que muchos músicos desistieran de aprovechar su potencial. La adopción de instrumentos sin bagaje cultural tendría que esperar.

En los años treinta, varios inventores desarrollaron, cada uno por su lado, una manera de amplificar eléctricamente la guitarra. (En teoría, el proceso era aplicable a cualquier instrumento con cuerdas metálicas —un piano, por ejemplo—, pero esos tipos eran guitarristas, y las modificaciones, innovaciones y prototipos de sus inventos podían hacerse de manera práctica en el taller de sus casas). En la época, el sonido de la guitarra y de otros instrumentos no amplificados quedaba ahogado por el resto de la banda. Las trompas y los pianos suenan acústicamente mucho más fuerte, y aunque colocar un micro delante del guitarrista sirve para remediarlo, existía el riesgo del acople, ese chillido agudo de la guitarra amplificada, «retroalimentando» el

micrófono. Algunas de las primeras guitarras eléctricas consistían básicamente en un micrófono encajado en la boca de la guitarra o sujeto sobre el puente, y sonaba realmente fuerte, pero no solucionaba el problema del acople. Las pastillas de tipo transductor, que responden a las vibraciones físicas, funcionaron un poco mejor. En 1931, Rickenbacker fabricó una guitarra de aluminio macizo (debía de ser increíblemente pesada), apodada «la sartén» (fig. E).



En 1935, Rickenbacker fabricó otra guitarra, esta vez de baquelita, una especie de plástico comúnmente usado en teléfonos y en fusiles Kaláshnikov. Las primeras grabaciones comerciales de estos instrumentos fueron de música hawaiana. Más tarde, algunas bandas de *swing* occidentales adoptaron un nuevo instrumento llamado guitarra *lap steel* (en esencia, un mástil de guitarra que te pones en el regazo y tocas con un slide metálico). Músicos de jazz y virtuosos como Charlie Christian acogieron la guitarra eléctrica, y se podría decir que, sin esta tecnología, la manera de tocar de Christian no se habría oído. A los músicos de blues, el incremento de volumen de la guitarra eléctrica les fue muy bien: podían finalmente hacerse oír en clubs ruidosos.

Al principio, la mayoría de las pastillas de guitarra eran magnéticas, pero una pastilla desarrollada en 1940 captaba la vibración de cada cuerda metálica individualmente, y un pequeño amplificador intensificaba el nivel de la señal, de manera que el guitarrista podía finalmente competir con el resto de la banda. Los fabricantes de guitarras asumieron que, ya que la pastilla solo captaba las vibraciones de las cuerdas metálicas y no «oía» el sonido acústico de la guitarra, se podía prescindir de la problemática caja de resonancia de la guitarra acústica, que le daba a su sonido no amplificado gran parte de sus cualidades. La primera guitarra Les Paul fue apodada «el tronco», porque a eso se parecía: la caja de resonancia de la guitarra corriente había sido eliminada completamente.

Escuché por primera vez «Purple Haze» siendo un chaval, en un radiotransistor, y recuerdo haberle dicho a mi padre que algo nuevo había ocurrido. Le conté lleno de excitación que la música electrónica (los extraños sonidos de Stockhausen y Xenakis que yo conocía vagamente, por no hablar del theremín) estaba siendo, por medio de la guitarra amplificadora en manos de Hendrix, amalgamada y moldeada con un instrumento acústico. Los sonidos que Hendrix (y otros que yo no conocía aún) conseguía no se parecían en nada a como sonaba un instrumento acústico. La norma

no escrita sobre mantenerse fiel al sonido de un instrumento tradicional acababa de ser violentamente quebrantada, y el amplificador y los aparatos procesadores de señal (pedales sobre todo) se habían convertido en parte integral del sonido del instrumento. Igual que Theremin y su instrumento, la guitarra eléctrica rompía con la historia. Su gama de sonidos posible no estaba constreñida por ninguna trayectoria cultural específica. Parecía que la música se iba a liberar del pasado.

La guitarra eléctrica aún favorecía las escalas occidentales, a menos que usaras un slide (como en aquellos discos hawaianos). Los trastes que determinaban las notas seguían estando, como en un piano, dispuestos para tocar escalas y notas reconocibles, pero los sonidos que podías extraer de un instrumento amplificado eran casi infinitos: golpetazos como de piano, ásperos acordes percusivos, chirridos como de saxo y sonidos de campanilla gamelán. Ningún otro instrumento podía hacer todo esto —al menos hasta tal punto—, de ahí que la textura y la cualidad tonal fueran convirtiéndose cada vez más en parte de la composición. Las mismas partes, tocadas con otro instrumento, serían, en cuanto a partitura o a derechos de autor tradicionales, la misma canción, pero en algún momento empezamos a asociar canciones con los sonidos de guitarra específicos usados en las grabaciones más conocidas. Esta amplia paleta sónica es casi imposible de determinar con notación convencional, y sigue sin ser considerada una parte de la composición en la misma medida que la melodía que el cantante interpreta o la variedad de acordes que acompañan la melodía. Esa definición de canción, de composición, aún deriva de una era acústica y evoca en su mayor parte a un compositor sentado ante un piano, elaborando una melodía principal y varios acordes interesantes que armonicen con ella. Naturalmente, el sonido del piano o la voz no son realmente considerados un factor en lo que se escribe, por lo menos en el sentido tradicional. Algunas canciones de Tom Waits, por ejemplo, sonarían bastante ñoñas si fueran cantadas de forma «normal», sin su característica voz ronca. El sonido de su voz es lo que las hace funcionar. Las guitarras con distorsión o wah-wah se convirtieron en parte tan integral de una canción como la letra o la melodía vocal principal.

Los sintetizadores que aparecieron en los años setenta y principios de los ochenta estaban, como el theremín, desligados de toda cultura o tradición musical. Los gorjeos y sonidos intermitentes que producían no eran una extensión de ninguna tradición anterior, de manera que, a pesar de que a veces se usaban para imitar instrumentos que ya existían, podían ser herramientas increíblemente liberadoras. El Minimoog, inventado por Bob Moog en 1970, fue el primer sintetizador realmente asequible y portátil. Las primeras versiones de esos instrumentos eran aparatos enormes y enormemente complicados, que requerían días de programación. La innovación de Moog consiguió convertir algo esotérico en familiar. Uno de los pioneros en esta tecnología, Bernie Krause, decía que los chinos, por entonces muy doctrinarios en su versión del comunismo, consideraron que el nuevo instrumento, desligado como estaba de la historia y de la cultura tradicional, era perfecto para su

Nueva Sociedad. Se llevaron a Krause a China para que les enseñara a manejar aquel instrumento revolucionario, pero el Minimoog nunca fue adoptado por las masas y las óperas revolucionarias siguieron basándose en formatos musicales anteriores.

TOCAR CONTIGO MISMO

Les Paul, el mismo tipo que construyó una de las primeras guitarras eléctricas, puede también atribuirse la invención de la grabación multipista. La grabación multipista significa registrar lo que tocas y luego rebobinar la toma hasta el principio y añadir más música a lo grabado. Puedes añadir la voz de tu esposa, tal como Paul hizo con su mujer, la cantante Mary Ford. O puedes tocar contigo mismo, tal como también hizo Paul, grabando y tocando la batería primero, y luego añadir varias partes de guitarra, creando así una banda de un solo miembro. También puedes variar la velocidad de la grabadora para crear efectos insólitos, como rapidísimos e imposibles punteos, por ejemplo. En 1947, Paul y Mary grabaron una canción llamada «*Lover*», que fue el primer single comercial grabado en multipista. El multipistas de Les Paul se acercaba a lo que hoy llamamos grabadora «sonido sobre sonido». En la primera versión que Paul hizo de esta tecnología podías añadir música a una pista grabada previamente, pero entonces las dos tomas quedaban unidas permanentemente. Si cometías un error tenías que empezar desde el principio. Era un poco como pintar con acuarelas o cocinar.

En mis días de instituto, mi padre modificó una pequeña grabadora Norelco de carrito para que yo pudiera hacer eso. Grabé capas y capas de acoples de guitarra, hasta acabar formando un aullador y chirriante conjunto de guitarras. Un amigo y yo intentamos hacer algo más accesible grabando una versión de «*Happy Together*», la canción de los Turtles, usando botes de patatas fritas como batería y cantando melodías nosotros mismos. Fue de lo más divertido, pero fastidioso y frustrante también, pues cada error significaba empezar de cero otra vez.

Con los aparatos de sonido sobre sonido, las «pistas» que grababas primero se iban efectivamente copiando encima cada vez que añadías otra capa, así que iban bajando en calidad y sonaban más apagadas cuantas más partes añadías. Por tanto, lo que se solía hacer era grabar al final las pistas que sabías que irían por delante, pues estas, generalmente las voces, tenían que ser las más nítidas y las que sonaran mejor.

Muchas bandas, incluyendo a los Beatles, empleaban una variación de esta técnica. Aunque disponían de una verdadera grabadora multipistas, solo tenía cuatro

pistas separadas. Si querían añadir una quinta pista, tenían que grabar las cuatro anteriores en dos pistas de una segunda grabadora de cuatro pistas, que les proporcionaba dos pistas adicionales para grabar. Sin embargo, al hacer esto, todas las grabaciones previas, hechas en el primer cuatro pistas, se convertían en segunda generación, y el balance entre esas pistas quedaba fijado para siempre, de la misma manera que con la técnica de Les Paul. La mayoría de las veces no se notaba, pero si ocurría repetidamente, el efecto de empañamiento se empezaba a percibir.

EL ELEPÉ

En 1948, con la introducción de los discos de larga duración (elepés), las compañías de discos alentaban a los artistas a grabar música específicamente para el nuevo formato, puesto que los nuevos discos podían venderse más caros y generar más beneficio por unidad que los singles de 45 rpm (o los 78 rpm, que ya iban desapareciendo). Algunos artistas le tomaron gusto a la idea y empezaron a alargar su música para encajar en el nuevo formato. Aparecieron los elepés temáticos. (Frank Sinatra fue uno de los primeros que adoptaron ese formato, con su colección de canciones de música ligera, pensadas para noches de pisito de soltero). Los elepés de canciones temáticamente asociadas —típicos de musicales de Broadway como *Oklahoma* o *Sonrisas y lágrimas*— fueron inmensamente populares. A finales de los años sesenta, las largas *jam sessions* hallaron lugar en los discos, así como composiciones de Miles Davis y de varias bandas de rock, que a menudo llenaban la cara entera de un álbum.

Los elepés tenían sus propias limitaciones técnicas. En cada cara caben entre veinte y veinticuatro minutos de música, y cuanto más fuerte suena esta (especialmente los sonidos más graves), más profundos y anchos son los surcos estampados en el disco *master*. Esto significaba que esos pasajes graves o fuertes acababan usando más espacio físico en el disco, y por tanto quedaba menos tiempo total para música en el elepé. La música contundente tenía que sonar más baja o ser más corta para encajar en los discos. Podías tener una buena gama de bajos en tu disco, pero entonces había que bajar el volumen general, y aunque en casa uno podía subir el volumen de su tocadiscos para compensar esto, el volumen bajo suponía una gran desventaja en la radio y en las máquinas de discos.

Con la música clásica, el tamaño y la profundidad de los surcos variaba a lo largo de un elepé. En los pasajes tranquilos, los surcos podían ser muy finos y estar

estrechamente espaciados, de manera que cabía más tiempo y música en el mismo espacio, lo cual podía quedar después contrarrestado por los surcos anchos necesarios para los momentos con más volumen y graves. Los técnicos, llamados de masterización, aprendieron a comprimir la mayor cantidad de música en un disco, manteniendo a la vez el máximo volumen y el mayor rango dinámico posibles. Los tornos de corte, las máquinas que tallaban los surcos, ajustaban automáticamente el tamaño del surco según el sonido que se grababa, pero eran los técnicos de masterización quienes decidían cuánto cabía en una cara y cuándo había que bajar el volumen de la cara entera o alterar un poco la música disminuyendo selectivamente el volumen de las partes más graves.

Hay gente capaz de identificar grabaciones de música clásica simplemente observando los surcos de un elepé. Con el vinilo en la mano pueden ver, por ejemplo, que hay un pasaje reposado en los primeros tres minutos del disco, un fuerte crescendo en el minuto quince y un pasaje moderado al final de la cara, cerca de los veintidós minutos; y a partir de esto pueden adivinar de qué grabación se trata. Tal proeza no sería tan fácil de conseguir con la música pop, que tiende a ser grabada (y compuesta) con un volumen más constante. En las actuaciones en directo, la música pop necesita ser oída por encima de un público bullicioso y a veces ebrio, y los pasajes tranquilos pueden pasar desapercibidos. Con el advenimiento de la radio enseguida se vio claro que los pasajes extremadamente fuertes o extremadamente tranquilos resultaban desagradables y distorsionados por un lado o se perdían por el otro, con lo que se tendió a buscar una especie de uniformidad estandarizada del sonido. El volumen se convirtió en una cualidad determinante del éxito o fracaso de un disco. Los discos que «sonaban» más fuerte despuntaban en la radio o en los altavoces de la máquina de discos y captaban la atención de los oyentes, al menos por un momento, pero eso bastaba para que el oyente no moviera el dial de la radio. He puesto énfasis en «sonaban» porque el sonido no podía realmente ser más fuerte que el de la competencia. Las emisoras de radio estaban sometidas a requisitos legales y tenían por tanto limitaciones de volumen; no podían hacer sonar unas canciones más fuerte que las otras, pero hay trucos psicoacústicos que tanto músicos como productores de discos empezaron a emplear para engañar al oído y hacerle creer que una canción sonaba más fuerte que la anterior. El uso de compresores, limitadores y otros aparatos para crear un volumen aparente se extendió cada vez más. En la radio, al ser aplicados a la emisión entera, esos aparatos podían hacer que una emisora sonara más fuerte, y posiblemente más excitante, que la otra.

Otros trucos para aumentar el volumen aparente eran musicales. Ajustando hábilmente el arreglo de los instrumentos en una grabación, se pueden conseguir algunos de los efectos de un compresor, pero sin el a veces molesto, artificial e invasivo (si es audible) efecto de «aplastamiento». Si hay pocos instrumentos sonando a la vez cuando el cantante o la cantante canta, no hace falta que la voz suene más fuerte que el resto para que se oiga con claridad. Distribuir los

instrumentos y los arreglos en el espectro de frecuencias también ayuda. Los instrumentos que suenan en el mismo rango de frecuencias compiten unos con otros por hacerse oír, así que por lo general es mejor asignar a cada parte un nivel de frecuencia diferente, si quieres que todas destaquen. Si el grupo entero toca en las frecuencias más bajas de su gama, hay muchas posibilidades de que todo acabe sonando confuso y embarullado, pero si se distribuyen bien, cada parte sonará más nítida y la suma de todas se oirá más fuerte.

CASETES

En 1963, una compañía holandesa llamada Philips desarrolló la cinta de casete. Originalmente, dado que la calidad de las grabaciones no era muy alta, las cintas solo se usaban en dictáfonos, pero en 1970 esto cambió y empezaron a ser usadas para la música. Eran unas cositas portátiles, podías hacerlas sonar en el coche y no se rayaban o gastaban tanto como los frágiles elepés. Philips decidió también autorizar el libre uso de su patente, con lo cual otras compañías adoptaron el formato sin tener que pagar parte de los beneficios a Philips. A mediados de los años setenta, esas cositas de plástico que cabían en el bolsillo ya estaban en todas partes. En los casetes cabía un poco más de música que en los elepés, pero lo más importante era que los aparatos reproductores a veces también podían grabar. El público general volvía así a estar metido en el asunto de la grabación, tal como había ocurrido en los inicios. (Los magnetófonos de bobina abierta domésticos ya existían, pero eran voluminosos y caros). La gente empezó a grabar cintas cantando para la abuela, a copiar sus canciones favoritas de su colección de elepés y a grabar programas de radio y música que tocaba o componía ella misma. Con dos pletinas (o con la doble pletina, bastante común poco después) podía copiar casetes, uno cada vez, y dar los duplicados a los amigos.

Las compañías de discos trataron de disuadir de las «grabaciones caseras», tal como las llamaban. Les preocupaba que la gente grabara las canciones de éxito de la radio y nunca más compraran singles de 45 rpm. Organizaron una enorme (y más bien ineficaz) campaña de propaganda, que más que nada sirvió para enemistar al consumidor y al fan de la música con las compañías que vendían música pregrabada. «Las grabaciones caseras matan la música» era su eslogan. Yo mismo compraba de vez en cuando audiocasetes pregrabados, pero sobre todo seguía comprando elepés. Igual que muchos de mis amigos, confeccionaba recopilaciones que llamábamos

mixtapes y consistían en cintas con mis canciones favoritas en varios géneros, que hacía para mí y para otros. En lugar de prestar valiosos, frágiles y voluminosos elepés, intercambiábamos casetes de nuestras canciones favoritas, con cada cinta centrada en un género, tema, artista o ambiente específico. Había muchos enteradillos obsesionados con clasificar; gabinetes de curiosidades auditivas en formato de bolsillo. Por medio de los casetes que me daban los amigos descubrí muchos artistas y estilos de música, lo cual me hizo comprar más elepés.

Las *mixtapes* que hacíamos eran un espejo musical. La tristeza, el enojo o la frustración que sentías en un momento dado podía ser compendiada en una selección de canciones. Creabas *mixtapes* que correspondían a diferentes estados emocionales, y las tenías a mano para meterlas en la pletina cuando ciertos sentimientos necesitaran estímulo o desahogo. La *mixtape* era tu amiga, tu psiquiatra y tu consuelo.

Las *mixtapes* eran una forma de *potlatch*, la costumbre de los indios americanos según la cual dar un regalo exige recibir un futuro regalo en reciprocidad. Yo te hacía una *mixtape* de mis canciones favoritas —que supuestamente te gustarían y aún no tenías o conocías— y se esperaba que tú hicieras una cinta similar para mí, con canciones que tú creías que me gustarían. El obsequio recíproco no tenía lo que se dice plazo de entrega, pero no podías olvidarte. El regalo de la *mixtape* era muy personal. A menudo se hacían para una persona concreta, para nadie más. Un programa de radio para un solo oyente, con cada canción elegida cuidadosamente, con cariño y humor, como para decir «Este soy yo, y con esta cinta me conocerás mejor». La selección y secuencia de canciones le permitían al donante decir lo que quizá la timidez impedía decir abiertamente. Las canciones que contenía la *mixtape* recibida de un o una amante eran examinadas minuciosamente, en busca de pistas y metáforas que revelaran matices y significados recónditos, encubiertos en la consigna emocional. La música de otra gente —ordenada y recopilada de maneras infinitamente creativas— se convirtió en una nueva forma de expresión.

Las compañías de discos nos querían arrebatar todo esto. Yo grababa canciones de la radio, tal como las compañías de discos temían que hiciera. En mi primer viaje a Brasil me llevé un radiocasete portátil, y cada vez que algo increíble sonaba en la radio lo grababa. Luego preguntaba qué cantantes o grupos eran esos, me ponía a investigar y acababa comprando sus elepés. Si no hubiera podido grabar esos programas de radio no habría sabido nunca quiénes eran esos artistas. También grabé otros tipos de programas de radio en casete: música góspel, predicadores, exorcistas, presentadores de *talk shows* y radionovelas. El montón de casetes que acumulé resultó un poco excesivo, pero fue una constante fuente de inspiración y se convirtió en herramienta de mi proceso de creación musical.

Los radiocasetes portátiles llevaban un micrófono incorporado y, quizá más importante aún, un compresor. Un compresor es un circuito electrónico que comprime el sonido y actúa como control automático de volumen, de manera que los

sonidos más fuertes son atenuados y los más flojos son realzados. Por ejemplo, si grabaras un potente acorde de piano en tu radiocasete, el ataque —el fuerte golpe inicial— se atenuaría, y cuando la «cola» del acorde aflojara, decayera, fuera menguando en la reproducción, oirías cómo el circuito electrónico intentaba hacerla sonar más fuerte, casi como si alguien estuviera manipulando el potenciómetro del volumen, en un frenético intento de mantener un nivel de sonido constante. Es un efecto bastante antinatural si se abusa de él, pero a la vez muy útil, y a veces puede conseguir que una grabación aficionado suene extravagantemente excitante. Durante un tiempo usé el radiocasete como herramienta para componer; grababa ensayos e improvisaciones de la banda, que luego escuchaba tomando notas de las mejores partes e imaginando cómo juntarlas. La compresión incorporada tenía gran influencia en esas decisiones: al favorecer unos pasajes y hacer que otros sonaran horribles, el aparato tomaba decisiones creativas invisibles.

Géneros de música enteros prosperaron gracias al casete. Las bandas punk que no conseguían contrato con un sello discográfico recurrían a copiar cintas caseras que vendían en los conciertos o por correspondencia. Esas copias de segunda y tercera generación perdían algo de calidad; las frecuencias altas se reducían inevitablemente y parte del rango dinámico desaparecía también, pero a nadie parecía importarles demasiado. Esa tecnología favorecía la música descrita como «atmosférica, ambiental o ruidosa»^[16]. Recuerdo haber tenido copias de casetes de canciones de Daniel Johnston que debían de haberse duplicado múltiples veces. La calidad de audio era muy baja y sonaba como si Johnston hubiera agregado voces o partes instrumentales en algunas canciones mientras hacía las grabaciones... todo en casete. Fue una época de música turbia. La calidad se iba deslizando por una pendiente resbaladiza, pero se compensaba por la libertad y la autonomía que la nueva tecnología proporcionaba.

Los casetes tuvieron efectos diferentes —aunque relacionados— en otras partes del mundo. En India, la Gramophone Company tenía prácticamente el monopolio del mercado del elefante. Solo grababa estilos concretos de música —en su mayoría *gazales* (canciones de amor) y algunos temas de películas—, y solo trabajaban con un puñado de artistas: Asha Bhosle, Lata Mangeshkar y unos pocos más. Su dominio absoluto duró hasta 1980, cuando el gobierno indio decidió permitir la importación de casetes. El efecto fue rápido y profundo: aparecieron sellos discográficos más pequeños y empezaron a oírse otros tipos de música y de artistas. En muy poco tiempo, el 95 por ciento de las grabaciones comerciales en India salían a la calle en casete.

Esta adopción a gran escala del casete también fue la pauta en muchos otros países. Tengo en gran aprecio algunos casetes «comerciales» de Bali, Sudán, Etiopía y otros lugares. Desgraciadamente, la calidad es a menudo atroz; las máquinas de duplicación podían estar desajustadas o las copias debían de estar hechas precipitadamente por el dueño de la tienda o del quiosco. Pero así se difundió mucha música que nunca se habría oído sin el asequible y reproducible casete.

Otro efecto adicional de la invasión del casete fue que muchas formas musicales

que habían sido editadas y acortadas para la grabación en disco podían volver a algo parecido a su formato original. Los ragas hindús duran una hora por lo menos, y aunque una cara de casete raramente es tan larga, albergará fácilmente bastante más que los veintidós minutos de un elepé estándar. Las canciones rai, el formato pop argelino, pueden prolongarse tanto tiempo como el artista o el público quieran (o se puedan permitir), por lo que reducirlas a temas de tres o cuatro minutos apropiados para un disco y para el público occidental mataba la fiesta antes de empezar.

La amplia y universal divulgación del casete no fue siempre una ventaja. En Java, circularon profusamente las grabaciones en casete de grupos de gamelán locales. Antes del advenimiento del casete, cada aldea tenía su propio y característico grupo de gamelán, con sus propios instrumentos y su propia personalidad. Había variaciones en la forma de tocar y en los arreglos, pero cuando circularon casetes de los grupos más populares los estilos se fueron homogeneizando. Pautas similares empezaron a aparecer por todos lados e incluso la afinación de los gongs se fue amoldando a los que se oían en los casetes^[17].

Siempre hay una contrapartida. Cuando la música se divulga y voces regionales distintas encuentran una difusión más amplia, ciertos grupos o cantantes (quizá más creativos, o posiblemente promocionados por una compañía grande) empiezan a dominar, y estilos regionales peculiares —lo que el escritor Greil Marcus, citando a Harry Smith, llamaba «la vieja y extraña América»— acaban siendo acallados, relegados, abandonados y a menudo olvidados. Este proceso de difusión y homogeneización funciona en todas las direcciones a la vez; no es una represión ejercida de arriba abajo, contra la individualidad y la peculiaridad. La grabación de un cantante hasta entonces desconocido o venido de un lugar remoto puede encontrar el camino a un amplio público, y un Elvis, un Luiz Gonzaga, un Woody Guthrie o un James Brown se hallan de repente ante un inmenso público, y lo que había sido un estilo local ejerce súbitamente una influencia enorme. La música pop puede ser completamente trastocada por cualquier anónimo rapero con talento llegado de los suburbios. Y entonces empieza de nuevo el proceso de homogeneización. En esas cosas hay un flujo y reflujo natural y es complicado asignar un juicio de valor basado en un momento particular del interminable ciclo de cambio.

EN EL CLUB

Allá por 1976 aparecieron los 12 pulgadas de música *dance* y los singles de DJ.

Puesto que estos singles sobredimensionados podían tener surcos más anchos y giraban a la misma velocidad que los 45 rpm, sonaban más alto que los elepés que giraban a 33 rpm. Recuerdo, a finales de los años setenta, oír cómo en este formato se podían acentuar los graves (el sonido del bajo y del bombo de la batería) y aumentar su volumen. Los discos tenían altavoces aptos para esas frecuencias y se convirtieron en un mundo de graves palpitantes y estremecedores, una experiencia que tuvo que esperar a la llegada del CD y de la grabación digital para ser reproducida fuera del entorno del club.

Las bajas frecuencias se sienten tanto como se oyen. Notamos los graves en el pecho y en las entrañas; la música nos mueve físicamente el cuerpo. Más allá de cualquier aprehensión audible o neurológica de la música, en el entorno de los discos, esta nos zarandeo y masajea físicamente. Son frecuencias sensuales, sexis, y también un poco sucias y peligrosas.

Además de los colosales altavoces de graves, los sistemas de sonido disco tenían también varios altavoces de agudos; pequeñas bocinas que proyectaban por encima de la cabeza de los que bailaban las frecuencias extremadamente altas presentes en la grabación. Al mismo tiempo que los graves te masajaban, esos altavoces llenaban el aire con el sonido de charles que volaba como un millón de agujas. Sospecho que había cierta conexión con las drogas, también, pues esas altas frecuencias en particular sonaban de lo más estimulante si habías tomado popper o cocaína. Naturalmente, los que hacían las mezclas en los estudios de grabación empezaron a introducir esa percepción alterada por las drogas, y durante un tiempo, en los años ochenta, muchos discos tenían lacerantes agudos en sus mezclas. ¡Eso dolía! Algunos artistas trabajaban exclusivamente con este estilo, y su música estaba hecha para ser oída especialmente con sistemas de altavoces de club. Escuchabas una canción increíble en un club, pero en casa no sonaba igual. Los sistemas de sonido jamaicanos hacían lo mismo. El robusto sonido de los graves y las altas frecuencias de los golpes de guitarra o de charles dejaban un gran hueco sónico en medio de la música; un hueco perfecto para que maestros de ceremonias o raperos hablasen o cantasen encima.

Los DJ de los discos se inclinaron por los 12 pulgadas no solo por el incremento de volumen y de graves que el formato permitía, sino también como medio que podía combinar esas cualidades con lo que entonces llamaban «extended mix». La mezcla de club, o club mix, de una canción no solo sería sónicamente más retumbante, sino por lo general más larga, y con cortes; secciones en que la voz y a veces casi el sonido entero de la «canción» desaparecían, dejando solo el ritmo. El DJ podía «extender» aún más esos cortes, poniendo el mismo disco en dos platos. Alternando un plato con otro, se podía hacer un corte instrumental en la canción que se mezclara con la misma sección instrumental del otro disco, y luego hacer lo mismo al revés y repetir el proceso una y otra vez, creando un corte tan largo como el o la DJ, los que bailaban o el rapero quisieran. Igual que con el jazz de los inicios, gente —como los

bailarines— que no eran los músicos en sí influenciaba en la música.

Los jamaicanos fueron de los primeros en explotar esas posibilidades. Cuando la tecnología llegó a Manhattan y al Bronx y se juntó con varios *breakdancers* y un raper, surgió el primer hip-hop. La base rítmica cambió al llegar a Nueva York, pero el principio era el mismo: reutilizar un medio originalmente creado para escuchar música, o para pinchar en clubs, y luego usarlo para hacer nueva música. La música se come a sus cachorros y hace nacer una nueva criatura híbrida. Dudo que quede un solo artista de hip-hop cuya base rítmica proceda de un DJ manipulando vinilos con las manos, pero el principio rector no ha cambiado mucho en los últimos treinta años.

Al principio, los músicos de rock y sus fans no apreciaron esos progresos, por razones que en gran parte tenían que ver con cuestiones de raza y homofobia, pues muchos de los club *dance* más populares eran gays, negros o ambas cosas. Parte de ese menosprecio pudo también tener origen en la idea de que esa nueva clase de música no estaba hecha por músicos tradicionales. En esos clubs no se veía a ningún batería o guitarrista tocando, aunque a menudo eran audibles en los discos originales que allí se pinchaban. Tal queja podría tener fundamento y justificación, aunque no creo realmente que la mayoría de esos malhumorados fans del rock sintieran demasiado interés o solidaridad emocional por la situación laboral de baterías o guitarristas.

La otra cuestión a menudo mencionada era que la música de club estaba «manufacturada», hecha por máquinas, robotizada, como si le hubieran arrebatado el corazón. También se afirmaba que no era música original, que estaba hecha juntando torpemente pedazos de grabaciones de otra gente. Como en las *mixtapes*. Yo razonaría que, aparte de la raza y el sexo, este último aspecto era el más amenazador. Para los puristas del rock, esa nueva música atacaba la idea de autoría. Si la música era entonces aceptada como una especie de posesión, entonces esta versión confusa que no respetaba la propiedad y parecía ser y proceder de tanta gente (y máquinas) estaba cuestionando toda una infraestructura económica y social. Con la tecnología digital a la vuelta de la esquina, la situación solo podía empeorar... o mejorar, dependiendo del punto de vista.

CAPÍTULO 4

La tecnología da forma a la música

Segunda parte: Digital

Recientemente asistí a una conferencia del experto en informática Jaron Lanier. Tras tocar varias piezas con un shen, una armónica china, explicó la sorprendente y prodigiosa historia de este instrumento. Dijo que era tal vez el primero en el que las notas tocadas eran elegidas por un mecanismo, un mecanismo precursor de la teoría binaria y por tanto de los ordenadores.

Ese antiguo utensilio llegó a Roma por la Ruta de la Seda, y el Imperio romano hizo construir una versión gigantesca de él (como los imperios acostumbran a hacer). El instrumento agrandado necesitaba un ayudante para soplar aire dentro —era demasiado grande para hacerlo sonar con la boca— y, más importante aún, una serie de palancas que seleccionaban las notas. Ese sistema fue la inspiración para lo que hoy conocemos por teclado; la serie de palancas con que se tocan las notas en los órganos (que son también un gran instrumento de viento) y en los pianos. Inspiró también al francés Joseph Marie Jacquard, que en 1801 construyó un telar cuyos complicados diseños eran guiados por tarjetas perforadas. Hilvanando las tarjetas se controlaba el dibujo del tejido.

Décadas después, el telar de Jacquard sirvió de inspiración a Charles Babbage, que poseía uno de los autorretratos de Jacquard donde este había usado ese sistema de tarjetas para tejer en seda su propia imagen. Babbage diseñó su máquina analítica, una máquina de cálculo que, de haber sido construida, habría funcionado con tarjetas perforadas.

En la versión de Babbage, las tarjetas ya no controlaban hilos, sino que daban el salto al concepto binario, al cálculo puro. Una joven amiga de Babbage, Ada Byron (hija del poeta), quedó fascinada por el aparato, y muchos años después se la reconoció como la primera programadora. Así, según Lanier, nuestro presente saturado de ordenadores le debe parte de su linaje a un instrumento musical. Y la informática, no mucho después de nacer, afectó también a la música.

La tecnología que posibilitó la digitalización de la información sonora (y, poco después, todo tipo de información) fue principalmente desarrollada por la compañía telefónica. Bell Labs, el área de investigación de Bell Telephone Company, recibió el encargo de encontrar una manera más eficaz y fiable de transmitir conversaciones. Antes de los años sesenta, todas las líneas de teléfono eran analógicas, y el número de conversaciones que podían manejar a la vez tenía un límite. La única forma de lograr que cupieran más llamadas en la línea era rebajar las frecuencias altas y bajas del sonido de la voz, y luego convertir el sonido de baja fidelidad resultante en ondas que pudieran correr en paralelo sin interferir unas con otras, de manera muy parecida a lo

que ocurre con las transmisiones radiofónicas terrestres.

La división de Bell Labs era enorme y dio a luz a un montón de nuevas invenciones, como los transistores y semiconductores que forman los circuitos integrados de silicón (y hacen posible los minúsculos aparatos de hoy día), el láser, la tecnología de microondas, los paneles solares... la lista es infinita. Cuando tienes un monopolio te puedes permitir gastar en investigación y desarrollo, y ellos se dieron el lujo y tuvieron la previsión de planear a largo plazo. Científicos y técnicos podían trabajar en un proyecto que no mostraría resultados hasta diez años después.

En 1962, Bell Labs descubrió cómo digitalizar el sonido, para, en la práctica, muestrear una onda sonora y cortarla en diminutos pedazos que podían separarse en ceros y unos. Cuando pudieron hacer esto a un precio no prohibitivo y de una manera en que la voz humana siguiera siendo reconocible, aplicaron inmediatamente esa tecnología para hacer más eficaces sus líneas de larga distancia. Así se podían realizar más llamadas a la vez, con la voz convertida en un flujo de ceros y unos que podían comprimir (mediante codificación y transposición), junto con otras llamadas, en sus cables telefónicos. Esto era especialmente relevante considerando las limitaciones impuestas por los cables telefónicos submarinos de larga distancia: no podías simplemente instalar más líneas si de repente parecía que había más gente que quería hablar con Francia. Desde el punto de vista de Bell, la voz es, en un sentido abstracto, una especie de información. Por tanto, gran parte de su investigación respecto a qué hacía inteligible una telecomunicación, o a cómo lograr que se realizaran simultáneamente en mayor número, requería aplicar la ciencia de la información combinada con nociones extraídas de la ciencia de la psicoacústica: el estudio de cómo el cerebro percibe el sonido en todos sus aspectos. Entonces, comprender cómo percibimos el sonido se integró en la búsqueda de la forma más eficaz de transmitir información de todo tipo. Y fue incluso relevante en la metacuestión «¿Qué es realmente la información?».

La psicoacústica tiene aplicaciones en el sonido de las ambulancias (¿por qué nunca sabemos de dónde vienen?), la voz hablada y, por supuesto, la música. El prefijo «psico» está porque lo que oímos y cómo lo oímos no es simplemente mecánico, sino mental, en el sentido de que el cerebro «oye» tanto como el oído.

Por supuesto, gran parte de lo que oímos está parcialmente definido y limitado por el mecanismo de nuestros oídos. Sabemos que no podemos oír los sonidos agudos de los murciélagos o la gama entera de sonidos que oye un perro. Las ballenas producen unos sonidos de baja frecuencia que tampoco oímos, aunque son lo bastante fuertes como para causarnos daño físico si estamos demasiado cerca de su origen.

Pero hay cosas que «oímos» y no tienen nada que ver con la física del tímpano y del canal auditivo. Podemos, por ejemplo, aislar la voz de alguien que nos habla en un entorno ruidoso. Si escuchas la grabación de un restaurante ruidoso sonará como un caos acústico, pero de algún modo conseguimos distinguir palabras e incluso mantener una conversación precaria. Los sonidos repetitivos, como el ruido de las

olas o del tráfico constante, se hacen inaudibles al cabo de un rato. Tenemos la habilidad de oír selectivamente lo que nos interesa y hacer que el resto quede en un distante segundo plano acústico. También tenemos la habilidad de percibir pautas en los sonidos. Tampoco esto tiene nada que ver con nuestros oídos. Podemos recordar tonos, y hay gente con un oído perfecto capaz de determinar con precisión notas oídas fuera de un contexto musical. Podemos distinguir si el chirrido de los frenos del metro y el tono más alto de un clarinete son la misma nota. Podemos recordar secuencias de sonidos —el canto de un pájaro o el crujido de una puerta seguido de un portazo— y el timbre exacto de los sonidos; a veces reconocemos la voz de un amigo con solo escuchar una palabra.

¿Cómo funciona esto? ¿Podemos recrear ese proceso mental con una fórmula matemática o con un programa de ordenador? Tal como podéis imaginar, tales cuestiones —cuál es el mínimo de información necesaria para reconocer la voz de un amigo, por ejemplo— eran de vital importancia para una compañía telefónica. Si conseguían descifrar qué es exactamente lo que hace comprensible e inteligible el habla, y aislar solo este aspecto —refinarlo, controlarlo—, entonces podrían aumentar la eficacia de su sistema telefónico mediante la eliminación de las partes superfluas de las transmisiones. El objetivo era llegar a comunicar más usando menos cantidad, o la misma, de material mecánico y eléctrico. Ese posible aumento en el flujo de información les haría ganar mucho dinero. La psicoacústica acabó llevando a un mejor entendimiento de la transmisión de información. De repente, esa ciencia enigmática se hizo tremendamente útil.

Una consecuencia imprevista de esa investigación relacionada con el teléfono fue la aparición de la tecnología de audio digital que más tarde se usaría en los estudios de grabación y en otros sitios. En los años setenta, un nuevo aparato, del tamaño de una maleta, apareció en los estudios de grabación. Se llamaba Harmonizer y podía cambiar el tono de un sonido sin alterar su velocidad o su tempo, tal como ocurriría si variabas el tono reproduciendo una cinta a más velocidad. Eso se lograba segmentando las ondas sonoras en partículas digitales, transponiendo matemáticamente lo que ahora eran simples números y luego reconstruyendo estos en sonidos de tono más alto o bajo. Las primeras versiones de esa máquina sonaban bastante mal, pero el efecto era de lo más llamativo, incluso cuando no funcionaba.

Por aquella misma época apareció otro aparato, llamado «retardo digital» (*digital delay*), que era de hecho un sampler primitivo. Las muestras digitales que creaba para imitar el eco acústico solían ser muy inferiores a un segundo y servían para producir efectos de retardo muy cortos.

Más aparatos siguieron: máquinas que podían captar y mantener muestras de sonido más largas con más resolución, y aparatos que podían manipular esos «sonidos» (en realidad no eran más que números) más ampliamente. Toda clase de rarezas resultaron de ello. Bell Labs se involucró en la producción de un procesador de sonido, el vocoder, que podía aislar ciertos aspectos de hablar (o cantar) como

formantes del habla (la forma de los sonidos que usamos para formar palabras). Ese aparato podía eliminar estos aspectos de nuestro habla o de nuestro canto de la gama de frecuencias —como aislar solo las partes de percusión—, las tes o bes o el siseo de las eses o las efes. La máquina transmitía esos aspectos formantes de una voz separados del resto de una vocalización, y el galimatías resultante, al ser transmitido, era más o menos ininteligible. Pero los componentes del habla inteligente seguían allí. Los elementos del sonido del habla o del canto habían sido deconstruidos, y podían recuperar su sentido al ser restaurados.

Maravilloso, pero ¿qué haces con esto? Un uso para esta tecnología fue una especie de criptografía para la voz: el incoherente guirigay podía ser «descifrado» desde el otro lado, si sabías qué había sido suprimido y dónde. Tales máquinas fueron adoptadas también para la producción musical. Abajo, el vocoder de la banda alemana Kraftwerk, hecho especialmente para ellos (fig. A).



El vocoder se usaba normalmente para aplicar esos formantes del habla aislados y separados al sonido de un instrumento de tono determinado. El instrumento parecía entonces hablar o cantar. La «voz» resultante solía sonar robotizada, aspecto que debía de ser del gusto de Kraftwerk. Una vez usé un vocoder como ese que me prestó Bernie Krause, músico y pionero del sintetizador, al que conocí cuando Brian Eno y yo hicimos el disco *Bush of Ghosts*. El vocoder estaba maravillosamente construido, pero era muy complicado de usar y terriblemente caro.

Los primeros Harmonizers (ese *pitch shifter* o modulador de tono digital) costaban miles de dólares. Por una buena unidad de reverberación digital, un estudio tenía que pagar quizá diez mil dólares, y un aparato de muestreo digital sofisticado, como el Fair-light o el Synclavier que salió poco después, costaba muchísimo más. Pero el precio de la memoria y de los procesadores bajó al poco tiempo, y la tecnología se hizo más asequible. Los económicos samplers Akai se convirtieron en la base del hip-hop y de las mezclas de DJ, reemplazando el anterior uso del vinilo, y los sonidos de batería muestreados o creados digitalmente tomaron el lugar del baterista en muchas grabaciones. Para bien o para mal, la gran carrera acababa de empezar.

La digitalización del sonido posibilitó la grabación digital y productos de consumo como el CD, y álbumes enteros fueron enseguida descompuestos en esos diminutos fragmentos de ceros y unos. Poco tiempo después, la capacidad y la

velocidad de los ordenadores domésticos ya permitía grabar, archivar y procesar música. Todo esto derivó del deseo de Bell Labs de mejorar la eficacia de sus líneas de teléfono.

Bell Labs se convirtió más adelante en Lucent. A mediados de los años noventa visité su laboratorio y me enseñaron un procesador capaz de encajar en un ancho de banda minúsculo lo que al oído sonaba como música con calidad de CD. Creo que en esa época la codificación de música en MP3 ya había sido inventada en Alemania, así que esa compresión y codificación extremadamente eficiente no fue una sorpresa total. Y desde luego no tenía nada de sorpresa que el deseo de guardar más información sonora en menos espacio siguiera siendo una prioridad para la división de una compañía telefónica. Pero, como mucha otra gente, temí que ese proceso de «recorte» sacrificara de algún modo la calidad de la música.

Y tenía razón. Esos primeros archivos digitales con poco ancho de banda no acababan de sonar bien, como si faltara algo indefinible. No podías determinar por qué sonaban mal, pero era así. Todas las frecuencias parecían estar, pero era como si algo hubiera desaparecido en el proceso. Era música de zombis. Los MP3 han mejorado mucho desde entonces, y ahora escucho en este formato la mayor parte de la música que tengo. Creo que lo que Lucent desarrollaba acabó siendo usado en transmisiones por radiosatélite: meter sonido con «calidad de CD» en transmisiones con poco ancho de banda, para que un satélite pudiera enviar muchos canales de sonido con aparente alta calidad. Un procesamiento similar sería aplicado a fotografías y a señales de vídeo, lo cual nos permite ver películas en *stream* sin que aparezcan completamente llenas de grano o pixeladas.

En 1988 tuve ocasión de darle un vistazo anticipado a esa tecnología aplicada a la información visual, cuando el diseñador Tibor Kalman y yo visitamos un estudio de impresión en Long Island. El estudio tenía una máquina que podía digitalizar imágenes y luego manipularlas sutilmente (queríamos «mejorar» la imagen que iba a ser usada en la portada de un disco de Talking Heads). Igual que los primeros ordenadores y los equipos de grabación en estudio, esa máquina era increíblemente cara y rara de ver. Tuvimos que ir a donde estaba (no podía ser transportada al estudio de diseño) y tuvimos que reservar hora por adelantado. Sytex, creo que se llamaba la máquina. Por impresionados que nos quedáramos, su coste y escasez hizo que no nos planteáramos aprovechar sus posibilidades para futuros proyectos.

Un tiempo después, igual que con los samplers, el precio de escanear imágenes bajó y el retoque fotográfico con Photoshop se hizo común. Quedan defensores de la película, y no me cabe duda de que, igual que con el MP3, algo se ha perdido con las imágenes digitales, pero, bueno, para la mayoría de nosotros la contrapartida parece aceptable, e inevitable. No hace falta decir que, al ser digitalizadas, las imágenes entran en el flujo de los datos de conexión en red. Para nosotros, cada vez más, las imágenes son secuencias de ceros y unos; información, como el resto de las cosas. La digitalización de cualquier forma de medio posibilitó que internet sea lo que es,

mucho más que una forma de transmitir documentos con base de texto. Ese fraccionamiento de contenido permitió que una extensa variedad de medios fluyera en ese río, y en cierto modo les debemos todas las imágenes, sonidos, canciones, juegos y películas que forman parte de nuestra experiencia en internet a la compañía telefónica, a la ciencia de la información y a la psicoacústica.

CD

Los CD, que hicieron su debut en 1982, fueron desarrollados conjuntamente por Sony en Japón y Philips en Holanda. Antes se habían almacenado películas digitalizadas en laser-disc, que eran del tamaño de un elepé, y la posibilidad de codificar en un disco el contenido entero de un álbum parecía estar por tanto al alcance. Si se podía reducir el tamaño del disco, se podía ganar dinero con ello. Philips tenía la parte del láser en desarrollo y Sony aportaba su potencial fabricante, así que acordaron trabajar juntos en ese nuevo formato. Fue un acuerdo inusual: lo normal era que una compañía desarrollara un formato propio y luego tratase de ejercer control sobre él para cobrar por su uso a las otras. El resultado fue que se evitaron muchas de las habituales majaderías de patente exclusiva que podrían haber entorpecido la aceptación y la difusión del CD.

Corrieron rumores de que la duración del CD estaba determinada por la de la Novena Sinfonía de Beethoven, porque esta era la pieza musical favorita de Norio Ohga, entonces presidente de Sony. Philips había diseñado un CD de 11,5 centímetros de diámetro, pero Ohga insistió en que un disco tenía que contener la grabación entera de Beethoven. La grabación más larga que el archivo de Polygram tenía de la sinfonía era de 74 minutos, de manera que el tamaño del CD aumentó a un diámetro de 12 centímetros para acomodar esa cantidad de información.

A diferencia de los elepés, cuyos surcos y agujas saltando limitaban el volumen, con la alta tecnología del CD las bajas frecuencias eran ilimitadas. La música ya no estaba en surcos físicos, sino codificada en una serie de ceros y unos. Aunque esos discos giraban como un elepé, eran técnicamente incomparables con los viejos discos. Su gama de audio extendida resultaba del hecho de que, al no haber un equivalente físico del sonido, los mensajes codificados le «decían» al lector de CD qué frecuencias tenía que reproducir. Los ceros y los unos podían dictarle al sistema estéreo que reprodujera cualquier cosa audible para el oído humano, a cualquier frecuencia y volumen deseado. En música digital, la gama sónica en realidad estaba

solo limitada por los mecanismos de reproducción y muestreo que permitían grabar sonidos fuera del alcance del oído humano. La expandida e ilimitada gama de sonido era ya, o pronto iba a serlo, accesible para todo el mundo.

Inevitablemente, se abusó bastante de esta libertad sónica. Algunos discos (el escritor Greg Milner alude a la mayoría de los álbumes de Oasis y *Californication* de los Red Hot Chili Peppers) estaban tan artificialmente subidos de volumen que la música sonaba increíble en la primera escucha (sonaba más fuerte, y más consistentemente fuerte, que cualquier otra cosa), pero enseguida cansaba al oído. Milner afirma que esa «guerra del volumen» fue alentada por DJ y técnicos de radio, que querían que sus emisoras parecieran sonar más fuerte que las cercanas en el dial^[1]. Para conseguir esto, el inventor Mike Dorrough desarrolló en los años sesenta un aparato llamado «procesador de audio discriminador», que tuvo gran aceptación años después, cuando todas las emisoras querían sonar más fuerte que nadie. Milner conjetura que los músicos y los productores de discos respondieron a esa competición encontrando cómo hacer que sus discos sonaran más fuerte y siguieran sonando fuerte durante el resto del disco^[2]. La fatiga auditiva no tardó en ser general. No se le daba descanso al oyente; ya no había margen dinámico. Milner dice que ni los más furibundos fans de la música pueden escuchar una y otra vez esos discos, o siquiera llegar a escucharlos. El placer que producen es efímero y Milner supone que en esto podría haber una intención de apartar a los consumidores de la compra de música grabada. La tecnología que supuestamente tenía que popularizar más que nunca la música consiguió en cambio que todo el mundo la rehuyera.

ETERNO SONIDO DE MIERDA

Los primeros CD, igual que los MP3 que les siguieron, no tenían un sonido tan bueno. El doctor John Diamond trataba con música a sus pacientes psicóticos, pero en 1989 tuvo la sensación de que todo había empeorado. Según él, las cualidades terapéuticas y de curación natural de la música se perdieron debido a las prisas por digitalizar^[3], y cree que ciertas piezas musicales pueden servir de alivio y de cura si son versiones enteramente analógicas, mientras que la versión digital tiene en realidad el efecto contrario. Ha hecho pruebas con pacientes que se han puesto nerviosos e inquietos al escuchar grabaciones digitales.

A lo largo de la historia de la música grabada hemos tendido siempre a supeditar

la calidad a la conveniencia. Los cilindros de Edison no sonaban tan bien como los músicos en directo, pero te los podías llevar contigo y hacerlos sonar donde quisieras. Los elepés, que giraban más lento, no sonaban tan bien como los 45 rpm o los 78 rpm, pero no tenías que estar tan pendiente de ellos. ¿Y los casetes? ¿Bromeas? Nos dijeron que los CD durarían para siempre y que sonaban limpiísimos, pero la verdad es que no suenan tan bien como los elepés, y su durabilidad está por ver. El espectro de sonido de los medios analógicos tiene un número infinito de gradaciones, mientras que en el mundo digital todo está seccionado en un número finito de fragmentos. Los pedacitos y los bits pueden hacerle creer al oído que representan un espectro auditivo continuo (la psicoacústica en acción), pero, por naturaleza, siguen siendo ceros y unos; peldaños, en lugar de una pendiente suave. ¿Y los MP3? Puede que sean el medio más conveniente hasta el momento, pero no puedo evitar pensar que la artimaña psicoacústica empleada en su desarrollo —la capacidad de hacerle creer y sentir a la mente que toda la información musical está ahí, cuando en realidad hay un gran porcentaje ausente— es una continuación de esa tendencia por la que nos dejamos seducir en aras de la conveniencia. Es música en formato de pastilla; proporciona vitaminas y funciona, pero le falta algo. A menudo nos ofrecen, y aceptamos gustosamente, medios prácticos, «suficientemente buenos», en lugar de los que en realidad son mejores.

¿Dónde termina esta serie de concesiones, e importa realmente si perdemos un poco de calidad por el camino? ¿No es la calidad o la fidelidad de una grabación más o menos irrelevante en el uso y disfrute de la música? Nos reímos a carcajadas con vídeos de payasadas borrosos y de atrocidad baja resolución, sacados de YouTube, y hablamos con nuestros seres queridos a través de redes telefónicas inalámbricas con una calidad de voz que haría que Alexander Graham Bell se revolviere en su tumba. La teoría de la información nos dice que la cantidad de bits necesarios para comunicar cierta clase de contenido —alguien hablando, por ejemplo, o las monerías de un gato— es mucho más baja de lo que pensamos. Si solo necesitamos entender el contenido verbal de alguien al teléfono, la calidad puede ser sorprendentemente mala y seguiremos sabiendo lo que nuestros amigos o familiares nos dicen. Parece no importar que la merma sea tanta. Quizá «suficientemente bueno» no esté mal.

O tal vez sí. Rechazando esa tendencia, algunos músicos han decidido volver a la grabación analógica, y algunos han llegado al extremo de empeñarse en grabar con tan baja fidelidad como puedan. ¿Por qué la baja calidad, la imprecisión y la distorsión deberían implicar que la música es más auténtica? La idea es que si uno acepta que las grabaciones nítidas y limpias son inherentemente frías e impersonales, entonces lo opuesto, lo áspero y sucio, debe de ser hondamente emocional. Quizá esto no suene lógico, pero es como pensamos. Es todo parte de la recurrente creencia que asocia las nuevas tecnologías a la falta de autenticidad. Lo malo —incluso lo falsamente malo, según esta manera de pensar— significa bueno. Es confuso, porque la mayor parte de la música digital no suena «mal». Cuando menos, suena

convencionalmente bien; limpia, impecable, con una gama entera de frecuencias. Aunque no suena realmente tan rica como con anteriores tecnologías, le hace creer al oído que suena mejor. Es esta calidad brillante y pulida lo que muchos fans de la música consideran sospechoso. Como respuesta, sobrevaloran los fácilmente audibles inconvenientes de una era anterior: el siseo, el crujido y la distorsión. En mi opinión, la veracidad y el sentimiento están en la música en sí, no en las rayas y los saltos de los viejos discos. Así, aunque la pulcritud y la «perfección» de gran parte de la música actual no es garantía de una experiencia musical conmovedora, lo contrario tampoco lo es.

Si, siguiendo el ejemplo de la compañía telefónica, cuando hablamos de música estamos hablando de comunicación y de transmisión de información, quizá entonces parte de la riqueza sónica del elepé es también superflua y puede ser eliminada sin grandes pérdidas. ¿Funcionaría esto con el habla también? Sí y no. Para empezar, en la música pasan a la vez muchas más cosas que en el habla. Ver la reproducción de una pintura no es ciertamente lo mismo que tener la verdadera obra delante, pero incluso una copia puede comunicar gran parte de su emoción, ideas, intención y sensibilidad. De manera similar, una grabación horrible o una mala copia de una buena grabación puede arrancarme lágrimas de emoción. ¿Me conmovaría aún más si la calidad fuera mayor? Lo dudo, así que ¿para qué molestarme?

Llega un momento, no obstante, en que la riqueza de la experiencia retinal o auditiva es tan reducida que la comunicación —el disfrute de la música, en este caso— se hace ininteligible. Pero ¿cómo podemos definir esto? Empecé a escuchar canciones de rock, pop y soul en un radiotransistor con un sonido de mierda, pero cambió mi vida completamente. La calidad de sonido era atroz, pero ese sonido metálico me comunicaba un montón de información. No era más que una transmisión de audio, pero el mensaje social y cultural incrustado en la música me excitaba tanto como el sonido. Esos componentes extramusicales que la música llevaba consigo no requerían una señal de alta resolución: bastaba con que fuera suficientemente buena. No estoy diciendo que ese sonido de lata deba ser considerado satisfactorio o deseable, o que no debemos nunca aspirar a más que «suficientemente bueno», pero es increíble cuánto puede comunicar una información de baja fidelidad o resolución. Tampoco las actuaciones en directo tienen un sonido perfecto, pero pueden conmovernos profundamente.

Ahora empiezo a preguntarme si la confusión y ambigüedad inherentes a las señales y reproducciones de baja calidad pueden ser en realidad un factor que le abran una puerta al espectador o al oyente. Escribir letras me ha enseñado que ciertos detalles —nombres, sitios, emplazamientos— son deseables; sitúan la pieza en el mundo real. Pero también lo son las ambigüedades. Dejando que el oyente o espectador rellene los espacios en blanco o complete la imagen (o la pieza musical), la obra se personaliza y el público puede adaptarla a su vida o situación; se involucra más en la obra y se hace posible una implicación y una intimidad que la perfección

habría tal vez impedido. ¿Quizá esa gente de la música de baja fidelidad tenga algo de razón?

SOFTWARE DE MÚSICA Y COMPOSICIÓN CON SAMPLER

La composición de música cambió mucho con la llegada de la grabación digital. Tal como hemos visto, los primeros muestreos digitales eran muy cortos y los usaba principalmente la compañía telefónica. Se usaban para trucos y efectos especiales, pero esos primeros progresos no tuvieron gran influencia en la música. Sin embargo, poco después ya era posible capturar o samplear un compás entero de música, y aunque las muestras no eran de una calidad superalta, lo eran bastante. Los loops de ritmo se hicieron omnipresentes, y pistas rítmicas hechas de compases (o intervalos más cortos) sampleados componen ahora la base rítmica de muchas canciones. Puedes «oír» el empleo de Akai, Pro Tools, Logic y demás grabación digital y composición con sampler en la mayor parte de la música pop escrita en los últimos veinte años. Si comparas grabaciones recientes con otras de épocas anteriores, quizá no sepas qué las hace sonar diferentes, pero seguro que oirás la diferencia.

Los efectos de software no han influido solo en la calidad sónica, sino también en el proceso de composición. Quizá puedas también oír el efecto de los ceros y los unos que conforman la grabación digital, aunque quizá esto sea cada vez menos cierto, a medida que pasa el tiempo y la tecnología va superando los límites de la capacidad de diferenciar de nuestro oído. Lo que oyes, sin embargo, es un cambio en estructura musical alentado por la composición por ordenador. Aunque el software se promociona como herramienta imparcial que nos ayuda a hacer lo que queramos, todo software tiene peculiaridades propias que hacen que una forma de trabajar sea más fácil que otra. Con el programa de presentación PowerPoint de Microsoft, por ejemplo, tienes que simplificar tanto las presentaciones que a menudo se suprimen algunos matices sutiles en los temas que se debaten. No es que esos matices estén prohibidos, nada los impide, pero incluirlos suele dar lugar a una presentación menos lograda. Del mismo modo, los listados fáciles de visualizar funcionan mejor. Esto no significa que el sistema sea mejor; significa que una forma de trabajar es más fácil que otra. Con el software de música ocurre lo mismo. Seguir otro camino haría la composición musical un poco más tediosa y compleja.

Un ejemplo obvio es la cuantificación. Desde mediados de los años noventa, la mayor parte de la música grabada con ordenador, los tempos y los ritmos han sido cuantificados. Esto significa que el tempo no varía nunca, ni siquiera un poquito, y las partes rítmicas tienden a la perfección metronómica. En el pasado, los tempos de las grabaciones siempre variaban ligeramente, acelerándose de manera imperceptible o quizá retardándose solo un poco, o había un redoble de batería que se demoraba para dar la señal de entrada a una nueva sección. Percibías un ligero tira y afloja, un estirón y luego un impulso, cuando músicos de cualquier estilo respondían unos a otros y fluctuaban, incluso inapreciablemente, por adelantarse o atrasarse respecto al compás de un metrónomo imaginario. Ya no. Actualmente, casi todas las grabaciones de música pop siguen un tempo estricto, lo cual hace que esas composiciones encajen más fácilmente en los confines del software de grabación y edición. Una sección de ocho compases grabada en una «cuadrícula» de ese tipo es exactamente el doble de larga que una sección de cuatro compases, y cada sección de ocho compases tiene siempre la misma duración exacta. Esto da lugar a una buena distribución visual en la pantalla del ordenador y facilita la edición, los arreglos y las reparaciones. La música ha acabado adaptándose al software, y tengo que admitir que se ha ganado mucho con el resultado. Puedo esbozar con mucha rapidez una idea para una canción, por ejemplo, y puedo cortar y pegar secciones para crear un arreglo casi instantáneamente. Las fluctuaciones excesivas o chapuceras, o los cambios de tempo mal tocados, pueden evitarse. Mi técnica tocando no es siempre firme como una roca, así que aprecio que esas inoportunas pifias o pequeños deslices en el ritmo puedan ser eliminados. El software facilita todo eso. Pero, hay que admitirlo, algo se pierde en el proceso. Empiezo ahora a aprender cómo escuchar, valorar y adaptar algunos de mis instintos musicales que no siempre se ajustan a la cuadrícula. Hace las cosas un poco más complicadas, pues sigo usando el software, pero tengo la sensación de que la música respira un poco más al no ceder yo siempre a lo que el software hace más fácil (fig. B).



A veces, tras haber empezado un proceso de composición con software de

ordenador, me encuentro con que tengo que cantar o tocar apartándome de la grabación para liberarme de su tendencia normalizadora. Al cantar libremente una canción, por ejemplo, quizá descubra que la nota del clímax o del final de un arco melódico «pide» aguantar un poco más de lo que la cuadrícula de compases del ordenador indica como normal. El resultado es que una estrofa puede acabar teniendo nueve compases, en lugar de los ocho tradicionales. Por otro lado, medio compás de más puede ser percibido como una prolongación con carga emotiva, así como dar un breve espacio natural para respirar, y entonces añadir ese medio compás a la cuadrícula del programa. En una colaboración reciente con Fatboy Slim descubrí que él añade a menudo compases «extra» para acomodar redobles de batería. Sonaba natural, igual que lo que una banda haría. Salirse de la cuadrícula es a veces beneficioso en otros aspectos también. Si el oyente adivina adónde va una pieza musical, empieza a desconectar. Salirse de las pautas establecidas mantiene el interés y el atractivo de las cosas, aunque a veces implica que tienes que evitar el camino de menor resistencia que los programas de grabación digital suelen ofrecer.

Cuantificar, componer y grabar en una cuadrícula son solo algunos de los efectos del software en la música. Otros efectos son creados por el uso del MIDI, o interfaz digital de instrumentos musicales. El MIDI es una interfaz de software y hardware mediante la cual las notas (tocadas en un teclado, generalmente) son codificadas como una serie de instrucciones, en lugar de ser grabadas como sonidos. Si tocas una en el teclado, el código MIDI recuerda cuándo ha sido tocada esa nota en la secuencia de notas de la composición, cuán fuerte y rápido y por cuánto tiempo. Lo que queda registrado es la información y los parámetros (un poco como un rollo de pianola o los dientes de una caja de música), pero no el sonido en sí; de manera que al reproducir esa secuencia de instrucciones, el MIDI le dirá al teclado del instrumento que toque esa nota y las otras exactamente cuándo y cómo las tocaste previamente. Este método de «grabación» requiere mucha menos memoria del ordenador e implica también que la información grabada con las instrucciones es independiente del instrumento tocado, con lo que se le puede pedir a otro instrumento equipado con MIDI y con un sonido completamente diferente que toque la misma nota al mismo tiempo. Lo que empezó como sonido de piano puede transformarse después en cuerdas de sintetizador o en marimba. Con la grabación MIDI puedes decidir arreglos con facilidad y en cualquier momento.

El MIDI recuerda cómo de fuerte o rápido tocaste una nota dividiendo en 127 incrementos la velocidad del golpe en la nota. La velocidad de tu golpe será redondeada para que se ajuste a ese rango predeterminado. Naturalmente, si tocas una nota más rápido, más lento, o más sutilmente de lo que el programa MIDI y sus sensores pueden medir, tu «expresión» no será capturada o codificada con exactitud, sino que le será asignado el valor más cercano. Igual que con la grabación digital, la música es redondeada a su número entero más cercano, bajo la suposición de que un mayor detalle no será discernible para el oído y el cerebro.

Hay instrumentos razonablemente aptos para disparar el MIDI: teclados, algunos pads de percusión y cualquier cosa que se pueda traducir en interruptores y disparadores. Pero algunos instrumentos eluden la captura. Las guitarras no son fáciles de cuantificar de esta manera, como tampoco lo son los vientos, los metales o la mayoría de los instrumentos de arco. Hasta la fecha, los matices de esos instrumentos han resultado demasiado complicados de capturar. El empleo del MIDI suele por tanto disuadir a la gente de usar esos instrumentos y los tipos de expresión que les son exclusivos. Muchas grabaciones basadas en el MIDI suelen usar sonidos generados o activados por teclados, con lo que, por ejemplo, resulta más conveniente tocar series de acordes que se adapten bien a un teclado. Los mismos acordes en una guitarra suelen tener un orden diferente en las mismas notas. A su vez, entonces, esos acordes de teclado hacen que los compositores se inclinen por melodías vocales y armonías que encajan bien con esos acordes concretos, con lo que influyen no solo las partes e instrumentos MIDI, sino también la forma, la melodía y el arco de la canción. Tan pronto como la tecnología facilita una cosa, arroja un montón de alternativas a la basura.

La asombrosa perfección que las tecnologías de grabación y composición posibilitan resulta gratificante, pero la precisión metronómica resulta también demasiado fácil de conseguir con este método, y la simple perfección es a menudo obvia, omnipresente y en última instancia aburrida. Crear temas repetitivos solía ser laborioso y entretenido, y las ligeras variaciones humanas que inevitablemente asomaban cuando un músico trataba en vano de ser una máquina eran subliminalmente perceptibles, si no conscientemente audibles. Un tema de James Brown o de Serge Gainsbourg consistía a menudo en un *riff* tocado una y otra vez, pero no sonaba como un loop. Notabas de alguna forma que había sido tocado una y otra vez, no clonado. Imaginaos una hilera de bailarines moviéndose al unísono, con resultado de gran impacto emotivo y visual. Además de implicar trabajo duro, habilidad y precisión, funciona también como potente metáfora. Ahora imaginaos la misma hilera creada por una serie de espejos o con tecnología de imágenes generadas por ordenador. No es tan potente.

Durante muchos años, los DJ, mezcladores y artistas de hip-hop construyeron temas sampleando *riffs* y ritmos sacados de grabaciones previas. Algunos artistas fusilaban pasajes o estribillos enteros de canciones pop y las usaban como referencia o cita deliberada (P. Diddy lo hace mucho, igual que Kanye West), de la misma manera que citas una frase conocida con un amigo o una amiga para expresar tus sentimientos. ¿Cuántas veces se ha oído «*put a ring on it*» en una conversación? Las referencias a canciones son como atajos emotivos o acrónimos sociales.

En gran parte del pop contemporáneo, cuando oyes una guitarra o un piano, lo más probable es que sea un sampleo de esos instrumentos, sacado del disco de alguien. Lo que oyes en esas composiciones son montones de citas musicales, apiladas unas sobre otras. Igual que un cuadro de Robert Rauschenberg, Richard

Prince o Kurt Schwitters hecho con imágenes tomadas en préstamo, entradas de conciertos o recortes de periódico, esa música es una especie de collage sónico. En algún sentido es metamúsica; música sobre otra música.

No obstante, muchos músicos no tardaron en darse cuenta de que con canciones creadas de esta manera tenían que compartir los derechos y los beneficios con las compañías de discos y los compositores originales de esos fragmentos y pasajes. La mitad del dinero de una canción suele ir al creador del pasaje o del estribillo. Algunas de mis canciones han sido sampleadas de esa manera, y es halagador y divertido oír a alguien dándole un sentido completamente nuevo a algo que escribiste años atrás. La cantante Crystal Waters sampleó un tema de Talking Heads («Seen and Not Seen», ¡qué extraña elección!) en su éxito «Gypsy Woman (She's Homeless)», y su maravillosa canción (que incluso versioné una vez) no tiene ninguna relación con el original. Por lo que sé, ella o sus productores no aludían de forma intencionada a la canción original; simplemente encontraron algo en ella, el ritmo o la textura sónica, que les servía.

Además de que ser sampleado está bien pagado, no creo que perjudique al original. Todo el mundo ve que es una cita, un sampleo, ¿no? Bueno, depende. Trick Daddy, Cee Lo y Ludacris usaron otro tema de Talking Heads, la demo «Sugar on My Tongue», en su éxito «Sugar (Gimme Some)». En este caso la referencia al original era obvia, para mí, al menos. Usaron nuestro estribillo para hacer el suyo, pero dado que esa no fue nunca una canción conocida de Talking Heads (era una demo incluida en un estuche recopilatorio), ese aspecto de «cita» pasó probablemente desapercibido para la mayoría de los oyentes. (Para los que toman nota de este tipo de cosas, cobré y fui acreditado como compositor en ese tema; ¡una nada mala segunda vida para una canción que había sido originalmente una demo!) Puesto que el tema tenía ya algo de ingenua insinuación sexual, que esos tipos la llevaran un poco más lejos no suponía un problema, pero si alguien, hipotéticamente, se propusiera usar el estribillo de un tema mío en una nueva canción sobre matar mexicanos, dinamitar árabes o destripar mujeres, me opondría.

Muchos artistas empezaron pronto a darse cuenta de que el uso generalizado de sampleos limitaba considerablemente las ganancias de «sus» canciones, lo cual llevó a muchos de ellos a dejar de usar, o usar menos, la tecnología del sampler. A veces, incluso lo más fácil (sacar de un CD un golpe de batería, que se hace en pocos minutos) es algo que más vale evitar. Bandas como los Beastie Boys retomaron instrumentos que habían abandonado años antes, y los artistas de hip-hop disimularon mejor sus sampleos o encontraron otros más desconocidos o, la mayoría de las veces, empezaron a crear o comprar cortes hechos a partir de cero (a menudo con sintetizadores o cajas de ritmos). La tecnología, o más bien el aspecto de la tecnología que posibilitó el uso de material con derechos de autor, hizo que, gracias al esfuerzo de los que velaban por los derechos de autor, algunos músicos volvieran al punto de partida. Pronto apareció un grupo de entusiastas jóvenes programadores

cuyo talento estaba en construir, para uso de terceros, ritmos creados a partir de cero. Con un equipo o programa de software relativamente barato podías contribuir a canciones importantes sin salir de tu habitación. En el hip-hop contemporáneo ya no hay a menudo relación entre la pista de acompañamiento de una composición y una simulación de músicos tocando en el sentido tradicional. En los inicios, los DJ en directo usaban vinilos para crear loops de cortes de batería, pero ahora todo — cualquier instrumento— es sampleado, procesado, o desvergonzadamente artificial.

Esa música escapa de toda referencia al mundo. La mayoría del resto de los géneros de pop retiene algún vínculo con la simulación de actuación en directo, o por lo menos con los instrumentos usados en ella, pero una canción construida con chasquidos de dedos, voces supercomprimidas o autoafinadas, sintetizadores zigzagueantes y graves increíblemente llenos e inidentificables, no se parece a ninguna banda en directo del mundo. En mi opinión, esto no es malo. Una nueva vía musical se ha abierto, una que quizá tuvo sus raíces en Kraftwerk y otros grupos de electrónica, pero ahora metamorfoseado en algo muy diferente. Es música concebida para afectar al cuerpo, muy sensual y física, aunque sus sonidos no reflejen ninguna música producida materialmente en el pasado. No puedes acompañar un disco de hip-hop contemporáneo tocando la guitarra aérea o haciendo que tocas cualquier otro instrumento. Incluso los sonidos que representan una «batería» no suenan como una batería de verdad. Esos artistas, por tanto, se enfrentan a una difícil decisión cuando tienen que actuar. Sus discos no contienen nada hecho con algo que suene como un instrumento «de verdad», de manera que la actuación se convierte en una especie de espectáculo de karaoke, con sonidos mayormente pregrabados; aunque a veces el artista y la banda deconstruyen la grabación para «tocar» las partes que la componen, de una forma que se parezca, visualmente al menos, a una banda tradicional. Esto puede sonar a crítica, pero tocar y actuar con sampleos y pistas pregrabadas le da al artista libertad para crear algo más teatral. La gira *Light It Up* de R. Kelly elevó el concierto tradicional de rhythm and blues al ámbito del teatro surrealista. En esos conciertos la música puede considerarse como la banda sonora de un espectáculo, una concentración de gente, una muestra de compañerismo con fastuosos efectos visuales y especiales. Hace algunos años, Grace Jones y los Pet Shop Boys hicieron eso. Eran básicamente bandas de *dance club* e iconos visuales, no bandas de directo, pero con una conciencia muy *arty*. Esa clase de espectáculo de karaoke ya es mayoritario. Aunque la voz solista sea en directo, al público no le suele importar si hay banda o no: la banda está para completar el decorado. Tengo que decir que en esos karaokes espectaculares hay un inevitable tope de emoción, al menos en lo musical, pues no existe la posibilidad de que la música supere su nivel preprogramado (no me refiero al volumen), pero si los elementos visuales y sociales son lo bastante buenos —y usar esta tecnología da más libertad para que lo sean—, la contrapartida puede ser aceptable.

Los artistas de hip-hop han hecho también resurgir la *mixtape* (o quizá nunca

desapareció). Los ritmos sampleados y la grabación digital han permitido a los artistas de la *mixtape* crear fluidas secuencias de canciones, diálogo, ritmos y extravagancias varias, en maneras antes inalcanzables para una grabadora de casete. La mayoría de esas piezas se «editan» en CD, aunque el nombre remite a la era del casete. Pero tengo la sensación de que la era de la *mixtape* en CD está llegando también a su fin. Tengo mezclas digitales que consisten en una pieza musical de una hora seguida de duración, pero ahora, en el sentido técnico, no hay realmente límite. La extensión artificial que Sony impuso a los CD ya no procede. Puedes hacer un álbum descargable de diez horas de duración, o uno de solo diez minutos. Jem Finer creó recientemente una pieza musical que dura mil años. La comercialización y la promoción no son rentables para una sola canción cada vez, así que, por lo menos temporalmente, seguimos distribuyendo y comprando canciones en bloques (de una hora o menos, generalmente), tal como hemos hecho durante décadas. Pero no hay ninguna razón para que este estándar se mantenga indefinidamente.

En el extremo inferior de la gama de duración musical, los politonos no han sido aún reconocidas como forma válida y autónoma de creación musical, y quizá no lo sean nunca, pero la brevedad ya no debería importar. Se podría argumentar que el sonido de arranque del Mac es una composición musical, igual que el breve y misterioso crescendo de cinco segundos que indicaba el final de cada escena en la serie de televisión Perdidos. Los timbres de puerta, los zumbidos, las alertas de correo electrónico o las bocinas de coche son formas válidas de composición. Nuestro panorama musical se ensancha, pues la extensión ya no importa: lo breve, lo largo y lo intermedio coexisten.

MÚSICA PRIVADA

El iPod, igual que el reproductor de casete Walkman antes que él, (fig. C) nos permite escuchar música donde queramos. Antes, la tecnología de grabación había desligado la música de la sala de conciertos, de la cafetería o del bar, pero ahora podemos llevar la música siempre con nosotros. Michael Bull, que ha escrito frecuentemente sobre el impacto del Walkman y del iPod, señala que muchas veces usamos estos aparatos para «estetizar el espacio urbano»^[4]. Llevamos nuestra propia banda sonora allá donde vamos, y envolvemos con nuestra música el mundo que nos rodea. Nuestra vida se convierte en una película, y podemos modificar la partitura una y otra vez; en un solo minuto podemos pasar de una tragedia a una película de acción. Vivaz y

fantasiosa, o siniestra e inquietante, cada uno lleva su propia película en la cabeza y todas son diferentes. Dicho esto, el filósofo del siglo XX Theodor Adorno, sempiterno quejica donde los hubiera, llamó a esa situación «soledad acompañada», una situación en la que, aun estando solos, la música nos ofrece la posibilidad de crear la ilusión de que no lo estamos^[5]. Desde su punto de vista algo marxista, consideraba la música como un opiáceo, especialmente la música popular. (He conocido a varios firmes incondicionales de Wagner y me guardaría mucho de limitar solo al pop la acusación de que la música es un sedante adictivo). Adorno consideraba la máquina de discos un aparato que atrae a los «incautos» a los bares con la promesa de deleite y felicidad. Pero, igual que una droga, en lugar de proporcionar verdadera felicidad, la música de una máquina de discos solo crea más deseo de ella. Quizá Adorno tenía razón, pero quizá también fue una persona que nunca se lo pasó bien en un garito.



La audición privada podría ser considerada como la cota más alta del narcisismo, pues esos aparatos suelen excluir al resto del mundo de la experiencia de disfrutar de la música. En *Un mundo feliz*, Aldous Huxley imaginó una droga, llamada soma, que hacía flipar de gusto. Era como tomarse unas vacaciones, y con la dosificación podías regular la duración de las vacaciones. ¿Ha convertido la tecnología a la música en una droga parecida al soma? ¿Es como una píldora que garantiza una emoción deseada, como placer, ira o tranquilidad?

ASOCIACIONES ACÚSTICAS

Algunos cantamos para nosotros mismos, o simplemente silbamos, cuando creemos que nadie escucha, y a menudo hay música «sonando» dentro de nuestra cabeza. Una parte del cerebro parece principalmente dedicada a la memoria sónica, y esto incluye no solo las melodías de teléfono, los gruñidos de perro o las sirenas de ambulancia, sino también fragmentos de canciones, grabaciones sobre todo, que hemos oído. Estos fragmentos sónicos funcionan como nodos en una red de recuerdos

relacionados, que se extienden más allá de sus disparadores acústicos. Todos hemos sentido alguna vez que una canción nos «transporta» al vívido recuerdo de un antiguo romance o de cualquier otra experiencia de juventud. En esto, las canciones son como los olores; destapan mundos, lugares y momentos muy concretos. Otros sonidos hacen lo mismo también: la lluvia intensa, la voz de un actor famoso, un cuchillo en la tabla de cortar, un tren lejano...

¿Están los aparatos de música portátiles, y el mundo musicalmente sobresaturado en el que vivimos, empezando a sustituir a nuestra voz interior? ¿Estamos, poco a poco, dejando de cantar y silbar porque los profesionales ya cantan y tocan para nosotros, directamente en nuestros oídos? Un montón de asociaciones musicales nos dan vueltas por la cabeza, conectando con recuerdos y sensaciones recurrentes, que con el tiempo facilitan la creación y el afianzamiento de vías neuronales concretas. Esas vías nos ayudan a reconocer esas experiencias. Nos hacen lo que somos. ¿Está ahora ese espacio inhibido por la avalancha de música y de sonidos de otros? ¿Está nuestra voz interior, el parloteo inaudible que usamos para resolver quiénes somos y dónde estamos, siendo reemplazada por la voz de profesionales? Bueno, yo no he dejado de cantar para mí mismo, así que tal vez no.

LO QUE NO PUEDE SER PRESERVADO

Solo escucho música en momentos muy concretos. Cuando salgo a escucharla en directo, por supuesto. Cuando cocino o lavo los platos pongo música, a veces con otra gente presente. Cuando hago footing o voy o vuelvo del trabajo en bicicleta, por el carril bici del West Side de Nueva York, o en un coche de alquiler, en las raras ocasiones en que tengo que ir en coche a algún sitio, escucho música yo solo. Y cuando estoy componiendo o grabando música, escucho lo que estoy haciendo. Pero esto es todo. Esta lista relativamente corta define en gran medida dónde y cómo escucho música. En bares o restaurantes, la música me carga un poco. Quizá por mi implicación en ella, siento que tengo que escucharla con atención o desconectar. Generalmente desconecto, y muchas veces ni siquiera me doy cuenta de si una canción de Talking Heads suena en algún espacio público. Desgraciadamente, la mayor parte de la música se convierte (para mí) en una irritante capa sónica que se suma al ruido de fondo. Puede sonar a que soy un quisquilloso, pero la verdad es que escucho mucha música.

Al ser la música cada vez menos una cosa —un cilindro, un casete, un disco— y

más algo efímero, quizá empecemos a darle otra vez un mayor valor a las actuaciones en directo. Tras años de acumular elepés y CD, tengo que admitir que ahora me estoy deshaciendo de ellos. De vez en cuando pongo un CD en el lector, pero casi me he convertido completamente al MP3, que escucho en mi ordenador o, glups, ¡en mi teléfono! Para mí, la música se está desmaterializando, está volviendo a un estado más fiel a su naturaleza, me parece. La tecnología nos ha devuelto al principio.

Por lo menos una vez a la semana voy a una actuación en directo, a veces con amigos, a veces solo. Allí me encuentro con otra gente. También suele haber cerveza. Después de más de cien años, estamos volviendo a donde empezamos. Un siglo de innovación tecnológica y la digitalización de la música han tenido el efecto involuntario de darle énfasis a su función social. No solo seguimos dándoles a los amigos copias de la música que nos entusiasma, sino que valoramos cada vez más el aspecto social de la actuación en directo. En algún sentido, la tecnología musical parece haber seguido una trayectoria que acabará en su propia destrucción y devaluación. Triunfará completamente cuando se autodestruya. La tecnología es útil y conveniente, pero finalmente ha reducido su propio valor y ha incrementado el de las cosas que nunca ha podido capturar o reproducir.

La tecnología ha cambiado cómo suena la música, cómo se compone y cómo la experimentamos. También ha inundado de música el mundo. El mundo está saturado de (sobre todo) sonidos grabados. Antes teníamos que pagar por la música o debíamos hacerla nosotros mismos; tocarla, escucharla y experimentarla era excepcional, era una experiencia rara y especial. Ahora escucharla es universal, y el silencio es la rareza por la que pagamos y que saboreamos.

CAPÍTULO 5

En el estudio de grabación

Cuando entré en el mundo de la música, la grabación multipista era común. Tenías por lo menos dieciséis pistas para grabar, y a menudo había veinticuatro. Las grabaciones se hacían en un estudio especialmente insonorizado con puertas supergruesas (a menudo forradas de moqueta) y mucha madera (generalmente dispuesta en diferentes ángulos), y el lugar tenía en medio una enorme consola que parecía la mesa de mandos de la nave *Enterprise*. Obviamente, o eso parecía, dominar ese panel de control estaba muy lejos de las habilidades de simples músicos. Los técnicos de grabación y los productores nos relegaban a otra sala insonorizada en la que tocábamos, y luego a sofás acolchados situados al fondo de la sala de control, donde podíamos escuchar cómo sonábamos. Era todo bastante intimidante. A la hora de escribir esto, esta era está llegando a su fin.

Cuando iba al instituto escuchaba discos de pop que yo sabía que habían sido hechos agregando instrumentos a las pistas de la banda. La parte de cuerdas de «Sound of Silence» y de muchos otros temas de pop fueron añadidos después de grabar la guitarra y la voz (a veces, como en el caso de esa canción, ¡sin que la banda lo supiera!). Se añadían efectos de sonido a la grabación, instrumentos silenciosos competían mágicamente con otros más estruendosos (por el hecho de poder controlar ya el volumen relativo de cada instrumento) y se lograban efectos sónicos increíbles, como el de un cantante haciendo armonías con él mismo. En el ámbito de la música experimental, había compositores que cortaban cintas de sonidos pregrabados, las lanzaban al aire y luego las juntaban de nuevo. Mezclaban instrumentos electrónicos y acústicos y, subiendo o bajando la velocidad de las grabaciones, creaban efectos de otro mundo. Yo sabía que los discos que escuchaba estaban hechos así, y quería hacerlo también. No con la idea de convertirme en una estrella del pop o de hacer carrera en la música, sino por puro entusiasmo.

Me puse a jugar con un magnetófono que mi padre había modificado y empecé a grabar capas y capas con acoples de guitarra y otros cachivaches «experimentales». Inspirado por John Cage, los Beatles y otros, cortaba la cinta en fragmentos y la volvía a pegar al azar, con partes que inevitablemente acabaron al revés (lo cual me parecía perfecto). Los accidentes felices eran bienvenidos. Las posibilidades de grabación como medio por derecho propio se hicieron obvias inmediatamente, pero mis primeros experimentos eran más bien inescuchables. Más tarde, en la escuela de bellas artes, inspirado por Philip Glass, Terry Riley y Steve Reich, junté en capas múltiples partes con staccatos de guitarra, que reproduje a diferentes velocidades para la banda sonora de una película estudiantil. Era muy atmosférica, pero la música sola no funcionaba demasiado bien. Fue la primera vez que me di cuenta de que el que la música «funcione» o no tiene mucho que ver con el contexto.

Años más tarde, con Talking Heads, grabamos demos de algunas de nuestras canciones. No eran para el público en general, sino para «mostrar» las canciones a gente; gente del negocio de la música, lo más probable. Algunas grabaciones fueron hechas en el estudio casero de un amigo que tenía un equipo asequible, la grabadora Tascam de cuatro pistas semiprofesional. Tascam y otras compañías fabricaron equipos que casi eran lo bastante buenos para hacer discos comerciales con ellos, pero estaban principalmente dirigidos al mercado «prosumidor» (medio profesional, medio consumidor corriente), al técnico de grabación en ciernes y a sus amigos músicos. Otras demos de Talking Heads fueron grabadas en grandes estudios profesionales, pero no con multipistas, sino grabándolo casi todo en directo en estéreo. Una se grabó en un estudio de Long Island, en el que se habían producido varios éxitos de música bubblegum. Otras dos fueron sufragadas por compañías de discos, en parte para poder escucharnos tanto como quisieran sin tener que ir a vernos en clubs de mala muerte. Esas grabaciones sonaban endebles y no daban una idea de cómo sonaba la banda en directo. Capturar el sonido de una banda requiere arte, y parece que, en aquella época, ni nosotros ni los tipos que hicieron esas grabaciones poseíamos esa habilidad en particular. Ni siquiera esos profesionales en sus grandes estudios sabían cómo hacerlo, ¡y nosotros, que pensábamos que esas aptitudes venían con el oficio!

Eso era un verdadero misterio. Uno entendía por qué músicos y técnicos de grabación tenían esa tendencia a ponerse mágicos y místicos respecto a estudios donde se habían hecho algunas grabaciones históricas. Era como si glorificar el aura de esos sitios fuese una manera de admitir que no basta con la habilidad, que cierto invisible hechizo impregnaba el maderamen del Sun Studio o del Motown Studio, y que era esa inmaterial esencia lo que hacía que los discos producidos en esos lugares sonaran tan bien.

Cuando finalmente hicimos nuestro primer disco de verdad, *Talking Heads: 77*, fue, en líneas generales, una experiencia lamentable. Nada sonaba como sonaba en nuestra cabeza, o como estábamos acostumbrados a oírnos sobre el escenario, aunque esto podría decir tanto de nuestra cabeza, de nuestras expectativas o de nuestro sonido tal como lo imaginábamos, como del resultado de las grabaciones. O tal vez fue simplemente un maleficio. Todo el mundo conoce la extraña sensación de oír por primera vez la reproducción de la propia voz. Sonaba extrañamente deprimente; chirriante, en el mejor de los casos. Bueno, imaginaos a una banda entera escuchándose reproducida casi por primera vez. Y añadid a esto el hecho de trabajar con un productor que nos daba la sensación de que no «captaba» de qué se trataba. Había producido éxitos de música disco (lo cual nos gustaba) y en aquel momento tenía uno con una versión disco del tema de *La guerra de las galaxias* (eso nos parecía algo hortera). Nos gustaban y apreciábamos grabaciones comerciales de pop, pero también éramos hijos de la Velvet Underground, los Stooges, Beefheart y todo tipo de personajes radicales. Nos pareció que ese tipo no reconocía o comprendía esa

parte de nuestra esquizofrénica composición, así que no fue fácil mantener el optimismo respecto a aquel proyecto día a día. Tampoco fue fácil para el productor y su equipo, probablemente. Lo cierto es que nuestra experiencia en un estudio de grabación de verdad, haciendo un disco de verdad, no resultó ser la experiencia excitante y satisfactoria que me había imaginado en el instituto.

En aquellos tiempos, el batería estaba instalado en una cabina no mucho mayor que un lavabo para minusválidos, con una ventana de cristal para poder ver, y al ampli del bajista se le ponía un micrófono e iba rodeado de paneles que absorbían el sonido. De esa manera, la banda quedaba sónicamente deconstruida por completo. Teníamos que llevar auriculares para oírnos unos a otros. El productor tenía entonces que hacer todo lo posible para recrear el sonido de la banda en directo, transmitiendo la señal de los diferentes micros a esos auriculares. Al ser divididos y luego juntados de nuevo por un extraño, ¿no tiene nada de raro que resultara incómodo!

En su favor, el productor y su equipo trataron de destacar la accesibilidad inherente a nuestro sonido más bien minimalista y conciso. Así, mientras que los otros singles de la máquina de discos del CBGB tenían base de guitarra, el nuestro tenía vientos tipo Stax Records. El disco fue bastante bien recibido, pero me pareció que no captaba demasiado lo que era la banda.

DECONSTRUIR Y AISLAR

Esta frase resume la filosofía de gran parte de la grabación de música de finales de los años setenta. El objetivo era conseguir un sonido tan límpido como fuera posible, y antes incluso de que la grabación multipista se generalizara, era usual tratar de eliminar todos los sonidos de ambiente; no solo los sonidos de pájaros, tráfico o gente que hablaba en otras salas, sino también todo el sonido ambiental de la sala. Los estudios solían estar acolchados con material que absorbía el sonido, para que apenas hubiese reverberación. El carácter sónico del espacio era anulado porque se consideraba que no formaba parte de la música. Sin esa atmósfera, explicaban, después de la grabación el sonido sería más maleable. En otras palabras, se trataba de mantener abiertas tus opciones tanto como fuera posible. Se decía, y sigue diciéndose, que el sonido impersonal y sin carácter era el ideal. Con este enfoque, el eco y la reverberación natural que normalmente añaden un poco de calidez a las actuaciones eran eliminados, y luego se añadían al mezclar la grabación. En ocasiones, ese eco y esa reverberación, el material usado después para recrear la

atmósfera perdida, podían tratarse como efecto también; se podía «exagerar» la reverberación para conseguir un distante sonido espacial, o añadir cortos retardos, tal como era corriente en la voz de las primeras grabaciones de Elvis. Pero el resto del tiempo, añadir eco y reverberación significaba tratar de recrear artificialmente algo que había sido intencionada y costosamente eliminado. Parece un sistema algo absurdo, pero se trataba de mantener el control durante tanta parte del proceso como fuera posible.

En esa época, grabar la actuación de una banda y un cantante, con todos tocando a la vez en la misma sala, empezaba a ser una rareza. De ello resultó una increíble variedad de nuevas posibilidades, pero se perdió cierta interacción natural entre los músicos, y el sonido de la música cambió. Algunos músicos que tocaban bien en directo no se adaptaban al procedimiento de que cada intérprete tocara aislado. No oían a sus compañeros de banda y en consecuencia a menudo no tocaban bien. A mí también me disgustaba ese método al principio, pero con los años me fui adaptando. No me enorgullece haberme acostumbrado a ese sistema, pero lo hice. Persistí en la creencia de que lo que el micrófono y el magnetófono reproducían era más o menos exactamente lo que habíamos tocado, pese a que muchas veces lo que yo oía en la cinta no sonaba igual que lo que acababa de oír en la sala. Asumía, tal como Edison afirmaba, que la tecnología era neutral, aunque ahora sé que no lo es. Mi oído me decía una cosa y la creencia popular me decía otra. ¿A quién tenía que creer? Otros músicos o productores aparecieron en escena y aprovecharon las posibilidades que les permitían construir elaboradas simulaciones de bandas y orquestas, pero yo sentía que eso no funcionaba en absoluto para mí.

Tal como señaló el pianista Glenn Gould, la tecnología de grabación puso parte del proceso creativo en manos del productor, el editor de cinta y el técnico de grabación:

Al oyente le sería imposible determinar en qué punto la autoridad del intérprete cedió a la del productor y el editor de cinta, de la misma manera que ni el cinéfilo más observador puede estar seguro de si una secuencia de planos concreta deriva de circunstancias causadas por la interpretación del actor^[1].

Se podría decir que esos técnicos eran tan responsables del sonido final del disco como los compositores o los intérpretes. En efecto, la autoría de una grabación, y de la música en general, se iba esparciendo, dispersando. Cada vez era más difícil saber quién había hecho el qué, o de quién eran las decisiones que influían en la música que escuchábamos. Aunque, en música, los derechos de autor y la publicación aún reflejan una visión antigua y tradicional de la composición, esos técnicos creativos pedían (y a menudo conseguían) una porción cada vez mayor del pastel pecuniario. En muchos casos obtenían un porcentaje más alto que el de los músicos

individualmente.

De la misma manera que el teatro es el medio de un actor y un escritor, y el cine es el medio de un director, la música grabada resultó a menudo ser el medio de un productor, que podía a veces acabar teniendo más influencia que los artistas que estaban grabando.

Antes he mencionado que esa filosofía de la grabación significaba idealizar el aislamiento de cada instrumento. Esto tenía mucho sentido para la voz, que inevitablemente debía mezclarse para ser audible por encima del estrépito de instrumentos que sonaban acústicamente más fuerte. Sin embargo, hacer esto implicaba riesgos. Si la batería se «filtraba» mucho —si el sonido del baterista se oía en el micro de la voz—, cada vez que subías el volumen del cantante para que la letra se oyera mejor, la batería subía inevitablemente de volumen también. Pero el aislamiento, que era la solución a este problema, se tradujo a menudo en que después nos costaba más tocar juntos en directo. Una banda pasaba de ser una unidad compacta a un caos.

Aun así, ese enfoque de dividir y aislar tenía mucho de recomendable: los errores en pistas de instrumentos individuales se podían reparar después; en la fase de mezcla y balanceo se podían añadir efectos a un instrumento sin afectar a otro; y el volumen relativo de cada instrumento se podía determinar en la mezcla para que, por ejemplo, las partes de viento fueran más silenciosas durante las estrofas cantadas.

Tal como descubrimos con Talking Heads, plantar un micro y asumir que capturaría la verdad de una actuación no daba lugar necesariamente a algo que sonara a banda, por mucho que, objetivamente, estuviera capturando con exactitud lo que habías tocado. He salido a la calle con una grabadora de buena calidad y es fascinante escuchar el resultado de grabar lugares corrientes, con cuyo sonido estás superfamiliarizado. El verdadero caos auditivo es evidente en una grabación. Aunque uso la palabra «verdadero», y a pesar de que eso es lo que entra en nuestros oídos, no es lo que «oímos» cuando nuestro cerebro procesa ese sonido. En lo que respecta a nuestro cerebro, lo «verdadero» es a menudo falso. Los técnicos de mezclas de sonido en cine trabajan de manera muy parecida a los técnicos de grabación. Aíslan tanto como sea posible el sonido de la voz del actor y después recrean el ambiente del entorno, añadiendo pájaros, grillos, parloteo de restaurante o lo que sea necesario. Lo fascinante es que ni siquiera esos sonidos «naturales» son «verdaderos» documentos de un entorno. Por ejemplo, el sonido de un grillo solitario, discretamente mezclado en una escena, puede evocar un exterior nocturno en la mente del público, aunque un verdadero ambiente nocturno incluiría posiblemente un ruido de tráfico distante, viento, un avión a lo lejos, un par de perros que ladran, y sí, también un puñado de grillos. Todo esto, escuchado junto, se percibiría como caos sónico y no expresaría la tranquila atmósfera nocturna que se pretendía. Nuestro cerebro organiza el sonido que oímos de la misma manera que nuestros ojos ven selectivamente. Recrear cómo suena algo, cómo se «siente» un sonido o un entorno sónico, en una grabación

musical o en una película, se ha convertido en un arte en el que hay gente más apta que otra.

Algunos músicos o productores han prescindido de ese dogma de aislar, deconstruir, reconstruir. Los Cowboy Junkies hicieron su primer disco usando un solo micro para grabar a la banda entera, y Steve Earle hizo algo similar con una banda de bluegrass. En 2012 participé en unas grabaciones en las que algunos instrumentistas de viento estaban sentados uno al lado de otro (lo cual significa que no tocaban en situación de aislamiento), mientras que otros estaban en cabinas completamente aisladas. Además, las pistas de guitarra y de voz habían sido grabadas de antemano en un apartamento sin ningún tipo de aislamiento sónico. Hoy día el dogma no se sigue con tanto rigor; es uno de otros tantos enfoques que uno puede adoptar, y a veces varios enfoques coexisten en la misma grabación.

Cuando Talking Heads grabó su segundo disco, *More Songs About Buildings and Food*, ya nos habíamos hecho amigos de Brian Eno. Nos gustaba su música, así que nos preguntamos: «¿Por qué no le pedimos que sea nuestro productor? Por lo menos él capta de qué va el grupo, y somos amigos». La amistad, el interés común y la sensibilidad nos parecieron más importantes, especialmente después de nuestra experiencia anterior, que cualquier habilidad técnica o cualquier historial de éxitos comerciales conseguidos que pudiera tener.

Al ver que nos habíamos convertido en una banda muy compacta en directo, Eno sugirió que tocáramos en directo en el estudio, sin el habitual aislamiento sónico. Su idea cuasiblasfema parecía digna de ser probada, pese al riesgo de que diera como resultado una grabación confusa. Quitar todo el material aislante, o por lo menos la mayor parte de él, fue como poder respirar otra vez. El resultado sonaba —¡sorpresa!— más como nosotros, más como estábamos acostumbrados a oírnos en el escenario, así que tocamos con más inspiración (o eso creímos). Quitar parte del material que absorbía el sonido supuso que podías oír el tenue sonido de las guitarras al fondo de las pistas de batería, y el piano eléctrico también podía oírse al fondo de la pista de bajo. No había una absoluta separación entre los instrumentos, pero el factor de confort compensaba ampliamente ese reto técnico. Eno pensaba incluso que los dos micros que había instalado en el centro de la sala bastaban para capturar el grupo entero. Resultó no ser del todo así, aunque el sonido de esos micros nos fue útil como especie de ambiente suplementario.

Eno sugirió también que probáramos algunas maneras más bien poco convencionales de grabar la voz. A veces yo cantaba acompañando toda la música que ya habíamos grabado, con el micro en la mano, a menudo en la sala de control misma con los altavoces retumbando, como si tuviera un potente equipo de sonido de directo a mi lado. En aquella época esa no era una técnica de grabación aceptable. El sonido de la banda que salía de los altavoces detrás de mí se oía en mis pistas de voz, y lo normal era que los productores insistieran en que el cantante estuviera en una cabina acolchada y silenciosa. Ese aislamiento funciona para algunos, pero requiere

fe ciega, pues ni siquiera la mejor mezcla en los auriculares suena tan bien como cantar delante de una banda en directo o de unos altavoces a todo volumen. Cuando cantas en la cabina tienes que imaginarte que la poco excitante banda que oyes por los auriculares llegará a sonar mejor. Me preguntaba cómo lo hacían los cantantes profesionales. Yo no iba a adquirir instantáneamente esa habilidad, así que debo decir en favor de Eno que su sugerencia fue una buena solución. También Bono lo hace así, me han dicho.

Ya llevábamos un tiempo tocando en directo la mayoría de las canciones que grabamos, pero había un par nuevas —«Found a Job» y «The Big Country»— que habíamos compuesto para ese disco. En cierto sentido esas canciones tomaron cuerpo en el estudio, aunque inicialmente yo las había escrito como algo que podía tocar a solas con la guitarra. El proceso de aprender nuevas canciones justo antes de grabarlas acabó siendo algo normal para nosotros. Era práctico, pero significaba que las canciones no tenían, antes de ser grabadas, tanto «rodaje» como el que tendrían tras una serie de conciertos en directo.

La grabación de *More Songs About Buildings and Food* nos tomó tres semanas. Creo que con 77 fueron dos semanas, incluyendo las mezclas. Esto significaba que el coste de la grabación, cuyo importe nos había anticipado (es decir, prestado) la compañía de discos, era lo bastante bajo para que, incluso con ventas modestas, pudiéramos devolverlo con relativa rapidez. Significaba también que la compañía discográfica sacaría probablemente beneficios del disco, lo cual consolidaría (esperábamos) una relación de continuidad entre ellos y la banda.

¿Tuvimos en mente esos gastos, y afectaron estos a la manera en que grabamos la música? ¿Determinan las finanzas del negocio musical, especialmente las dictadas por la tecnología de grabación, cómo suena la música? Desde luego. El presupuesto limitado fijó una serie de restricciones creativas que, para nosotros, fueron en general positivas. Las decisiones sobre si una parte sobrepuesta funcionaba o estaba bien tocada tenían que ser tomadas con relativa rapidez. La indecisión costaba tiempo, y este estaba constreñido por nuestro presupuesto. Nunca se planteó la cuestión sobre si había que reestructurar una canción o tratar de tocarla de una manera diferente a como solíamos hacerlo en directo; esas eran no-decisiones que nos ahorraron tiempo y dinero. Usar muy pocos músicos ajenos al grupo, a quienes había que pagar, fue otra forma de reducir gastos. Esos factores hacen que ciertos discos suenen de la manera que lo hacen; no son meramente el resultado de directrices inspiradas musicalmente. Las restricciones económicas no determinan una melodía, la letra o la armonía, pero sí que afectan a cómo se graba un disco y, por tanto, a cómo acaba sonando.

Para *Fear of Music*, el siguiente álbum de Talking Heads, volvimos a trabajar con Eno. Decidimos dar un paso más en nuestro nivel de confort y grabamos todas las pistas base (los cuatro tocando juntos, sin que yo cantara) en el *loft* donde ensayábamos, que era también donde Chris Frantz y Tina Weymouth vivían.

Alquilamos uno de esos estudios de grabación móviles que se usan para grabar conciertos en directo y eventos deportivos, lo aparcamos en la calle y conectamos los diferentes cables por la ventana (fig. A, B).



No sé muy bien por qué, pero sonaba mucho mejor que el confuso sonido de baja fidelidad que uno esperaría de una grabación hecha fuera del pulcro entorno de un estudio. ¡Empezábamos finalmente a capturar nuestro sonido en directo! Al final, el hecho de apartarse del entorno acústicamente aislado del estudio de grabación no fue tan catastrófico como se suponía. Hmmm. Quizá aquellas normas de la grabación no eran tan ciertas como pensábamos.

Ese no fue el único cambio en nuestro proceso de grabación. Habíamos grabado también algunas bases para canciones que aún no tenían letra, y más tarde alteramos y complementamos algunos de los sonidos de los instrumentos, mucho después de haberlos grabado. Algunos de los ahora conocidos arreglos fueron creados después de tocarlas. Grabar canciones «incompletas» era arriesgado para mí. Me preguntaba si podría realmente crear una canción cantando sobre *riffs* y progresiones de acordes pregrabados. En algunos casos lo hice con bastante éxito («Life During Wartime»), aunque otros temas se quedaron a medias («Dancing for Money»).

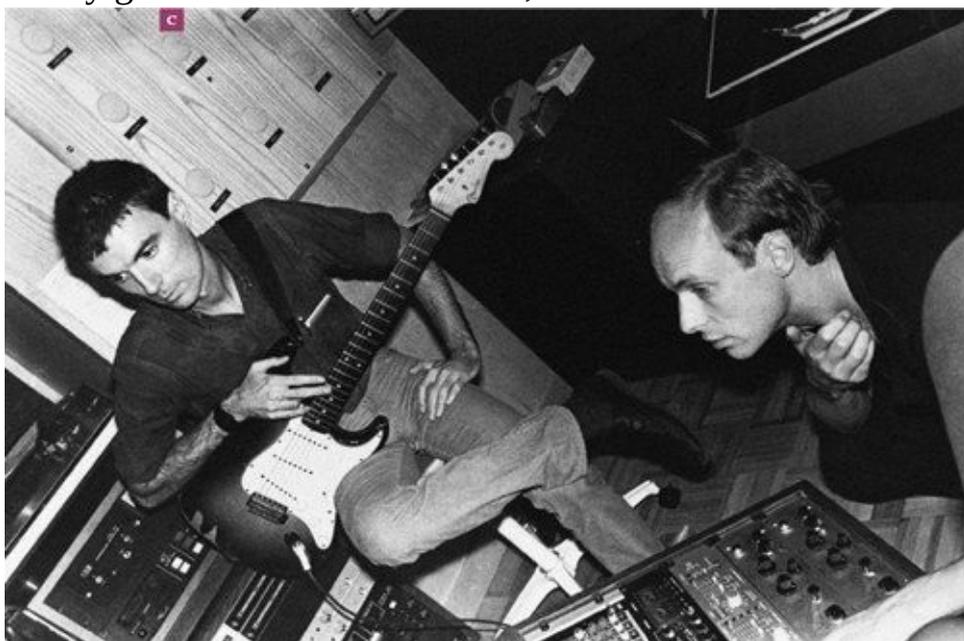
Pero si lo conseguía aunque fuera la mitad de las veces significaba que ese era un

método de trabajo factible, y que en el futuro podría tal vez escribir letras que respondieran a música pregrabada y fueran guiadas por ella, en lugar de exasperarme tratando de hacer que la música encajara —no solo en la melodía, sino también en el sonido y la textura— en letras escritas previamente. Ahora hay gente que muy a menudo lo hace así. St. Vincent (Annie Clark) entró en el estudio para su segundo disco, *Actor*, sin haber compuesto «canciones» completas; solo tenía fragmentos musicales. Escuchando sus discos no lo notaríais inmediatamente, pero llega a ser evidente cuando alguien compone su melodía vocal sobre el sampleo de la canción de otro. En esos casos, te das cuenta de que la música existía años antes de que la nueva canción fuera escrita. La autoría se desencaja, temporal y espacialmente. Nada hace creer que la música y la letra fueron concebidas juntas. A veces, el compositor de la música y el autor de la letra no se conocen.

Eno fue quien nos alentó a jugar con los sonidos después de grabarlos. Ya había hecho algo de eso en nuestro disco anterior, pero en este nos desmelenamos. Donde más lejos fuimos fue en la canción «*Drugs*». Inicialmente habíamos grabado una pista de fondo sencilla, que nos parecía algo convencional, así que empezamos a silenciar algunos de los instrumentos, a veces solo notas concretas. Esto hizo que algunas partes se abrieran; había más huecos, más aire. Yo tenía una grabación de koalas (que básicamente gruñen y resoplan, a pesar de su adorable aspecto), que había hecho durante una gira por Australia, y los añadimos aquí y allá. Los gruñidos funcionaron como respuestas y ecos de un animal indefinido a mi voz. Siguieron otros sonidos; una melodía cimbreada, creada con una máquina de eco, y después un solo de guitarra al final, hecho con una selección de fragmentos de solos improvisados. Finalmente, canté la canción después de hacer un poco de footing en el estudio, porque por alguna razón quería sonar sin aliento. Por supuesto, cantaba la misma letra y la misma melodía que en su anterior y más convencional versión, pero con una base musical enormemente alterada, lo cual también afectó a mi manera de cantarla. La canción, tal como fue publicada, era una disposición de sonidos a la que nadie habría llegado ensayando o componiendo con una guitarra. Solo podía haber sido creada en un estudio. Tal como Eno hizo notar entonces, el estudio de grabación se había convertido en una herramienta de composición.

GRABACIONES DE CAMPO IMAGINARIAS (MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS, 1980)

Por esa época, Eno y yo escuchábamos un montón de las espléndidas grabaciones publicadas por el sello francés Ocora (fig. C). Algunas de ellas eran típicas grabaciones de campo, similares a las que Alan Lomax había reunido en Estados Unidos: solían estar hechas con un micrófono y una grabadora portátil y presentaban a africanos tocando piedras, pigmeos cantando sus intrincadas polifonías y musulmanes llamando a la plegaria. Otras publicaciones de Ocora fueron grabadas en situaciones más controladas: auditorios de música clásica, iglesias, templos e incluso algunos estudios. Había coros georgianos, músicos clásicos indios, música tradicional iraní y griots de África occidental, o cantantes de alabanzas.



Los discos de Ocora trataban una enorme variedad de música como si fuera el equivalente de la música clásica o artística occidental. El respeto con que trataban las grabaciones, lo cuidado de la presentación y la atención técnica que ponían era toda una rareza para la música no occidental. Yo había crecido con las grabaciones de campo de *Nonesuch de Folkways* y el material que Lomax había reunido para la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, pero los valores de producción de las publicaciones de Ocora estaban a otro nivel. Eno y yo nos dimos cuenta de que la música de otros lugares no tenía por qué sonar distante, tosca o «primitiva». Esas grabaciones estaban tan bien producidas como cualquier grabación contemporánea de cualquier género. Te hacían sentir, por ejemplo, que esa música no era un vestigio espectral de una cultura perdida que no tardaría en ser relegada al casi olvidado pasado. Para nosotros había en ella una extraña belleza, una honda pasión, y las composiciones seguían reglas y estructuras radicalmente diferentes a lo que estábamos acostumbrados. Como resultado, nuestras limitadas ideas de lo que constituía la música fueron definitivamente refutadas. Esas grabaciones abrían una infinidad de posibilidades para hacer u organizar la música. Había una multitud de universos musicales y nuestra estrechez de miras nos había confinado a solo uno.

A finales de 1979, *Talking Heads* acababa de terminar lo que para nosotros fue una larga gira mundial, la de *Fear of Music*. Era la primera vez que recibíamos

ofertas para tocar en multitud de lugares (me viene a la cabeza la isla Sur de Nueva Zelanda), y las aceptamos casi todas. Al volver me tomé un tiempo de descanso para recuperarme. Empecé a verme con Eno y Jon Hassell, que estaba entonces comenzando a desarrollar y elucidar su concepto de «cuarto mundo», e intercambiamos, entusiasmados, casetes y vinilos que habíamos encontrado. La mayor parte de la música que nos apasionaba venía de fuera del foco de influencia de la música pop de habla inglesa. En aquella época no había forma de tener conocimiento de ese tipo de música, excepto por el boca a boca. Internet no existía aún y casi no había libros sobre la música pop, por no decir folk o música clásica, que estaba floreciendo fuera de las zonas de habla inglesa o europeas.

Me parece recordar un día que Jon puso discos de Milton Nascimento, que en aquel tiempo yo no entendía; tardé años en hacerlo. Brian y yo compartíamos una fascinación por la música pop africana, aunque, aparte de Fela Kuti, apenas encontrábamos información sobre los artistas con cuyos discos nos topábamos. Descubrimos que en muchos otros países la música pop tenía sabores totalmente diferentes, y que aún no era un tema atractivo para los etnomusicólogos. El cantante libanés egipcio Farid al-Atrash era uno de mis favoritos, igual que lo era Djivan Gasparyan, ejecutante de duduk. Yo tenía casetes de grupos ghaneses de pop y de bandas de metales balcánicas. Nos fuimos pasando discos unos a otros, arrastrando vinilos de costa a costa, de apartamento en apartamento.

Inspirados por esos discos, Brian, Jon y yo fantaseamos sobre hacer una serie de grabaciones basadas en una cultura imaginaria. (Sin saberlo nosotros, en aquel momento en Alemania, Holger Czukay y los miembros de su banda Can, que eran alumnos del compositor Karlheinz Stockhausen, estaban empezando su propia serie «Falsificaciones étnicas»). Por un instante pensamos que podíamos crear nuestras propias «grabaciones de campo»: la documentación musical de una cultura imaginaria. Sería una especie de relato de Borges o de Calvino, pero el nuestro sería un misterio en formato musical. En parte nos atraía, sospecho, porque nos haría más o menos invisibles como creadores. Nuestra idea era publicar un disco con el usualmente detallado encarte interior, que explicaría cómo funcionaba la música en esa cultura y cómo se había producido en ese lugar; el tipo de texto académico que suele haber en esos discos. Es fácil pensar que la clase de oscuros y sinuosos sonidos por los que se nos conocía no serían creíbles como música encontrada y grabada en algún remoto oasis cultural, evidencia de una especie de mundo perdido en el que una rama del árbol de la música pop se había separado del resto del mundo. Pero entonces te encuentras con una banda real como Konono n.º 1, un grupo de músicos congoleños que tocan mbiras (o kalimbas) amplificadas que construyen enrollando cables en un imán mineral, metiendo estos dentro de los instrumentos y luego conectando los cables a un ampli de guitarra enormemente distorsionado. Una vez escuché a uno de los mejores guitarristas que he oído en la vida, en un casete que parecía haber llegado de Sudán. Los flujos y reflujos de la música pop producen

ciertamente encuentros mágicos e inesperados, así que nuestro grupo imaginario, que tocaba cajas de cartón para la percusión y hacía solos arábigos con Minimoogs, no era inconcebible.

No hace falta decir que abandonamos el plan, pero parte de la inspiración que había detrás permaneció. Decidimos renovar la manera de usar nuestros instrumentos habituales, y emplear cualquier material que tuviéramos a mano para producir sonidos. Trataríamos de fingir que no sabíamos necesariamente cómo se toca una guitarra o un piano, y rechazaríamos ciertos enfoques si parecían demasiado influidos por nuestra propia experiencia. En el disco que acabamos haciendo, *My Life in the Bush of Ghosts*, a veces usamos fundas de guitarra, o las mencionadas cajas de cartón, para la batería, y cacerolas y sartenes para la percusión. Quizá hubo un poco de tontería en todo eso, pero nos sirvió para apartarnos de las pautas sabidas y consabidas (fig. D).



Eno había empezado a trabajar ya en unas grabaciones que incorporaban voces encontradas, y las puso sobre la mesa. Una de ellas llevó a la canción «Mea Culpa», cuya base consistía en capas de loops de voz de gente que carraspeaba y tartajaba llamando a programas de radio. Pronto nos dimos cuenta los dos de que la idea de la «voz encontrada» podía servir como hilo y trama que daría forma al nuevo disco.

Yo diría que esa idea nos atrajo a ambos en parte porque eliminaba cualquier conflicto o posible rivalidad entre los dos como cantantes: ni él ni yo cantaríamos en el disco. (Más adelante, este hecho fue cuestionado por cierta gente: ¿cómo podía ser «nuestro disco» si no cantábamos en él?) Contar exclusivamente con voces encontradas resolvió también un problema de contenido: las letras no saldrían de material autobiográfico o íntimo. En general, lo que los vocalistas decían no nos importaba en absoluto. Era el sonido de sus voces —la pasión, el ritmo y la pronunciación— lo que expresaba el contenido emocional. Ese enfoque retenía parte del aspecto de «no autor» que nos había atraído cuando ideamos el concepto de falsa grabación de campo, pero resultó también polémico para aquellos que consideran que una canción es principalmente el vehículo para un texto.

Usar elementos encontrados en obras de creación no era ciertamente una idea nueva. Duchamp había considerado dentro de las bellas artes el material de ferretería; Kurt Schwitters hizo collages con etiquetas y paquetes, y Warhol creó «pinturas» a partir de fotos sacadas de la prensa sensacionalista. En artes plásticas, esta idea era, si no corriente, sí al menos admisible. Bern Porter, James Joyce, J. G. Ballard y los libros de collages de Marshall McLuhan y Quentin Fiore sacaban pasajes de textos publicitarios y les daban otro significado. John Cage y otros habían hecho collages

sonoros con múltiples discos sonando a la vez, o múltiples radios sintonizadas en emisoras diferentes, pero en música pop la idea se había limitado a discos ocurrentes o de cachondeo («The Flying Saucer» o «Mr. Jaws», de Dickie Goodman) o a tímidos experimentos de vanguardia, como el «Revolution 9» de los Beatles.

Durante nuestra estancia en Los Ángeles, Eno y yo salimos algunas veces con Toni Basil, a quien ambos admirábamos. Sus apariciones en el programa *Soul Train* con el grupo de danza The Lockers eran inolvidables, y el grupo con el que ella trabajaba en esa época, los Electric Boogaloes (fig. E), era de lo más increíble e innovador que habíamos visto nunca en danza. Sus movimientos eclipsaban al resto de la escena de la danza contemporánea. Eran modernos y robotizados al mismo tiempo, una combinación que parecía adecuada. O las máquinas se habían puesto en la onda, o la onda había sido infectada por un virus robot; en cualquier caso, funcionaba. Eno llamaba «somadélica» a la manera de moverse de los Boogaloes; algo que te hacía tambalear el cuerpo, igual que el LSD hacía con tu cabeza.



A Toni le ofrecieron hacer un programa de televisión especial con todos aquellos bailarines, y por un breve tiempo imaginamos que *My Life in the Bush of Ghosts* acabaría siendo la partitura o la banda sonora. Nuestro siempre cambiante principio rector había pasado de documento de audio de una cultura imaginaria, a ritmos y sonidos para bailarines urbanos ¡en un programa televisivo de Hollywood! Aquel proyecto acabó en nada, pero igual que la idea de civilización imaginaria se convirtió en otro subtexto para nuestras grabaciones, porque nos permitió imaginar que estábamos haciendo un disco de música *dance*. Por supuesto, la influencia de la música en la gente que baila es un tema recurrente en este libro, y teníamos la esperanza de que nuestro proyecto fuera una nueva clase de música *dance* psicodélica, que pudiera sonar, seguida, en clubs *dance*, lo cual resultaría un inmenso reconocimiento para nosotros. Años después me quedé lógicamente entusiasmado cuando me enteré de que el DJ Larry Levan puso algo de nuestro disco en el Paradise Garage, un enorme club *dance* de Nueva York.

Eso fue muy a principios de los años ochenta, y algunas de las más innovadoras mezclas y arreglos en música pop ocurrían en el mundo de la música *dance*. La escena del rock era cada vez más conservadora y se estaba estancando, a pesar de todo el clamor sobre libertad, individualidad y expresión personal. La influencia del *dub* y de lo que entonces se llamaba «*extended mixes*» de canciones en el mundo del

club *dance* iba cogiendo impulso. El hecho de que los DJ y los *remixers* estuvieran usando temas de otra gente como materia prima encontraba eco en nuestro empleo de voces encontradas y en nuestra manera de hacer arreglos de canciones conectando y silenciando pistas. Esa técnica de hacer arreglos y de componer se hizo muy común en el hip-hop. No es mérito nuestro: simplemente estaba en el aire en aquella época.

Ni Eno ni yo nos considerábamos músicos virtuosos, pero aspirábamos a convertir nuestras limitaciones en ventajas. Usábamos cajas de cartón como bombo de batería, latas de galletas como caja, y bajos como instrumentos rítmicos. Esto tenía la ventaja de sonar un poco «desigual». Una funda de guitarra como bombo de batería daba resultado. Emitía un agradable ruido sordo en la gama baja de los graves, pero también sonaba ligeramente enigmático y fresco. Por lo general tocábamos una y otra vez, como un loop humano, cada una de las partes que luego constituirían la base de la pieza. Los loops digitales y el sampleo aún no existían, pero tocando la misma parte una y otra vez se podía crear una base de texturas rítmicas e hipnóticas que podían ser manipuladas y dispuestas en capas después. Tuvimos también a maravillosos músicos reales implicados en el proyecto: baterías y bajistas crearon los cimientos de algunos temas, pero en líneas generales fue un «Hazlo tú mismo».

Sin samplers, teníamos que encajar en nuestra música casi por ensayo y error las voces encontradas. Hacíamos sonar dos magnetófonos de bobina abierta a la vez, uno con nuestra pista musical, la otra con las voces, y si los dioses se ponían de nuestro lado, lo cual hacían a menudo, habríamos tenido suerte. El resultado de la «voz» superpuesta en nuestra pista sonaría como si ambas partes hubieran estado siempre juntas, y así tendríamos una «toma» hecha. Todos los magnetófonos funcionaban «manualmente», y sincronizar las voces con las pistas musicales para que se pareciera a como lo habría hecho un cantante era un proceso de lo más intuitivo, pues no había nada de los ajustes de pistas y la corrección de tiempo en incrementos que los modernos samplers y los programas de grabación hacen posible actualmente, así que acoplar la voz en la música implicaba ciertos malabarismos. Poníamos en marcha y parábamos al «cantante» (ya convertido en la cinta que llevaba su voz) como si respondiera a nuestra música, reaccionando con una línea particularmente emotiva cuando el tema subía un tono, por ejemplo. Esas «interpretaciones» eran solo presenciadas por nosotros y una o dos personas más, pero al ir colocando las voces había una vibrante energía presente, como si estuviéramos realmente cantando nosotros mismos.

A veces, de noche, de vuelta a casa, grabábamos sermones radiofónicos en nuestras pletinas de radiocasete barato de finales de los años setenta. Algunas veces, la calidad de esas grabaciones era dudosa (en «Come with Us» tuvimos que hacer que el siseo de fondo debido a la recepción intermitente de la radio formara parte del ambiente oscuro de la canción), pero en conjunto vimos que aquellas voces grabadas en casete no sonaban mal; o por lo menos suficientemente bien (otra vez la frase). La alta fidelidad, concluimos, era una convención enormemente sobrevalorada que nadie

se había molestado en cuestionar. En algunos casos, la calidad tosca, como de megáfono, de esas voces tenía en realidad mucho más carácter que una «buena» grabación. Subliminalmente, uno se daba cuenta de que eran voces «de segunda mano», incorpóreas, y esa cualidad hacía que se percibieran como transmisiones de un planeta desesperado: el nuestro. A veces, las voces que usamos procedían de los discos que habíamos estado pasándonos unos a otros desde hacía un año. Discos de pop arábigo, grabaciones de campo, grabaciones etnográficas, discos de góspel; todos ellos fueron escudriñados en busca de posibles «sampleos» de voz al ver que este iba a ser el aspecto unificador del disco.

Lo asombroso fue lo fácil que resultó (bueno, relativamente) y hasta qué punto parecía que las voces habían sido hechas o «cantadas» con la «banda». Parte de ese efecto estaba, por supuesto, en el oído del espectador; fenómeno del cual nos dimos cuenta muy pronto. La mente tiende a encontrar cohesión y vínculos donde antes no los había, no solo en música, sino en todo. Más que una simple manera de engañar a la mente, nos pareció que, en caso de éxito, ese efecto «engañaba» también a las emociones. Algunos de los temas generaron (en nosotros) genuinas reacciones emocionales. Era como si el «cantante» estuviera realmente respondiendo a la música que habíamos hecho, y viceversa, en un sentido que a menudo extraía potentes sensaciones: ánimo, éxtasis, pavor o juguetona seducción. Quizá no sea correcto decir que las emociones estaban siendo «engañadas»; tal vez esas voces y ritmos apasionados desencadenaban respuestas emocionales porque en nuestro cerebro hay «receptores» neurológicos aguardando combinaciones musicales y vocales como esas, y nosotros lo proveímos del material necesario para que tal proceso ocurriera. Tal vez sea esto lo que hacen los artistas. Un gran acorde mayor es un «engaño» también.

Nos decantamos por «vocalistas» apasionados, y esto nos hizo pensar que las cadencias y métrica naturales de cualquier voz enardecida —incluso las habladas, no cantadas— podía de algún modo ser innata e intrínsecamente musical. Es fácil oír ese habla musical en el sermón de un predicador de góspel, donde la frontera entre cantar y hablar es intencionadamente borrosa, pero está ahí, en presentadores de *talk-shows*, en discursos políticos y, bueno, quizá en todas nuestras vocalizaciones. Tal vez la diferencia entre habla y música no sea tan grande. Deducimos muchas cosas del tono de la voz de una persona, así que imaginaos ese aspecto del habla llevado un poco más lejos. La extravagante cantinela de una pija de Beverly Hills, por ejemplo, puede ser considerada como una especie de canto. Las boutiques de Rodeo Drive son el escenario de algo parecido a una gran agrupación coral.

Hay gente que encuentra esto preocupante. En Occidente, la presunción de un vínculo causal entre el autor y el intérprete es fuerte. Por ejemplo, se asume que yo escribo letras (y la música que las acompaña) para canciones porque hay algo que necesito expresar. Y se asume que todo lo que uno recita o canta (o incluso toca) surge de un impulso autobiográfico. Incluso si elijo cantar una canción de otro, se

asume que la canción fue, en el momento de ser escrita, autobiográfica para aquel, y que yo reconozco este hecho y a la vez estoy diciendo que es aplicable a mi propia biografía. ¡Sandeces! No importa si algo le pasó realmente o no al compositor; o a la persona que interpreta la canción. Al contrario, es la música y la letra lo que despierta emociones en nuestro interior, y no al revés. No hacemos la música; nos hace ella a nosotros. Lo cual es quizá la razón de todo este libro.

Por supuesto, un compositor debe tener cierto conocimiento instintivo de un sentimiento para poner en papel una verdad emocional, pero no tiene forzosamente que haberle ocurrido a él. Al escribir y tocar música pulsamos nuestros propios botones, y lo sorprendente de *My Life in the Bush of Ghosts* está en que letras que no escribimos nosotros —o, en el caso de las voces encontradas, ni siquiera cantamos— podían hacernos sentir igualmente un repertorio entero de emociones.

Hacer música es como construir una máquina cuya función es sacar a la luz emociones, tanto en el intérprete como en el oyente. A algunos les repugna esta idea, porque parece relegar al artista al nivel del embustero, del manipulador, del impostor; a una especie de onanista indolente. Esa gente prefiere ver la música como una expresión de la emoción, en lugar de generadora de ella, para creer en el artista como alguien que tiene algo que decir. Yo empiezo a pensar en el artista como alguien capacitado para crear dispositivos que activan nuestro carácter psicológico compartido y las partes hondamente emotivas que tenemos en común. En este sentido, la idea convencional de autoría es cuestionable. No es que no quiera que me reconozcan el mérito por las canciones que he escrito, pero lo que constituye la autoría quizá no es lo que nos gustaría que fuese. Esa inquietud por replantearse cómo funciona la música está conectada también con la idea de autenticidad. La idea de que los músicos que parecen estar «encerrados en casa» o verbalizan aspectos de su propia experiencia deben de ser por tanto más «verdaderos». Puede resultar una decepción descubrir que el arquetípico personaje de rock and roll está actuando, y que ninguna de las figuras «country» de Nashville lleva realmente sombrero de cowboy (bueno, excepto en sus apariciones en público y en sus sesiones de fotos).

Esta cuestión fue resuelta años después por los artistas de la música electrónica y el hip-hop, cuya obra raramente tocaban ellos mismos (en el caso de los artistas de hip-hop) o que, como Eno y yo en ese disco, permanecían más o menos anónimos. Artistas de música electrónica o lounge como NASA, Thievery Corporation, David Guetta o Swedish House Mafia usan a menudo en sus temas a amigos o cantantes de renombre. Y casi nunca cantan en sus propios discos. Actualmente está aceptado que el autor sea el *curator*, la sensibilidad motora, y no tanto el cantante.

Tras terminar una primera versión de *Bush of Ghosts* en 1980, nos ocupamos de «liquidar» —conseguir permiso para usar— las voces encontradas. Esta es una práctica común hoy día, y hay compañías establecidas que no hacen otra cosa que liquidar sampleos, pero en aquella época la gente con quien nos pusimos en contacto para negociar los derechos de sus grabaciones no tenía ni idea de qué demonios nos

proponíamos. El disco estaba listo para salir pero se quedó acumulando polvo, mientras las llamadas telefónicas y los fax iban de un lado a otro. Con la mayoría de las voces que esperábamos poder usar no hubo problemas, pero en un par de casos nos negaron los derechos y nos vimos obligados a encontrar alternativas. A veces esto dio lugar a un tema nuevo y mejor, otras veces no. Entretanto, habíamos vuelto a Nueva York y ya estábamos trabajando en el siguiente disco de Talking Heads, que sería *Remain in Light*.

MÚSICA MODULAR (REMAIN IN LIGHT)

Eno y yo estábamos entusiasmados por todo lo que habíamos aprendido y experimentado con *Bush of Ghosts* y estábamos seguros de poder producir un disco más o menos pop con Talking Heads usando algunas de las mismas técnicas de grabación y composición. El resto de la banda convino en que empezar de cero sería una forma creativa y revolucionaria de hacer nuestro siguiente disco. Esa vez no nos proponíamos usar voces encontradas ni baterías de cartón, pero mantuvimos el sistema de crear pistas repetitivas y luego elaborar secciones conectando y desconectando instrumentos en la mesa de mezclas.

Dedicamos dos semanas a construir ese andamiaje instrumental, pero sabíamos que no íbamos a terminar el disco; las voces llegarían después. En alusión a un extraño ritual de la época, grabamos esas pistas iniciales en un estudio de las Bahamas. Quizá una década más tarde, prendió la idea de que hacer discos de pop debería ser como recluirse para escribir una epopeya nacional. Se construyeron estudios en ubicaciones idílicas —Sausalito, las montañas Rocosas, una granja de Woodstock en Nueva York, un castillo de Francia, la isla de St. Martins, Miami Beach o Nasáu—, con la idea de que un grupo musical autosuficiente se refugiara allí, evitara distracciones y saliera con un producto final pulido. Solía haber playas cerca, y a veces las comidas se hacían en comunidad mediante un servicio de catering. (Entonces la situación financiera del negocio musical era obviamente diferente). El aislamiento y el tiempo para la concentración es recomendable en muchos aspectos, pero numerosas bandas (incluida la mía) encontraron maneras de conseguir tales cosas con medios mucho más económicos.

Trabajamos con rapidez. Uno o dos de nosotros esbozaban una pista, generalmente alguna clase de ritmo repetitivo de unos cuatro minutos, la supuesta duración de un tema. Podía ser un *riff* de guitarra y una parte de batería, o quizá una

secuencia de arpeggios y un chirrido entrecortado de guitarra. Los otros responderían entonces a lo que se había trazado, añadiendo sus propias partes repetitivas, completando los huecos y espacios, para el resto de la «canción». Mientras escuchábamos las partes que se iban grabando, íbamos urdiendo qué agregar: era una especie de juego. Esta forma de grabar tenía la ventaja de que no tratábamos de reproducir el sonido de la banda en directo. No estábamos atados a la manera en que esas canciones y sus instrumentos y arreglos sonaban en una actuación, así que en cierto modo evitamos los conflictos que habíamos afrontado años antes, la primera vez que entramos en un estudio de grabación.

Cuando las pistas empezaron a llenarse, o cuando el resultado de hacerlas sonar todas a la vez fue suficientemente denso, llegó el momento de crear secciones. Mientras que el ritmo permanecía por lo general constante, conectábamos y desconectábamos diferentes combinaciones de instrumentos al mismo tiempo, en diferentes momentos. Un grupo de instrumentos que producía cierta textura o ritmo podía ser propuesto como sección de «estrofa», y otro grupo —a menudo más sonoro— era propuesto para el «estribillo». Muchas veces, en estas canciones, no había un verdadero cambio de tono. La línea de bajo tendía a permanecer constante, pero, aun así, uno podía insinuar modulaciones de tono, ilusorias progresiones de acordes, que resultaban muy útiles para construir emoción a la vez que se mantenía la sensación de trance de las notas fundamentales. En ese punto seguía sin haber melodía principal, nada a que el cantante (yo) hubiera puesto letra. Eso vino después.

Hasta ahí, todo se parecía mucho al proceso que Eno y yo habíamos empleado en las sesiones de *Bush of Ghosts*. Pero en esta ocasión no íbamos a usar voces encontradas, así que, una vez creadas las secciones, Eno o yo nos metíamos en el estudio y cantábamos con la pista, improvisando una melodía sin palabras. A menudo hacían falta varios intentos para conseguir la melodía adecuada para una estrofa, y otra diferente para el estribillo. A veces añadíamos incluso armonías, también sin palabras, para crear la impresión de un estribillo enardecedor. Luego hacíamos mezclas en bruto de esas canciones —incluyendo esos galimatías vocales— para que todos las escucharan mientras yo me las llevaba a casa para escribir las letras de verdad. Acordamos reunirnos de nuevo en Nueva York cuando yo tuviera acabada la tarea de escribir las letras. En un disco anterior, la canción «I Zimbra» había sido calificada como galimatías; o, más bien, el galimatías que el poeta dadaísta de principios del siglo XX Hugo Ball había escrito parecía encajar perfectamente con ella. Pero esta vez yo quería sustituir la jerigonza por palabras reales, lo cual no iba a ser fácil.

¿Cuánto afectó este proceso de grabación a la música? Mucho. Para empezar, los ritmos tipo loop constantes de esos temas, y la invariable línea de bajo que conducía muchas de las canciones significaba que los recursos estructurales complicados, como cambios de métrica o medios compases, eran improbables. Complejas progresiones de acordes del tipo que uno oiría en canciones pop corrientes, bossa

nova o standards eran muy improbables también (lo normal era que no hubiera progresiones de acordes en absoluto). Tales recursos se suelen emplear para mantener el interés de una canción, así que básicamente habíamos abandonado las reglas que antes habíamos aceptado para determinar la estructura y los arreglos. Si el punk rock había sido elogiado por no necesitar más de tres acordes, nosotros los habíamos rebajado a uno. Esta estricta limitación que nos impusimos podría parecer contraria a todo, pues restringía las clases de melodía principal que uno podría escribir, y una melodía que no cambia de tono es un hueso duro de roer; corre el riesgo de ser excesivamente repetitiva y resultar aburrida. Pero usar un solo acorde también tiene ventajas: se imprime más énfasis a la cadencia. Incluso si una canción no era particularmente enérgica rítmicamente, la cadencia tendía a dar una sensación de insistencia, y tú la notabas más. Esto hacía que los temas sonaran más hipnóticos, en cierto modo trascendentes, incluso extáticos; más afines a la música africana, góspel o disco, aunque nuestra manera de tocar nos situaba bien lejos de esas tradiciones. No solo eran temas basados en la cadencia, sino que tenían mucho que ver con la textura. Los cambios entre una sección y otra estaban a veces más determinados por la variación de texturas que por la melodía o la armonía; más como música minimalista clásica u otras formas musicales tradicionales de diferentes partes del mundo que como música de la tradición rock o pop de la que procedíamos.

Exagero un poco: en Norteamérica había ciertamente otras clases de música pop que funcionaban de esa manera. Muchas canciones de James Brown, de Hamilton Bohannon y de algunos músicos de blues del Mississippi giran básicamente alrededor de un solo acorde. Conocíamos mucha de esa música y nos encantaba. Parecía que habíamos dado un gran rodeo para llegar a un lugar que, al menos en la estructura, ya tenía que resultarnos ligeramente familiar. Igual que en aquella cita de T. S. Eliot sobre llegar donde empezamos y descubrirlo por primera vez, estábamos esencialmente reinventando algo que ya conocíamos, algo que teníamos allí mismo, en nuestro propio patio trasero. Pero, por supuesto, en el proceso de reinventar habíamos «malinterpretado» gran parte de ello, y, por ejemplo, la versión de funk que salió era desigual, errática y algo robótica. El resultado tenía algo de esa estructura familiar, pero hecho de partes extrañas y diferentes.

LA MÚSICA ESCRIBE LAS PALABRAS

Significativamente, el ritmo y la textura son los dos aspectos más difíciles de

expresar en la notación musical convencional de Occidente. Tales cualidades, unas de las más relevantes en la música popular contemporánea, y en algún sentido las más «africanas», se excluyeron —o simplemente estaban fuera— del sistema con que la música fue tradicionalmente enseñada, transmitida, anotada, debatida, criticada y —lo que es de gran importancia— registrada con derechos de autor. El derecho de autor de una composición musical se basa en la melodía principal, en la armonía específica que le da soporte, y, en el caso de una canción u ópera, en la letra. No se reconoce la cadencia, el sonido, la textura o los arreglos, todos ellos rasgos de la música grabada de nuestra era, que nosotros como oyentes saboreamos e identificamos como parte integral de la obra de un artista. A la larga, tal deficiencia dio lugar a algunos conflictos. El baterista del tema «Funky Drummer» de James Brown, Clyde Stubblefield, reclamó que se le debía algún porcentaje del dinero recibido por Brown y su discográfica cuando esa canción (el corte de batería, especialmente) fue sampleada por infinidad de grupos en años recientes. Legalmente, la contribución de Stubblefield no entraba en lo que tradicionalmente llamaríamos «composición», pero en la práctica lo que todo el mundo quería eran sus cortes de batería. Determinar y acreditar esas contribuciones es complicado. Se podría argüir que fue Brown quien sugirió el corte de batería de Stubblefield, y, en un sentido similar, que si no estuviera en un disco de James Brown nadie lo habría oído. Stubblefield opina que debería ser remunerado, pero la cuestión no ha sido resuelta.

Me pareció que las melodías y las letras que iba a escribir para *Remain in Light* tenían que responder a todas esas nuevas (para nosotros) cualidades musicales. Se podría incluso decir que el proceso de grabación, por el hecho de dar prioridad a música hipnótica y trascendental, iba a influenciar las palabras que yo escribiría. La naturaleza ligeramente extática de los temas significaba que las angustiadas letras íntimas como las que yo había escrito en el pasado podían no ser adecuadas, así que tenía que encontrar un nuevo enfoque lírico. Llené página tras página de frases que encajaban con las líneas de melodía de las estrofas y de los estribillos, esperando que algunas de ellas complementaran las sensaciones que la música generaba.

En la siguiente página hay una pequeña muestra de algunas de las frases que anoté para la canción que acabó siendo «Once in a Lifetime» (fig. F). A juzgar por el hecho de que en esa página en particular hay versos y pareados, supongo que se trata de una fase bastante avanzada del proceso; las páginas anteriores habrían incluido cualquier cosa, absolutamente cualquier cosa, que encajara en la forma métrica y silábica, y no habrían contenido rimas ni habrían estado encarriladas hacia un tema concreto. ¿Qué significa el código de colores? Creo que los textos en rojo eran la selección de favoritos. Sigo escribiendo de manera muy parecida hoy día, pero sin el código de colores ni la letra diminuta.

RIGHT START

END HALF OF
DOUBLE CHORUS
2

(3B) INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFETIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

(1A) LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
LETTING THE DAYS GO BY
WATER FLOWING UNDERGROUND

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE

LETTING THE DAYS GO BY ONCE IN A LIFETIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER

LETTING THE DAYS GO BY

INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS & STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING

SUBSTITUTE
FOR * IN LATER
CHORUSES THAT
REPEAT 1 A

(3) TIME TO REMEMBER
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS AND STONE

NOTHING CAN STOP ME NOW
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING THE HOURS DISAPPEAR
UNDER THE

UNDER THE ROCKS AND STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFETIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

END HALF OF
DOUBLE
CHORUS 1

LETTING THE DAYS GO BY
INTO THE SILENT WATER
NOTHING CAN STOP ME NOW
LETTING THE HOURS DISAPPEAR

(TIME TO REMEMBER)
(THERE IS A PONY RIDE)
TIME TO REMEMBER
(TO 3B)

LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
LETTING THE DAYS GO BY
AND YOUR LOVE IS STILL AROUND

AND THE SMOKE IS ALL ABOUT
WATER RUNNING UNDERGROUND

LETTING THE DAYS GO BY
LET THE HOURS DISAPPEAR
WAITING FOR _____ AGAIN
WAIT FOR SOMEONE TO EXPLAIN
UNDER THE WATER

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
INTO THE SILENT WATER
GIMMIE THE TIME AGAIN
AT THE BOTTOM OF THE OCEAN

SAME AS IT EVER WAS

LOOKIN' AT SOMETHING GOOD
NOTHING CAN STOP ME NOW

GET THE TWISTER BACK
GET THE TWISTER BACK AGAIN

ONCE IN A LIFETIME
HERE IS YOUR MIGHTY BOY

GET YOURSELF READY NOW
THE _____ IS COMIN' BACK
HERE COMES THE _____ AGAIN

AT
LOOK WHERE MY HAND IS NOW

TAKIN' THE SHORTCUT
MY CHANCES / HERE

Procuraba no coartar las letras potenciales que iba anotando. A veces cantaba las partes melódicas una y otra vez, probando frases al azar, y notaba cuándo una sílaba era más apropiada que otra. Empecé a ver, por ejemplo, que elegir una consonante sonora en lugar de una sorda implicaba algo, algo emocional. Una consonante no era meramente una decisión formal, sino que se percibía de manera diferente. También

las vocales tenían sonoridades emotivas: una «oooh» floja y una «aaah» nasal evocan cosas muy diferentes. Me pareció que debía inclinarme por las sílabas que mejor encajasen con la melodía existente, así que escuché respetuosamente el galimatías de voz y me dejé guiar por ello. Si instintivamente me inclinaba por una «aaah» en la mezcla del galimatías de voz, intentaba acoplar ese sonido en la letra que estaba escribiendo. Más restricciones, pero bueno.

De acuerdo con la naturaleza exultante de algunos de los temas, sacaba también inspiración lírica de los predicadores radiofónicos que había estado escuchando y habíamos usado en el disco *Bush of Ghosts*. En aquella época la radio norteamericana era un hervidero de voces apasionadas: predicadores en directo, presentadores de *talk-shows* y vendedores. La radio te chillaba, te suplicaba y te seducía. Podías oír también magníficos cantantes de salsa, así como góspel retransmitido directamente desde una iglesia. ¡Me imagino la reacción de Eno, viniendo de un país con solo cuatro emisoras de radio más bien moderadas! Aunque ya no escucho demasiado la radio. En algunas emisoras sigue habiendo variedad, pero en general está todo bastante homogeneizado, como otros tantos aspectos de nuestra cultura.

Escribí las estrofas de «Once in a Lifetime» en mi casa de la calle Siete Este, en el East Village. Empecé adoptando la personalidad de un predicador radiofónico que había oído en uno de mis casetes. Había un acentuado uso de la anáfora: emplear la misma expresión al principio de cada frase. Es un recurso comúnmente utilizado por los predicadores, y acerca su perorata a la poesía y a la canción. Uno o dos fragmentos que usé —la repetición de la expresión «*You may find yourself*» [«Puedes encontrarte a ti mismo»], por ejemplo— los había fusilado directamente del predicador radiofónico, pero partiendo de eso improvisé y cambié el enfoque, de mensaje católico a... bueno, al principio no sabía muy bien qué quería decir. El predicador hacía hincapié en la falta de espiritualidad de la ambición material; él podía haber empezado diciéndole al oyente que no había nada malo en vivir en una chabola ruinosa, en un cuchitril destartado que se derrumbaría de una pedrada (se ven montones en Nueva Orleans). Entonces, la mención de una hermosa casa, una preciosa mujer y la suntuosidad de una vida ideal se convertía en una continuación natural para mí. Yo me alteraba, echaba a andar de un lado a otro, respirando en sincronía con el predicador, me venían frases a la cabeza y las iba apuntando tan rápido como fuera posible. Quizá me desvié del tema una vez o dos.

La letra de otra canción, «The Great Curve», fue inspirada por los escritos de Robert Farris Thompson sobre espiritualidad africana y las diosas femeninas que hoy día sobreviven en vestigios como Madre Naturaleza o como Iansán y Oshun en culturas afroatlánticas. Mis letras, aunque no comenzaron todas abordando ese tema, empezaron a girar alrededor de esa idea, así que procuré unificarlas más y descartar las que parecían ir en otra dirección. Fue un trabajo duro; tuve que reinventarme como letrista para conectar con esos temas. Ya no estaba escribiendo sobre mis inquietudes personales: tuve que dejar atrás gran parte de esto. No todos los temas

que grabamos se convirtieron en canciones acabadas. Hubo temas realmente estupendos para los cuales no encontré palabras, pero teníamos música de sobra, así que cuando volvimos al estudio pude cantar las palabras que había escrito, ver la reacción de todos, y si un conjunto de letras funcionaba, grabábamos una pista de voz apropiadamente cantada y proseguíamos.

Pasamos unas dos semanas en Nueva York grabando las voces y algunas pistas adicionales: los magníficos solos de guitarra de Adrian Belew, algunas trompetas y percusión. Fue todo de lo más excitante. Pero cuando el disco salió finalmente a la calle en 1980, las emisoras de radio lo rechazaron. Imagino que debieron de ser los vídeos en la MTV los que dieron a conocer el disco a mucha gente. La MTV acababa de arrancar y andaban muy necesitados de contenido; ponían prácticamente cualquier material decente que les proporcionaras. En aquellos tiempos no había demasiada gente que tuviera televisión por cable, así que la MTV no tenía escrúpulos en poner los mismos vídeos una y otra vez. Cuesta de creer, pero en esa época, si hacías un vídeo mínimamente interesante, podías tenerlo en televisión por cable casi al instante. Para mí fue una bendición, una manera de incorporar mis raíces de escuela de bellas artes en la faceta musical. Los vídeos de «Once in a Lifetime» y «Burning Down the House» fueron hechos con bastante poco dinero y ambos consiguieron gran difusión. Años después envié a la MTV el vídeo de animación de una canción del cantante brasileño Jorge Ben («Umabarauma») y también este fue emitido.

Hacer arreglos de canciones conectando y desconectando pistas, como hicimos en *Remain in Light* (y los dos discos que le siguieron), era en gran medida lo que los artistas de hip-hop estaban haciendo en la misma época: crear un loop de ritmo para construir la base de fondo y luego crear secciones asignando otros sonidos y partes a diferentes lugares. Los samplers aún no existían realmente, así que incluso los artistas de hip-hop hacían los loops más o menos a mano, poniendo fragmentos de cortes de discos una y otra vez, y luego añadiendo capas de otros sonidos y voces sobre los cortes.

Yo llevé este proceso un poco más allá texturalmente en *The Catherine Wheel*, una partitura que compuse para la coreógrafa Twyla Tharp en 1981. En *The Catherine Wheel* trabajé con varios músicos externos a mi banda: el instrumentista de flauta ney Richard Horowitz, Adrian Belew, que volvió después de ir de gira con nosotros, el baterista Yogi Horton, y Bernie Worrell, que agregó algunos teclados. Tuve la ocasión de gratificar al escritor y baterista John Miller Chernoff, cuyo libro sobre percusiones africanas nos había inspirado a Eno y a mí, invitándolo a tocar algunos motivos de percusión africana con un piano vertical preparado. Para que no resonaran tanto, habíamos amortiguado las cuerdas del interior del piano, que ahora emitía ruidos sordos de un tono determinado. Funcionó.

DOS DISCOS A LA VEZ

Hicimos otro disco, *Speaking in Tongues*, que continuaba con la idea de usar *riffs* iniciales improvisados y abstrusos como guía para la composición de las letras. Ese disco resultó el de más éxito comercial hasta la fecha. Tras llevar a cabo una gira que fue filmada (*Stop Making Sense*), se me metió en la cabeza dirigir una película. Como banda, Talking Heads era bastante conocida en la época y pensé que si intercalaba algunas canciones en la película conseguiría financiación. Estaba en lo cierto, pero aun así se tardó mucho en tener resueltas las finanzas y la producción, por lo que, entretanto, compuse algunas canciones que pudieran servir para un nuevo disco de Talking Heads. Decidí componerlas antes de las sesiones de grabación, como entonces nos parecía la manera anticuada de hacerlo: tocar la guitarra y acompañar con la voz. A veces escribía las canciones usando dos radiocasetes portátiles. Grababa en un aparato los acordes de guitarra, luego los reproducía, cantaba encima, y grababa el resultado de ese «overdubbing» en directo en un segundo aparato. Otras veces usé una Tascam, una grabadora de cuatro pistas del tamaño de un maletín, que funcionaba con audiocasetes normales reproducidos a alta velocidad. La calidad no era estupenda, pero como herramienta de composición y un modo de hacer demos para la banda era suficiente.

Decidimos economizar. Tras ensayar las nuevas canciones, las grabamos en Nueva York de una manera relativamente rápida y convencional. En aquel momento ya nos sentíamos bastante cómodos en el estudio; gran parte de la inhibición y el miedo se había disipado. Cuando tuvimos acabados los *overdubs* y las voces en ese lote de canciones, dejamos que Eric Thorngren empezara con las mezclas mientras nosotros íbamos a la sala contigua a ensayar todo el material —suficiente como para llenar otro álbum— que yo había compuesto para la película. Esos temas se grabaron con mi voz como guía, pero en la mayoría de los casos serían después los actores quienes cantarían las canciones reemplazando mi voz en las pistas.

Eso se hizo de manera muy competente, y cuando *Little Creatures*, el primero de esos discos, salió a la calle, yo ya estaba en Texas a punto de rodar la película, *True Stories*. Me llevé al plató de Dallas las cintas multipista de nuestras pistas de acompañamiento para las canciones de la película y añadí un poco de sabor texano local: violín y guitarra pedal steel en algún tema, acordeón norteamericano en otro, un coro de góspel en otro más. Metí a los actores de la película en un estudio local de Dallas y cantaron también.

Durante el rodaje no cantaban en directo, sino en *playback*, igual que yo desde hacía años en los vídeos musicales. El *playback* era una vieja técnica musical de Hollywood que servía para darle mayor consistencia a la parte de audio de la actuación, ya que se trata de fingir que se canta acompañando una grabación ya hecha. Esto servía también para que el cámara y otros departamentos pudieran planificar milimétricamente lo largo o complejo de cada secuencia, pues tenían la

grabación de audio medida hasta el último bit. Si el cámara programaba un plano con plataforma móvil para una letra en particular, usando esas grabaciones sabía exactamente de cuánto tiempo disponía. Con ese enfoque, que no dejaba de tener su lado negativo, se sacrificaba cierta espontaneidad y algunos felices deslices vocales, pero así todas las tomas encajarían, lo cual no es fácil de conseguir en una actuación, a menos que haya múltiples cámaras rodando. Participé recientemente en una película del director italiano Paolo Sorrentino, que quería una actuación de mi banda, que consistía en una sección rítmica, seis músicos de cuerda y yo. En lugar de *playback*, quería filmarnos en directo, así que tocaríamos y grabaríamos al mismo tiempo, con las cámaras rodando. Es un enfoque más auténtico —en el sonido tocamos y cantamos de verdad—, pero es posible que los artificios de la documentación de una actuación en directo (un sonido no impecable del todo, por ejemplo) desorienten a los espectadores. En la proyección que yo vi, el técnico de mezclas había «realzado» la reacción del público de figurantes, añadiendo después los aplausos y el vocerío. ¡Y funcionaba! Me tragué el amaño de la misma manera que lo habrían hecho los espectadores de una película. La escena era definitivamente más excitante: aun sabiendo cómo se había hecho el montaje, soy tan fácil de manipular como cualquier otro.

PARÍS, UNA CIUDAD AFRICANA

Después de *Little Creatures* y *True Stories*, *Talking Heads* quiso recuperar el enfoque compositivo de trabajo en colaboración que habíamos usado anteriormente... pero con algunas modificaciones. En lugar de entrar en el estudio sin absolutamente ninguna canción, tal como habíamos hecho en *Remain in Light* y en algún otro disco, decidimos que improvisaríamos ritmos y *riffs* por adelantado y elegiríamos los mejores como base para las grabaciones de estudio. En la sala de ensayo grabé algunos de esos fragmentos de improvisación en casete de audio, y marcando momentos específicos logré ensamblar unas cuantas secuencias que podrían servir para una estructura de canción. Aprenderíamos a tocar un poco del fragmento A, luego pasaríamos a un poco del *riff* B, después volveríamos a A y después a C. De esta manera ya tendríamos cierta estructura de canción; de ese material podrían salir las secciones de estrofa y estribillo. Pero aún sin letras ni melodías principales. Me ocuparía de esto más tarde, tal como había hecho antes. A lo largo de los años había estado en unos cuantos clubs de París para escuchar música con el ya difunto Jean-

François Bizot, director de Actuel, una revista que yo admiraba. Íbamos a ver bandas o cantantes cubanos o africanos, y comíamos en restaurantes africanos. El éxodo africano estaba convirtiendo París en un núcleo con lo mejor de la música africana del mundo, pues gran parte de los mejores músicos se habían trasladado allí, o pasaban mucho tiempo en la ciudad. Propuse a Talking Heads que grabáramos en París para aprovechar lo que a mí me parecía un momento especial y para trabajar con algunos de aquellos músicos. No pretendía hacernos pasar por una banda africana, sino ver si surgía algo nuevo, una tercera vía. Fue de ayuda tener ya partes y estructuras básicas con que tocar; unos cimientos mínimos, pero algo sobre lo que construir.

Trabajamos en el Studio Davout, un antiguo cine cerca del Périphérique. Al revés de la mayoría de los estudios de Nueva York, la sala era inmensa, e íbamos a usar grabadoras digitales, lo cual nos hacía sentir que nuestro disco sonaría con brillante frescura. Como conjunto tocábamos todos a la vez, y había suficiente distancia entre nosotros como para que nos pudiéramos ver y oír unos a otros y tener aún cierta separación acústica (fig. G). Nuestro nuevo productor, Steve Lillywhite, apreciaba ese confortable aislamiento entre instrumentos.



Los músicos locales, entre ellos el guitarrista Yves N'Djock, el percusionista Abdou M'Boup y el teclista Wally Badarou, eran excelentes, muy profesionales y muy solicitados localmente. Se sabían adaptar a estilos diferentes de las tradiciones de que procedían y su respuesta a nuestra música fue de una aceptación completamente entusiasta.

Hubo una novedad en mi forma de componer para ese disco. Aun sabiendo que me podía traer problemas a la hora de escribir las melodías y, peor aún, las letras, valiente o estúpidamente decidí juntar secuencias no repetitivas, basadas en nuestras secciones instrumentales. Los pasajes que propuse que tocáramos en secuencia serían en cierta manera similares entre ellos, pero irían cambiando a medida que la canción avanzaba. La típica canción de pop tiene una parte con la estrofa, luego un estribillo,

que suele ser más resonante y a veces contiene el «gancho», luego vuelve a la estrofa y se repite todo entero. Puede haber variaciones en esa estructura, pero está bastante generalizada: incluso las arias de ópera repiten partes de esta manera. Pero ¿y si cada sección, en lugar de ser idéntica a la siguiente, fuese un escalón, una variación y elaboración que llevara a otra sección similar pero ligeramente distinta, y no hubiera repeticiones claras? Me gustaba la idea, proponía una estructura de canción más cercana a una conversación o a un relato. Como oyente estarías en terreno conocido y acompañado de caras conocidas, pero el paisaje y el ambiente irían cambiando.

Una nueva canción, «Cool Water», mantenía un ritmo repetitivo, pero el tono cambiaba una y otra vez hasta el final, donde me decidí por un acorde en sol mayor. Otras canciones, como «The Democratic Circus», también evolucionaban a través de una serie de similares pero distintas secciones. Al final te encontrabas en un lugar muy diferente del que empezaste, pero cada paso en el camino era gradual y lógico. No todas las canciones funcionaban así, pero yo sentía curiosidad por ver si era capaz de apartarme suavemente de la rutina de encajar en usuales estructuras de canción sin que la cosa sonara «difícil». A veces, el patrón usual de estrofa-estribillo, estrofa-estribillo-puente podría parecer un poco predecible, y, tal como había aprendido, la atención se desvía si sabes qué va a venir.

Improvise melodías vocales sobre las pistas grabadas, de la misma manera que había hecho en el pasado. Hicimos unas mezclas provisionales y luego nos tomamos un descanso, igual que antes, mientras yo me recluía y escribía letras que casaran con esas «voces». Recuerdo haber encontrado las palabras para la canción «(Nothing but) Flowers» mientras iba en coche por las afueras de Mineápolis. La que en aquel tiempo era mi esposa estaba trabajando en un proyecto de teatro allí, y lo único que yo necesitaba para escribir letras era un radiocasete para inspirarme escuchando los temas, una grabadora pequeña para grabar mis ideas para las letras, y un bloc de notas donde escribirlas. Podía trabajar en cualquier lugar donde nadie me molestara, en cualquier lugar donde nadie me oyera cantar pequeños fragmentos una y otra vez, probando diferentes palabras.

No fue una sorpresa que mientras conducía por las afueras de la ciudad, no demasiado lejos del megacentro comercial Mall of America, empezara a imaginar una situación en que la economía había cambiado y los centros comerciales y las áreas residenciales habían empezado a desmoronarse y a volver a un estado anterior. El giro estaba en que esa situación me permitió enmarcar la canción como mirada nostálgica a la progresiva desertización, un fenómeno sobre el cual era, sin haberlo pensado, terriblemente sensible. El propósito era obviamente irónico, pero también me permitió expresar amor y afecto por aspectos de mi cultura que anteriormente yo había declarado aborrecer.

NUEVA YORK, LA CIUDAD LATINA SECRETA

Para el disco de Talking Heads que acabó titulándose *Naked*, me traje a Ángel Fernández para que metiera una trompeta latina en «Mr. Jones». Poco antes había grabado también un dueto llamado «Loco de amor» con mi ídolo, la reina de la música latina Celia Cruz (fig. H), una especie de canción salsa-reggae para una banda sonora. Pero mi amor por la música latina no se había saciado. Yo seguía disfrutando con esos discos, con los más viejos en particular. En casa y en la carretera los ponía en el radiocasete portátil y bailaba con ellos en habitaciones de hotel o en apartamentos alquilados. No me sabía los pasos, pero nadie miraba.



En 1988 me propuse hacer un disco panlatino, zambullirme en ese mundo con un lote de canciones que había escrito como base. Había adquirido el hábito de visitar clubs latinos y continuaba metido de lleno en los viejos discos. Era todo parte de la historia de mi ciudad, Nueva York, así que ¿por qué no participar de ello? Algunas canciones ya tenían letra y melodía vocal, otras eran pistas instrumentales con estrofa y estribillo. Jon Fausty, que había grabado un montón de discos de salsa neoyorquina memorables, se juntó con Steve Lillywhite y conmigo, y decidimos consultar con algunos expertos la mejor forma de enfocar y desarrollar, rítmica y musicalmente, mis demos. Fausty trajo a Milton Cardona y a José Mangual Jr., dos increíbles percussionistas de la escena de salsa neoyorquina, para que escucharan mis bocetos musicales y recomendaran enfoques apropiados para ritmos y arreglos. Yo quería incluir cadencias sacadas de un amplio espectro musical de Sudamérica: un ritmo de cumbia de Colombia y una samba de Brasil, así como el clásico son montuno y los compases de chachachá que conformaba la base afrocubana de la salsa de Nueva

York. Mi ambición no era poca.

Los músicos latinos tienden a especializarse en uno u otro de esos estilos; los salseros no suelen tocar sambas, igual que los guitarristas de blues rock no acostumbran a tocar speed metal. Pero nosotros reclutamos intérpretes de toda el área metropolitana de Nueva York, donde podía encontrarse prácticamente cualquier tipo de músico del Nuevo Mundo, y de esta manera empezamos a trabajar.

Organizamos una serie de sesiones de grabación para sentar la base rítmica y armónica de esas canciones, sin preocuparnos aún de secciones de metal o cuerda o de otras partes con arreglos. En la sección rítmica habría generalmente tres percusionistas trabajando codo con codo, además de Andy González en una parte de bajo con un contrabajo eléctrico y Paquito Pastor al piano. Grabábamos con un magnetófono de bobina abierta, tal como habíamos hecho en *Naked*, aunque visto en retrospectiva quizá no fuera buena idea. Los promotores de esa nueva tecnología vendían un sonido más preciso y límpido, pero, igual que con la primera generación de CD, no creo que esa tecnología estuviera a la altura. Esas grabaciones tienen una cualidad ligeramente frágil que quizá nosotros quisimos ver como claridad cristalina. El entusiasmo por usar nueva tecnología nos hizo creer a todos que estábamos haciendo una cosa importante, del momento y de máxima calidad, por si alguien tenía algún tipo de duda.

Tal como solía hacer, yo improvisaba melodías para temas que aún no tenían melodía ni letra. Los arreglos de vientos o cuerda serían grabados una vez que tuviera las melodías vocales en su lugar. Fernández y otros arreglistas responderían a mis melodías vocales sin letra. Sus vientos y cuerdas llenarían los huecos alrededor de mi voz y dejarían un espacio musical para que se pudieran oír.

Mi manera de cantar sintió la necesidad de cambiar de nuevo, igual que había ocurrido cuando grabamos *Remain in Light*. Las melodías vagamente melancólicas sobre las cadencias sincopadas —típicas de la música latina— me resultaron atractivas como combinación emocionalmente liberadora. Las melodías y a menudo las letras podían tener matices de tristeza, pero la eufórica música hacía de contrapeso: una señal de esperanza y una expresión vital en medio de las calamidades de la vida. Las melodías vocales y las letras apuntaban con frecuencia a la trágica naturaleza de la existencia, mientras que los ritmos y la música decían «Espera, la vida es maravillosa, sexy, sensual, y hay que perseverar y quizá incluso buscar gozo en ella». A la hora de grabar la voz empecé a cantar en el estudio con tanto de aquel sentimiento como pude reunir, que tal vez no era mucho, dada mi situación, pero fue el principio de otro gran cambio para mí. Por aquella época nació mi hija, y quizá mi evolución hacia un enfoque vocal más abierto reflejó ese gran cambio en mi vida.

Con la ayuda de Fernández junté una banda para tocar en directo, una orquesta de catorce músicos, incluyendo a la cantante brasileña Margareth Menezes, para una gira mundial. Cerca del final, en medio de un tramo por Sudamérica, hubo problemas. Varios de los percusionistas se marcharon (pedirle a todo el mundo que tocara en una

infinidad de estilos fue demasiado) y fueron reemplazados por Oscar Salas, un magnífico baterista cubano de Miami. Se sabía todos los ritmos de las diferentes regiones, así que no fue un cambio tan drástico como podría parecer. Pensé que al añadir un batería podría posiblemente crear una música que fusionara la fuerza del funk y de otros estilos con el toque y el *swing* de los ritmos latinos.

No olvidé esa percepción, y para el siguiente disco, *Uh-Oh*, seguí trabajando con Salas y llamé a George Porter Jr., el increíble bajista de la banda The Meters de Nueva Orleans, para que colaborara con nosotros. Mucha de la música latina tiene una estructura denominada la clave, que a veces ni siquiera es tocada ni audiblemente articulada por ningún instrumento. (¡Qué hermoso concepto: la parte más importante es invisible!) La clave divide los compases en un patrón de tres tiempos y de dos tiempos; lo que para los *rockers* sería un ritmo de Bo Diddley o la canción de Buddy Holly «*Not Fade Away*». (El rock and roll no surgió solo de una mezcla de country y blues; ¡también contenía cierto sabor latino!) Todas las otras partes, incluso las trompas y las voces, tienen en cuenta el patrón de la clave y tocan en consecuencia, aunque no siempre sea audible.

Percibí un atisbo de clave en el funk de Nueva Orleans que los Meters hicieron famoso, lo cual no es de extrañar, dadas las oleadas de inmigrantes cubanos y haitianos que llegaron a esa ciudad. Pensé que George me podría ayudar a encontrar una manera de crear un híbrido entre los ritmos latinos y el funk que él solía tocar. Por entonces yo estaba un poco más familiarizado y me sentía más cómodo con esos ritmos, y me pareció que podía dejarme llevar a territorios inexplorados e indefinidos. Los ritmos no tenían por qué limitarse a un solo género. No sentí la necesidad de poner en manos de Milton o José cómo sería cada canción de ese proyecto. Al escribir las canciones ya sabía más o menos cómo serían los ritmos.

Le pedí al músico brasileño Tom Zé que me hiciera los arreglos de una de esas canciones, «*Something Ain't Right*». La cadencia se basaba en un ritmo *ijexá*, que suele tocarse con cencerro y se asocia a la religión afrobrasileña del candombe. Ese *groove* aparece en muchas canciones de artistas de Salvador de Bahía, por lo que Tom tenía que estar familiarizado con él. Hizo varios maravillosos arreglos de trompa, y luego nos sorprendió a todos sacando unos bolígrafos Bic, sin la carga de tinta, que repartió entre los cornistas. Cada tubito tenía una delgada pieza de plástico pegada en la punta, que funcionaba como la lengüeta de saxofón o clarinete. Tom había preparado un arreglo para que aquellos tipos hicieran sonar los bolígrafos en una parte de la canción. No era simplemente ruido. Les hizo tocar un patrón de *hoquetus*, en el que cada músico toca una sola nota rápidamente, y decidiendo qué músicos tocaban qué y cuándo, resultó una intrincada textura. Fue de lo más brillante. Solo Tom Zé podía tener la desfachatez de pedirles a aquellos músicos de sesión neoyorquinos que tocaran bolis Bic.

VUELTA AL PRINCIPIO

En 1993 quise escribir canciones más austeras y realzar su contenido emocional. Me pareció que recortando un poco las trompas y las cuerdas y los múltiples percusionistas, las cosas sobre las que yo cantaba comunicarían más directamente. Quizá me había dejado llevar un poco por la fachada. Este énfasis en una manera de escribir completamente personal supuso un gran cambio para mí, y es posible que fuera tanto una reacción a una muerte reciente en mi familia como una evolución musical.

Quería desprenderme de todo y empezar de cero. Había escuchado a Lucinda Williams y a mi amigo Terry Allen y deseaba escribir canciones que parecieran salir del corazón como las suyas. Componer a partir de la experiencia iba contra mi tendencia natural, pero quería que el contenido de las letras dictara la música un poco más. Tenía en mente el concepto, pero no la misma instrumentación, de los conjuntos tradicionales de jazz. Musicalmente quizá me inspiró el reciente auge de la escena de improvisación de la vieja Knitting Factory de Houston Street. Me gustó la idea de un grupo reducido en el que se escuchaban y replicaban unos a otros y a lo que el músico o cantante principal estuviera haciendo. Así que escribí las canciones y, en lugar de meterme directamente en un estudio de grabación, junté una banda pequeña y las toqué en directo en clubs reducidos.

Las canciones y sus arreglos empezaron a cristalizar al ser probadas ante un público en directo. El plan era más o menos grabar relativamente pronto al grupo tocando en directo en el estudio, pues tenía en la cabeza la imagen de grabaciones de pequeñas bandas de jazz, con todos los músicos en círculo en medio del estudio: la recreación del escenario de un club o de una glorieta, una situación en la que todos se podrían ver y oír unos a otros, muy de la vieja escuela. Esperaba que, después de varios conciertos en directo, la banda se sabría los arreglos y tocaría los temas como si lo hubiera hecho toda la vida.

No fue así. Un miembro de la banda fue despedido, entraron y salieron varios productores, el plan entero se hizo pedazos. Pero el núcleo del grupo —la sección rítmica con Todd Turkisher y Paul Socolow— sobrevivió. El aspecto más bien desnudo y cargado de sentimiento de ese disco de David Byrne me sirvió para escapar de la jaula musical en que me había metido. Había grabado y me había ido de gira con dos enormes bandas de inspiración latina, y aunque disfruté mucho de esa experiencia, me di cuenta de que me estaban señalando como el rockero que había abandonado la causa. Ese nuevo disco fue como un nuevo comienzo para mí, aunque nació de la muerte y de planes frustrados.

EL ESTUDIO LLEGA A CASA

A finales de los años noventa apareció nueva tecnología de audio que permitía a los músicos hacer grabaciones de calibre profesional en su estudio casero. Me compré una pequeña mesa de mezclas y un par de aparatos Tascam DA-88, que usaban casetes de vídeo Hi-8 para grabar ocho pistas de audio digital de buena calidad. Otras compañías sacaron otras máquinas al mercado. Los aparatos ADAT usaban videocasetes de Super VHS, más baratos que los de Hi-8, así que muchos músicos adoptaron estos para su estudio casero. A menudo sincronizaban las grabadoras a aparatos de MIDI, y mientras la cinta giraba, se podía programar el sampler o algún otro aparato para que tocara notas predeterminadas o sampleos de percusión junto con las pistas grabadas. A veces se usaban también los asequibles ordenadores Atari, cuyo software te permitía hacer una representación visual de esas secuencias de MIDI, para luego disparar ritmos (lo más común), sampleos y sintetizadores. Se podía crear un arreglo de canción entero sin tocar ningún instrumento y sin necesitar cinta de grabación. Con ese equipo se veía que la necesidad de un costoso estudio de grabación empezaba a ser superfluo.

SOBRE TECNOLOGÍA

Actualmente trabajo en un estudio casero, que he montado dividiendo una sala y que podéis ver en la foto de la parte inferior de la página. Pulcro, ¿eh? Da vergüenza, más bien (fig. I, J).



Aquí no hay material absorbente de sonido como en un estudio de grabación profesional, pero el suelo de ese antiguo edificio industrial es de hormigón, de manera que el sonido no escapa y no molesta a los vecinos. He puesto moqueta industrial en el suelo, y una de las paredes está forrada con una especie de cartón yeso que absorbe el sonido, como precaución para que no haya fugas de sonido. Los ruidos de la calle pueden resultar un problema también, pero a menos que un camión petardee debajo de casa o pase una ambulancia, el lugar es perfecto, al menos para grabar voces y guitarras. En mi local no hay sitio para una batería ni nada parecido, pero para componer, tocar un instrumento, programar o cantar, va bien. Tengo un buen micrófono de válvulas, un micro para un pequeño y viejo ampli de guitarra, y un preamplificador y un compresor decentes para masajear la señal de micro antes de convertirla en ceros y unos. Esto es más o menos cuanto necesitas para saber en qué dirección va una canción, e incluso basta, por experiencia propia, para grabar voces auténticas y algunas partes de guitarra.

Clavados en la pared tengo números de serie y códigos de seguridad de programas, junto con un póster de Tammy Wynette. El ordenador está metido bajo la mesa. Es un desastre, pero, por asombroso que parezca, así es como hacemos discos ahora.

Las grabaciones de estudio casero pueden sonar actualmente tan bien como las de estudios de renombre, y la atmósfera relajada (y más barata) de un entorno doméstico es a menudo más propicia para la creatividad. Las grabaciones caseras no solo sirven para hacer demos. Esta idea es más o menos revolucionaria en lo que respecta a grabar y componer música, y las repercusiones de este pequeño paso serán enormes más adelante.

En 1996 escribí varias canciones nuevas, que llegaron en una amplia variedad de estilos; quizá porque ya no estaba escribiendo para una banda en concreto. Me pareció que lo mejor sería que las canciones fueran interpretadas por diferentes grupos musicales o por un solo grupo que pretendiera ser varios grupos. Para la mayor parte de ese disco elegí lo primero; decidí grabar el material invitando a un montón de músicos y productores que me gustaban, para ejecutar y grabar canciones concretas. Una selección juiciosa de esos colaboradores, que serían también mis productores creativos, me ayudó a conseguir la variedad que las canciones requerían. Trabajé con Morcheeba en su estudio de Londres, con la Black Cat Orchestra en Seattle, con Devo en su estudio de Los Ángeles, con Joe Galdo en Miami, con Hahn Rowe en mi apartamento de Nueva York, y con Camus Mare Celli y Andrés Levin en una casa de Brooklyn. Acumulé un montón de kilómetros de vuelo gratis durante el proceso, pero la mayor parte del tiempo grabé sin gastar mucho dinero, puesto que todos los grupos tenían su propio estudio casero.

El disco, *Feelings*, fue necesariamente hecho paso a paso, con unas pocas canciones cada vez, y en intensas sesiones. Esto también me resultaba nuevo. El disco evolucionó de forma gradual y yo tuve tiempo de pensar en qué dirección iba (o podía ir) a medida que los fragmentos de cada canción, y después la variedad de estilos de canción, se iban haciendo audibles. Con este enfoque más relajado corría el riesgo de la indecisión, porque tenía la opción de posponer decisiones respecto a los arreglos o a cuál toma de voz era la buena. Sin embargo, yo esperaba que a aquellas alturas de mi vida ya habría adoptado un procedimiento suficientemente riguroso para tomar decisiones y no dejaría demasiadas opciones colgando. Aunque era técnicamente posible amontonar pistas y aplazar la mayoría de las decisiones, yo sabía que mi intuición me diría en qué dirección iba una canción, y podría así decidir con tanta rapidez como fuera posible.

Visitar a toda esa gente en el lugar donde vivían resultó caro, pero hacía presentir que una nueva era de creación musical estaba empezando. Con el advenimiento de equipos de grabación relativamente baratos y con sonido de calidad de estudio, cualquiera que tuviera dos tocadiscos y un micrófono haría discos, y además en una increíble variedad de estilos y enfoques, y en cualquier parte del mundo. Los músicos

ya no tenían que emigrar a los costosos estudios de las grandes ciudades, y si tenían cuidado tampoco se entramparían con las compañías de discos. Con la vertiginosa caída de los costes de grabación, los artistas emergentes en el mundo entero se pusieron cada vez más al mismo nivel de los profesionales occidentales de música pop/alternativa/urbana. Los músicos aficionados han estado siempre a la misma altura en lo que se refiere a tocar o componer, pero a partir de ahora, cada vez más y más de ellos serán tomados en serio, pues la calidad de las grabaciones será prácticamente indistinguible.

MÉTODOS DE TODA LA VIDA

Tuve recientemente una interesante experiencia con una grabación a larga distancia, en la cual se me pidió que leyera un relato corto para una obra de teatro. Young Jean Lee, la autora y directora, estaba fuera de la ciudad, así que nos pasamos las tomas de un lado a otro electrónicamente. Para algunos proyectos, ese tipo de colaboración — que tan bien funcionó con Annie Clark, Fatboy Slim, Brian Eno y muchos otros con los que he trabajado— ha resultado conveniente y eficiente. Para otros no funcionó en absoluto.

En este encargo en particular, yo hacía una lectura, la enviaba y luego recibía algunas notas vía correo electrónico: «Más suave, cíñete al texto, no añadas dramatismo». Teniendo en cuenta esto, lo intentaba de nuevo. Entonces, el proceso entero se repetía: recibía más notas, hacía otra toma, etcétera, etcétera. Ocho tomas más tarde, finalmente lo conseguí. No me enojé en absoluto, pero me di cuenta de que si lo hubiéramos hecho de la manera convencional —conmigo en la cabina de grabación y la directora respondiendo al instante— habríamos acabado en una tarde lo que tardamos varias semanas en hacer electrónicamente. A veces, los métodos de toda la vida funcionan mejor.

HECHO EN CASA

La primera vez que vi una actuación del grupo de danza y teatro belga *Ultima Vez*, dirigido por Wim Vandekeybus, fue en Seattle en 1991. Me quedé estupefacto. Eran estimulantes e imaginativos hasta en los decorados. Creo que la obra incluía un telón de fondo con vestidos de tienda de segunda mano, cosidos todos juntos.

Wim, los bailarines y yo estuvimos hablando tras la función y después mantuvimos más o menos el contacto. Algunos años más tarde hablamos de que yo hiciera música para una película que Wim tenía en mente, basada en un relato breve de Paul Bowles. La película no se hizo, pero el proyecto consiguió que nos reuniéramos de nuevo. Viajé a Bruselas, donde asistí a uno de los primeros ensayos de la obra que luego sería *In Spite of Wishing and Wanting*. Me gustó lo que vi, y me ofrecí a poner toda la música que me fuera posible, incluso para la obra entera. Les dije que si Wim y la compañía querían una muestra, les enviaría esbozos musicales sin pulir, como material de prueba.

Por entonces yo había empezado ya a pillarle el truco a grabar con mi equipo casero. Hice casi toda la grabación para ese proyecto en mi apartamento. Grabamos las partes de cuerda, de trompas y otros pocos instrumentos en un estudio, pero esas sesiones fueron por lo general bastante cortas. Este fue otro gran paso que me alejaba de mis inicios: la horrible sensación de no controlar cómo suena todo, el apremio del tiempo, estar a merced de extraños. Las mezclas, no obstante, fueron hechas en un estudio «de verdad». En esa fase, unos oídos frescos pueden resultar útiles, pues uno tiende a enamorarse de algunas partes por razones que nadie más puede realmente oír.

In Spite of Wishing and Wanting, grabado en 1998, fue el primer disco que me pertenecía completamente, así que empecé a vender ejemplares en mis conciertos. No vendí demasiados, pero resultaba gratificante ver que incluso tan limitadas ganancias ayudaban a compensar parte del coste de producción, y era igual de gratificante haber hecho tanto por mí mismo. Una nueva clase de economía musical estaba naciendo, en gran parte facilitada por la nueva tecnología de grabación.

EL MUNDO QUE NOS RODEA

La mayor parte de mi trabajo tiene lugar aquí en Nueva York, y para ello me desplazo entre mi casa en el *Midtown* de Manhattan y mi oficina en el *downtown*. A menudo

voy a Brooklyn, y con menos frecuencia a Hoboken o a Queens. Vivo en un barrio industrial, pero hay una familia que vive enfrente, al otro lado de la calle, donde también hay un taller clandestino. En la puerta de al lado hay una comisaría de policía, y un poco más allá hay un centro de rehabilitación, un restaurante chino-mexicano de comida para llevar y un teatro del off-Broadway.

A veces parece que componer una serie de canciones es como ir a comprar comida o hacer la colada; cosas banales que hago más o menos a diario. Nos ocupamos de los asuntos asociados a nuestras actividades mundanas a medida que surgen, y componer canciones puede ser considerado de manera similar, como la respuesta a necesidades específicas e incluso prosaicas. Se diría que nuestras actividades cotidianas no están regidas por un plan general, que no hay una reflexión sobre el destino final de cada cosa que se hace. Lo mismo ocurre, a veces, con el proceso de escribir canciones. A cada minuto se toman decisiones inconscientemente, y la suma de ellas, y los principios que las han guiado, definen lo que visto en retrospectiva parece un plan consciente, con centro y dirección emocionales. Lo que comienza como un paseo al azar termina a menudo llevándote a algún lugar que más tarde descubres como el lugar exacto al que querías llegar.

Durante el tiempo que pasé escribiendo las canciones para el disco que acabaría siendo *Grown Backwards*, hubo amor, rabia, tristeza y frustración en mi vida. Hubo dos guerras: una se emprendió por venganza, la otra para (aparentemente) consolidar intereses petrolíferos. Grandes cantidades de dinero fueron empleadas en lo que parecía un empeño obviamente inútil y contraproducente, que muchos vieron como que no solo traería la muerte a mucha gente inocente, sino que acabaría quitándonos, como nación, respeto y sin duda protección, tanto física como económicamente, en un futuro inmediato. Como mucha otra gente, sentí rabia —aislamiento, incluso— e hice cuanto pude para detener el impulso hacia el segundo conflicto, pero era inevitable. Parecía el legado equivocado de una nación aún aturdida, herida, tambaleante; un soldado listo para atacar a cualquier cosa que pudiera considerarse como enemigo. Participé con blogs y empecé una campaña que se tradujo en anuncios a toda página en el *New York Times* y en *Rolling Stone*, exhortando a la contención. Podéis ver el ejemplo de uno de esos anuncios en la página siguiente (fig. K).

*"If we go into Iraq unilaterally, or without the full weight of international organizations behind us, if we go in with a very sparse number of allies...we're liable to supercharge recruiting for Al-Qaeda."
—Wesley Clark, former NATO Supreme Commander*

UN inspectors have destroyed more Iraqi weapons than all the bombs used in the '91 Gulf War — without the loss of a single life.

WAR ON IRAQ IS WRONG

AND WE KNOW IT

**DON'T LET BUSH, CHENEY, AND RUMSFELD
DROWN OUT THE VOICES OF REASON!**

DISARM IRAQ WITH TOUGH INSPECTIONS

Musicians United to Win Without War
www.muwon.org/musiciansunited

Autechre	Fugazi	Pharoahe Monch
Eric Benet	Emmylou Harris	Lou Reed
T-Bone Burnett	Natalie Imbruglia	REM
Busta Rhymes	Jay-Z	Raphael Saadiq
David Byrne	Dennell Jones	Ryuichi Sakamoto
Capone & Noriega	K-Ci & Jo Jo	Russell Simmons
Rozanne Cash	Angélique Kidjo	Sonic Youth
George Clinton	Kravis Quartet	David Sylvian
Sheryl Crow	Massive Attack	Tweet
Ani DiFranco	Dave Matthews	Suzanne Vega
Steve Earle	Natalie Merchant	Caetano Veloso
Missy Elliott	Mobb Deep	Wilco
Brian Eno	Nas	Lucinda Williams
Fat Joe	Outkast	Zap Mama

© 2003 I mean it. Help stop the war in Iraq with song. Your contribution will be used to fund additional efforts to get the word out and to help save a war.

*"War is not the answer."
—Marvin Gaye*

Pero fue inútil. Estudios recientes han demostrado que la gente ignora los hechos que contradicen lo que quiere creer. Incluso gente «inteligente» que yo conocía, y mucha otra que yo respetaba, se estaban convenciendo de que teníamos que invadir. Me hizo sentir como que no conocía a mi país ni a su gente, o incluso a mis propios amigos. ¿Cómo reacciona y responde uno a esto? Me sentí extraviado y a la deriva en mi propio hogar. ¿Qué clase de música saldría de vivir con tales sentimientos? No eran simplemente ideas políticas abstractas. Me sentí indignado y jodido día tras día.

¿Canciones de protesta? Pueden expresar lo que la gente ya siente, lo que entrevé pero todavía no puede articular, pero no son tal vez la mejor manera de convencer, o de alentar a la reconsideración. En última instancia, tratar de hacer esto es un acto de arrogancia. Tal vez, pensé, las canciones y la música deberían presentar un camino alternativo. Tal vez las canciones podrían exponer un argumento emocional a favor de la comprensión y la amplitud de miras, en lugar de ser solo críticas. Tal vez las canciones representen esta posibilidad, y no solo un argumento racional para ello. No sabía si iba a poder escribir canciones así, pero pensaba en ello.

Había disfrutado muchísimo tocando las canciones de mi anterior disco, *Look Into the Eyeball*, así que el instinto me llevó a refinar ese enfoque y continuar por ese mismo camino. El músico y compositor Stephen Barber había recompuesto los arreglos de muchas de las partes de cuerda para el grupo de la gira, y yo sugerí que fuera él quien hiciera los nuevos arreglos en ese siguiente disco. Los instrumentistas de cuerda para esas fechas en Norteamérica eran de Austin, Texas, igual que Barber,

que podía así trabajar con ellos para resolver cualquier cuestión en la siguiente serie de canciones antes de entrar en el estudio. De acuerdo con la idea de presentar una alternativa a lo que yo consideraba las mentiras y la monstruosidad a las que nos estaban arrastrando, esa serie de canciones era aún más exuberante que lo que había grabado un par de años antes. Las arias de ópera que me habían conmovido no mucho antes eran de alguna manera una señal. Sentí que quería hacer algo capaz de ser desvergonzadamente hermoso y total, así que versioné un par de esos temas con esa intención. No traté de cantar con la típica voz de ópera; quería que las canciones fueran entendidas como las canciones protopop que habían sido en el pasado. Antes la gente cantaba arias pegadizas en el trabajo o jugando: todo el mundo las conocía. Lo más cerca que estuve de componer una verdadera canción de protesta fue la versión de un tema de Lambchop, pero la letra procedía de un antiguo poema egipcio de miles de años atrás: una llamada contra la violencia y la alienación. Apenas ha cambiado nada.

Grabé en casa las demos de las canciones, ya más acostumbrado a otro cambio de tecnología que nuevamente transformó la manera en que yo trabajaba y grababa. Ya no hacían falta voluminosos aparatos para grabar demos: incluso en casa podías grabar en tu ordenador portátil (o en uno de sobremesa normal) usando programas de música y un equipo bastante modesto.

Había hecho el descubrimiento un año antes, después de que los DJ británicos X-Press 2 me pidieran componer una melodía y cantar en un tema que tenían. A mí me gustaba su trabajo, así que les dije que lo intentaría. Me enviaron un tema que cargué en mi ordenador (un Mac G3 negro de plástico). Tardé un poco en entender el software y las conexiones de audio, pero una vez que aprendí a usarlo, grabé una voz en el portátil y se la mandé. Entonces, ya con mi voz, ellos hicieron más cambios en la música. Lo que me habían mandado en un principio sonaba vagamente a Talking Heads (de ahí que quisieran hacer algo conmigo, supongo), y después se convirtió en la misma canción, con el mismo tempo y la misma afinación, pero como tema house sin adornos. La canción resultante, «Lazy», fue distribuida entre DJ de club del Reino Unido y poco a poco acabó siendo enormemente popular. (En el Reino Unido y en cualquier parte menos en Estados Unidos, los temas de club pueden ir ganando aceptación y convertirse en éxitos radiofónicos). Yo quedé encantado, y nadie se quejó nunca de que la voz sonara como si estuviera grabada en un ordenador portátil. La grabación casera había pasado sigilosamente la prueba de fuego. Esto probaba que no tenía que recurrir a un verdadero estudio de grabación para mi música, a menos que estuviera trabajando con un grupo de tamaño considerable, o con un baterista o una sección de cuerda.

No solo grabé todas las demos para mis nuevas canciones en casa, tal como había hecho durante años, sino que algunas voces, instrumentos y sonidos electrónicos fueron registrados en casa también, muchas veces como base sobre la cual se grabaron instrumentos adicionales en estudios «de verdad». Eso no significó el final

del estudio de grabación —muchos artistas siguen usándolo exclusivamente—, pero la mayoría de los artistas emergentes hacen exactamente lo mismo que yo: las bandas no usan los estudios tanto como antes, y lo hacen solo cuando surge la necesidad. La era de los grandes estudios ha acabado: en Nueva York, la mayoría de ellos ha cerrado. (Aunque, paradójicamente, los pocos que quedan tienen gran demanda). Hay ocasiones en que aún tengo que recurrir a un estudio plenamente equipado para un proyecto, pero cada vez abaratamos más los costes creando el trabajo inicial en casa. Seguimos necesitando los estudios —tendríamos un grave problema si todos desaparecieran—, pero ya no estamos supeditados a sus costes ni a las imperantes ortodoxias de grabación.

Estos cambios han tenido un gran impacto financiero en el proceso de grabación. El coste de hacer discos puede ser actualmente tan bajo —si no se cuentan, claro, los ocasionales vuelos transatlánticos que hice para mi reciente disco con Brian Eno— que el músico medio puede pagarlo de su propio bolsillo. Esto significa que cuando llega la hora de pensar en un contrato de distribución, no estás hipotecado con nadie. No te sientas a negociar ya endeudado. En efecto, la facilidad y comodidad de la grabación casera hizo que me replanteara cómo se puede sobrevivir en el negocio musical, dada la actual caída del antiguo sistema.

Es una lástima que, justo cuando resulta más fácil para cualquiera hacer un disco tal como uno lo concibe, los medios tradicionales de vender y distribuir música sean menos viables. Cada vez más, las grabaciones son el artículo de reclamo para vender mercancía y entradas de conciertos y conseguir contratos. Grabar, que solía ser lo más importante que uno hacía como músico profesional, se está convirtiendo en una parte de un paquete mayor. Esto no significa que solo unas pocas estrellas del pop seguirán grabando, pero sí que significa que la manera en que un músico sobrevive ya no se basa en la venta de grabaciones. Tal vez haya acabado ya la era en que las variadas formas en que escuchamos y disfrutamos de la música son secundarias a la grabación más conocida de esa música. Tal vez pronto empecemos a considerar las grabaciones tal como eran percibidas en sus inicios; como versiones fijas de composiciones, pero no como la única o ni siquiera la principal manera en que se espera que suene la música.

CAPÍTULO 6

Colaboraciones

La revista musical on-line *Pitchfork* aseguró una vez que yo colaboraría con cualquiera por una bolsa de Doritos^[1]. No lo decían como un elogio, aunque, en realidad, no estaban muy lejos de la verdad. Contrariamente a lo que insinuaban, soy bastante quisquilloso a la hora de elegir con quién colaboro, pero también estoy dispuesto a trabajar con gente que no esperaríais. Me arriesgo a que sea un desastre porque la gratificación creativa de una colaboración exitosa es enorme. Lo he hecho toda la vida.

Descubrí muy pronto que colaborar es una parte vital de la esencia de la música, y una ayuda a la creatividad. A menos que seas un cantante de folk en solitario o un DJ con ordenador portátil, actuar en directo suele implicar tocar con otros músicos. El buen funcionamiento de un grupo requiere cierto toma y daca y compromiso creativo. Aunque suele haber una jerarquía y partes asignadas y acuerdos, las particularidades interpretativas de cada uno hacen único el sonido del grupo. Y cuando un conjunto también toma parte en la creación o grabación de una pieza musical, esas tendencias individuales de expresión son mucho más visibles. Incluso si yo escribiera una canción y luego la tocara y la cantara con mi guitarra para Talking Heads o para otro grupo de músicos, la interpretación individual y la técnica de cada uno y su talento como grupo harían que la versión y ejecución colectiva de esa canción fuera diferente de la de cualquier otro.

Los músicos añaden inevitablemente cosas que el compositor no había pensado, y de ello nace a menudo algo muy distinto del resultado al que un músico en solitario habría llegado. A veces, esta cosa nueva está restringida por la habilidad y la sensibilidad de los intérpretes, pero más que ser una limitación, esas restricciones pueden en realidad ser liberadoras. Es curioso que me centre más en las limitaciones que en el hecho de que algunos músicos puedan tocar una cosa mejor que ningún otro. Uno se ajusta tanto a las limitaciones como al talento particular de un conjunto dado de músicos. Los escritores y los compositores aprenden a prever qué puede pasar musicalmente y qué no. Con el tiempo interiorizas la tendencia y el enfoque interpretativo de tus compañeros de grupo y, a la larga, ya ni siquiera consideras componer ciertas partes o en ciertos estilos, porque los músicos con quienes trabajas no irían con naturalidad en esa dirección. Te ajustas a sus fuerzas; no tratas de invertir el curso del río o de hacerlo saltar por encima de una montaña, sino que aprovechas su corriente y su energía para lograr que poco a poco se una a otros afluentes.

Se podría pensar que disponiendo de mejores músicos, con un mayor nivel de maestría instrumental, el compositor puede ser más versátil, libre y diverso en lo que escribe, y se podría también pensar que esto es bueno, pero la jerarquía convencional de destreza musical es engañosa. Los intérpretes con formación clásica son a menudo

incapaces de captar el carácter de lo que parecería una simple melodía de pop o funk, y un buen baterista de rock puede tocar perfectamente acompasado pero carecer por completo de *swing*. No es que cierta habilidad técnica esté fuera del alcance de algunos músicos; se trata más bien del refinamiento del oído y del cerebro que solo se consigue con el tiempo. Aprendemos a oír (o no oír) ciertas cosas, diferentes cosas. Los músicos clásicos que piensan que toda la música popular es simple tienden a no oír los matices que contiene, así que, naturalmente, no pueden tocar muy bien en ese estilo. La simplicidad es una especie de transparencia en la que matices sutiles pueden tener inmensos efectos. Cuando todo es visible y parece una simpleza, los detalles adquieren un mayor significado.

En música no hay realmente jerarquía: un buen músico de cualquier estilo dado no es mejor ni peor que un buen músico de otro. Los músicos deberían ser vistos como parte de un espectro de estilos y enfoques, en lugar de ser clasificados según su aptitud. Si llevamos al extremo tal razonamiento, concluiremos que todo músico es fantástico, un virtuoso, un maestro, si consigue encontrar la música adecuada para él, su hueco personal en el espectro. No estoy seguro de que quiera ir tan lejos, pero quizá haya cierta verdad en la idea.

Muchos compositores escriben en equipo: Lennon y McCartney, Jagger y Richards, Bacharach y David, Leiber y Stoller, Jobim y De Moraes, Rodgers y Hammerstein, o Holland, Dozier y Holland. Quizá uno escribe la letra y el otro la música, que es la división del trabajo que yo he adoptado a menudo en mis colaboraciones. Pero también a menudo la división del trabajo no está clara; las ideas van de un lado a otro, o los colaboradores pueden estar trabajando en secciones específicas de una canción. En algunos equipos de compositores, la igualdad entre los colaboradores es menos que obvia, y puede parecer que uno de los copartícipes ha tenido más influencia que el otro en una canción concreta. Pero el hecho de que haya habido tantos equipos de ese tipo, y de que hayan logrado cimas tan altas, parece significativo.

Trabajar en equipo tiene ventajas obvias. Tus ideas más flojas pueden ser corregidas. Mi concepto original para «Psycho Killer» era darle un sentido paradójico y tocarlo como balada, pero cuando los otros miembros se unieron a la banda, el tema adquirió una dirección más enérgica, que tuvo éxito entre nuestro público. Hay muchas posibilidades de que tu inspiración venga de ideas exteriores a ti.

La música escrita en equipo hace borrosa la autoría de una pieza. ¿Podría ser que al escuchar una canción escrita en equipo el oyente detecte que no es la expresión de felicidad o dolor de un solo individuo, sino de la unión de dos personas? ¿Podemos notar que un cantante individual representa en realidad a un colectivo, o que tiene múltiples identidades? ¿Hace eso que los sentimientos expresados sean más ambiguos poéticamente y por tanto más potencialmente universales? ¿Eliminar alguna porción de la voz del autor puede hacer más accesible una pieza musical y más empático al cantante?

TOCAR BIEN CON OTROS

Muchas de mis canciones fueron escritas sin la ayuda de compañeros compositores. ¿Son menos buenas que las que resultaron de un trabajo compartido, en las que un compañero modificó, complementó o rechazó ideas mías, o yo las suyas? No tengo la respuesta para esto, pero sin duda las alianzas musicales me han llevado a menudo a lugares a los que de otra forma no habría llegado.

Con Talking Heads colaboramos siempre en la interpretación, la realización y la ejecución de la música, incluso cuando yo llevaba una canción completa a la mesa. Todos teníamos cosas similares en nuestra colección de discos —O’Jays, Stooges, James Brown, Roxy Music, Serge Gainsbourg, King Tubby—, así que independientemente de las limitaciones impuestas por nuestra destreza musical, había otra serie de limitaciones —positivas, nos parecía— moldeadas por nuestros gustos musicales colectivos. Por mucho que quisiéramos sonar como algo enteramente nuevo, nos comunicábamos con referencias a una música que nos gustaba a todos. Una temprana canción de Talking Heads, «The Book I Read», tenía una sección central que a mis oídos sonaba como la KC and the Sunshine Band, un grupo que a mí me gustaba, por lo que, para nosotros, esa referencia era positiva. Sin embargo, nadie más pareció darse cuenta. ¿Quizá mi voz aullante y otros factores oscurecieron esas influencias y alusiones? Aunque tal vez combinamos esas influencias de una manera distorsionada y retorcida, podíamos oír fragmentos de la música que nos había precedido en todo nuestro material. En ausencia de una formación musical convencional, ese repertorio de referencias mayormente sobreentendido era la manera en que nos comunicábamos. Es probable que esto fuera para nosotros lo que en primer lugar posibilitó la comunicación y la colaboración.

Tras varios años de proceso de composición más o menos tradicional —letra y música completadas por una persona, o letra compuesta por uno y musicada por otro—, Talking Heads desarrolló una especie de sistema colaborativo de componer música basado en improvisaciones colectivas. A veces, esas jams se hacían en un local de ensayo; la canción «Life During Wartime» empezó como jam de un solo acorde y ninguna letra basado en un *riff* mío, que se unió a un segundo acorde que luego se convirtió en estribillo. A veces esas improvisaciones y jams no ocurrían hasta que estábamos en el estudio de grabación. En tales ocasiones, la composición y la grabación eran simultáneas. Los músicos de jazz, por supuesto, responden con fluidez unos a otros al improvisar en sus actuaciones en directo y en sus grabaciones. Pero nosotros éramos bastante minimalistas en lo que aportábamos. Nuestro propósito al improvisar, probablemente inspirado por nuestros héroes del rhythm and blues, era que cada uno encontrara una parte, un *riff*, o incluso un simple acento estrafalario y chirriante, y luego se ciñera a él, repitiéndolo una y otra vez. Cuando hablo de improvisar no me refiero a extensos y serpenteantes solos de guitarra. Más bien a lo contrario. Lo nuestro tenía más de buscar a tientas, con el objetivo de

«encontrar» breves piezas modulares de sonido. Se trataba de que esas piezas se engarzaran con lo que ya teníamos, de manera que el período de improvisación en sí era corto. Acababa en cuanto aparecía un segmento satisfactorio y entonces moldeábamos los resultados acumulados en algo que se pareciera a una estructura de canción.

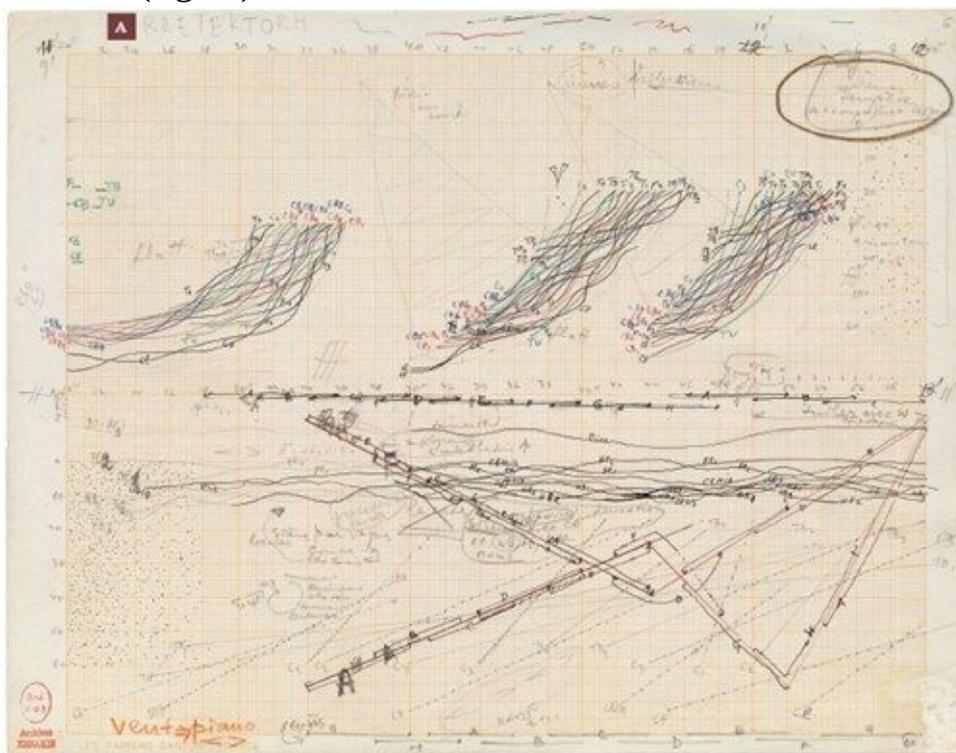
Con este sistema, la respuesta de una persona a la contribución de otra podía darle a toda la pieza una dirección radicalmente diferente, en cuanto a armonía, textura o ritmo. De pronto sobrevenían gratas sorpresas, pero a menudo también podían parecer burdas y arrogantes imposiciones que no captaban el sentido y la integridad del material preexistente. El guitarrista Robert Fripp añadió una parte a la canción de Talking Heads «I Zimbra», superponiendo un extravagante *ostinato* armónico que tocó durante la canción entera. ¡La canción entera! Al principio eso destrozó la canción, y parecía que alguien lo estaba haciendo ex profeso, pero resultó que, usado con moderación, añadía un toque psicodélico a nuestro *groove* afropop, lo cual le daba una nueva perspectiva a todo. ¿Es tal trastorno y destrucción un riesgo que vale la pena correr? ¿Se arruinó la pieza, o más bien hacía falta un replanteamiento radical para dirigirla a algo nuevo y excitante? En ese proceso nunca se puede ser demasiado minucioso. Para nosotros, este método condujo a una música en que la autoría estaba hasta cierto punto compartida por un grupo de personas, a pesar de que seguía siendo yo quien solía escribir la melodía vocal y finalmente las letras. La base musical, en esos casos, era en gran parte colaborativa.

NOTACIÓN Y COMUNICACIÓN

No hay demasiados lenguajes para describir y transmitir música aparte de la notación tradicional, e incluso este método, aun siendo casi universalmente aceptado, sacrifica muchas cosas. La misma pieza de música escrita puede sonar completamente diferente según quién la toque. Si Mozart hubiera podido describir con notación musical cómo quería exactamente que sonara cada aspecto de sus composiciones, no harían falta múltiples interpretaciones. Cuando hay músicos tocando y grabando juntos, surgen términos —reales o inventados— para tratar de comunicar matices musicales. Más *funky*, más *legato*, más huecos y espacios, menos bonito, más afilado, más simple, con más impulso, más inclinado... He dicho todas esas cosas al intentar describir la dirección musical o el *feeling* que buscaba. Algunos compositores recurren a metáforas o analogías. Puede tratarse de comida, sexo, texturas o

metáforas visuales; me han contado que Joni Mitchell describía con colores la manera de tocar que ella quería. También está el recurso de referirse a otras grabaciones, tal como hacían los Talking Heads. Así, interpretar una partitura, leer notación musical, es en sí mismo una forma de colaboración. El ejecutante rehace y en algún sentido reescribe la pieza cada vez que la toca. La imprecisión y las ambigüedades de la notación lo hacen posible, y no es del todo malo que sea así. Mucha música sigue siendo importante gracias a las oportunidades de una interpretación libre que ofrece a nuevos artistas.

Para alentar ese tipo de colaboración, para que el aspecto interpretativo esté más abierto, algunos compositores han escrito su música como partitura gráfica. Esta es una forma de conceder un generoso margen de libertad en la interpretación de la obra, y a la vez de sugerir y delimitar la organización, forma y textura de las piezas a través del tiempo. Abajo tenéis un ejemplo, una partitura gráfica del compositor Iannis Xenakis (fig. A).



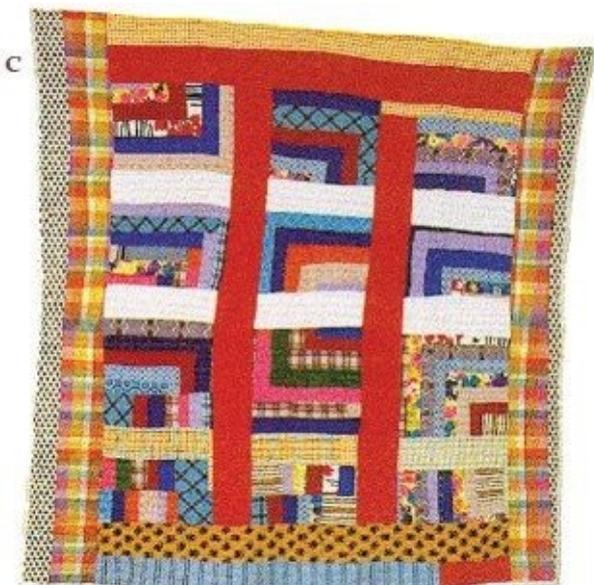
Este enfoque no es tan disparatado como pueda parecer. Aunque esas partituras no especifican qué notas tocar, sí que sugieren notas más altas o más bajas, con líneas que suben o descienden, y expresan visualmente cómo los músicos se relacionan entre ellos. Ese tipo de partitura ve la música como una serie de principios organizadores, en lugar de como una estricta jerarquía cuyo enfoque generalmente da como resultado una melodía que se impone por encima de todo lo demás. Es una alternativa a la posición privilegiada que se le suele dar a la melodía: se trata de textura, pautas e interrelaciones.

Robert Farris Thompson, profesor de bellas artes en Yale, apuntó que una vez que te dejas llevar por esta forma de ver, muchas cosas se convierten en «partitura musical», aunque no hayan sido pensadas para ser tocadas. Según él, en muchos

tejidos africanos se puede percibir un ritmo. La repetición en esas telas no consiste en un simple bucle de imágenes y patrones iguales; más bien, partes modulares se recombinan, cambian de posición e interactúan entre ellas una y otra vez, alineándose de diferente manera continuamente, como material genético. Son partituras para una sinfonía minimalista. Esa metáfora musical implica también cierta clase de colaboración. Mientras que en un edredón o tejido cada módulo de color es esencial, ninguna parte define el conjunto de la manera en que definiríamos muchas composiciones occidentales por su melodía dominante. Las composiciones occidentales pueden a menudo tocarse de oído —la melodía, al menos— con un solo dedo en un piano. ¿Cómo podría uno tocar de oído la «partitura» anterior? No hay motivo dominante ni línea principal, aunque esto no impide que tenga una identidad diferenciada. Es una red neuronal, una personalidad, una ciudad, internet.

Abajo, a la izquierda, hay un tejido africano (fig. B). No sorprende que posteriores versiones de esos diseños tuvieran su origen en el Nuevo Mundo (fig. C). Ahí se ven cortes musicales, fugas y estrofas, inversiones y recapitulaciones. No es nada insensato creer que alguna parte de la vasta sensibilidad musical africana cruzara el océano y fuera reconstruida por medios visuales: que esos tejidos sirvieran de ayuda nemotécnica estructural. Tal vez sirvieron de metáfora para cómo se podía organizar la música, lección que también puede aplicarse a otras partes de la vida. No estoy insinuando que los músicos tomaban asiento e «interpretaban» un edredón, pero parte de la sensibilidad organizadora pudo haberse preservado y transmitido por tales medios.





Si podemos considerar la música como un principio organizador —y, en este caso, uno en el que la melodía, el ritmo, la textura y la armonía tienen la misma importancia—, entonces empezamos a ver metáforas por todas partes. Todos los fenómenos naturales son «musicales», y no me refiero a que suenan, sino a que se organizan solos y las pautas se hacen evidentes. Formas y temas surgen, se expresan, se repiten, mutan y luego desaparecen otra vez. Los músicos que tocan juntos establecen una especie de relación simbiótica entre ellos y una interacción entre sus diferentes partes, y de ese conectarse y entrelazarse resulta un tejido sonoro.

¿Cómo funciona esto? Permitid que os dé varios ejemplos muy diferentes.

A HOMBROS DE GIGANTES

Un reciente disco mío, *Everything That Happens Will Happen Today*, fue bastante típico en cuanto al proceso de colaboración. Brian Eno, con quien no había trabajado desde hacía más de veinticinco años, guardaba en el cajón una montaña de temas principalmente instrumentales que parecían aspirar a convertirse en canciones, en lugar de temas de música ambiental o de bandas sonoras de películas, pero él no estaba satisfecho con los intentos que había hecho por completarlos. Puesto que estaban simplemente acumulando polvo (aunque luego supe que uno fue a parar a Coldplay), Eno no perdía nada pasándomelos a mí: a menos que yo hiciera algo horrible con ellos —sobre lo cual acordamos que él tenía derecho de veto—, solo podíamos salir ganando los dos.

Como debe de ser evidente a estas alturas, la mayoría de las colaboraciones de hoy día, por lo menos las mías, no se realizan cara a cara. Son el resultado de expedir de un lado a otro archivos de música digital, vía correo electrónico u otros sistemas de transferencia de archivos a través de la red. ¿Se pierde algo cuando desaparece el aspecto en directo de la colaboración? Ciertamente, sin las sutiles señales que mandamos a través de nuestras expresiones faciales y del lenguaje corporal, los errores de comunicación pueden multiplicarse. Y el ánimo, los consejos, el apoyo y el estímulo que suelen darse en persona —«¿Por qué no probamos esto?», o «Estupendo, pero ¿y si lo tocas con otro instrumento?»— pueden perderse, o volverse mucho menos espontáneos.

Dicho esto, el nuevo protocolo tiene grandes ventajas. Si se me permite usar una analogía de ping-pong, con los intercambios vía internet uno puede esperar al día siguiente o más tiempo antes de devolver el saque, y meditar cuál es la mejor continuación sin la presión de proponer una idea brillante en el acto. Este respiro es un lujo del que careces cuando tienes a tu colaborador encima.

Del estudio de Eno en Londres recibí mezclas en estéreo de sus ideas musicales, a las cuales añadí mis melodías vocales y (luego) letras sin alterar en absoluto las bases de su música. A veces, esto resultó en extrañas estructuras líricas. En la canción «The River», Brian tenía una porción de lo que acabó siendo una estrofa repetida un buen número de veces; como si la canción se hubiera encallado y no pudiera avanzar. Acepté el reto de componer sin rectificar esa peculiaridad, pues sabía que si era capaz de hacerla funcionar, esa inesperada variación de estructura evitaría que la canción resultara demasiado predecible. Funcionó, y añadió una especie de tensión, pues atrasó la resolución musical que llegaba en los finales de estrofa. Pero otras veces yo reestructuraba ligeramente sus canciones para acercarlas más a una forma tradicional, repitiendo una sección para crear un lugar donde cupiera una segunda estrofa, o designando como estribillo una sección de sonido más «lleno», y luego podía copiar esto también, con el fin de recurrir a ello otra vez más adelante en la canción. No obstante, en ningún momento se me ocurrió pedir permiso para hacer algún cambio musical significativo en los temas, como cambios de tono, ritmo o instrumentación. Para mí, la regla tácita en esas colaboraciones a distancia es: «En la medida de lo posible, no toques el material de la otra persona». Trabaja con lo que te han dado y no trates de imaginártelo como algo diferente a lo que es. Aceptar que la mitad de las decisiones creativas ya ha sido tomada te ahorra un montón de interminables encrucijadas, no digamos ya muchas divagaciones y preocupaciones. Ni siquiera tuve que pensar qué dirección musical tomar: el tren ya había salido de la estación y mi tarea era ver adónde quería ir. Esa restricción de la libertad creativa acaba resultando, por lo general, una bendición. La libertad absoluta tiene tanto de maldición como de ventaja; para mí, la libertad dentro de márgenes estrictos y bien definidos es ideal.

Escuché a ratos los temas instrumentales de Eno, tratando de captar la historia que la música intentaba contar. No era música ambiental, tal como uno habría

esperado de él, y percibí que con un poco de persuasión emergerían estructuras de canciones. «Emergencia» es un término popular hoy día, pero evoca casi a la perfección cómo los músicos y los compositores cultivan el potencial latente de una modesta semilla musical. Esta es la razón de que escritores y músicos digan a menudo que solo se sienten parcialmente responsables de la creación de las obras que ellos han promovido. Según ellos, la canción, la pintura, la pieza de danza o la letra en que están trabajando les «dice» en qué clase de cosa se quiere convertir. Pero cuando esa cosa que te habla viene de otra persona, es a veces un rompecabezas mayor. ¿Habla necesariamente el mismo lenguaje que tú? ¿Es sincera? ¿O, por el contrario, irónica? ¿Esa parte torpe de la canción resulta graciosa o deberías tratar de «mejorarla»? ¿Quiere el autor que siga sonando así de bonita y suave, o le iría bien un poco de nervio?

Bueno, al principio no sabía exactamente cómo tomarme los temas de Eno. Quizá sentía una velada inquietud por la sombra de *Bush of Ghosts*, que después de treinta años había conseguido una importante reputación. Yo sabía que no podíamos permitirnos un *Bush of Ghosts II*. La historia musical influye tanto como cualquier otra cosa en la composición. Tras pasar casi un año con los temas, finalmente le escribí a Eno. Le dije que su música me inspiraba cierta sensación folk, electrónica y góspel, y sugerí que mis letras y melodías reflejasen esto, si a él le parecía bien. Brian había descubierto su amor por la música góspel años antes, y tal como al final escribió en los textos que acompañaban *Everything That Happens*:

«Surrender to His Will», del reverendo Maceo Woods y del Christian Tabernacle Choir, fue la primera canción de góspel que me hizo reaccionar realmente en mi vida. La escuché en una remota emisora de radio sudamericana mientras estaba en los estudios Compass Point de Nasáu, trabajando con Talking Heads en el álbum *More Songs About Buildings and Food*. Al compartir tiempo con ellos y conocer sus intereses musicales, abrí los oídos a géneros y estilos en los que hasta aquel momento no había reparado, como el góspel. Por tanto, es justo que el círculo se cierre con este disco.

Como extranjero en Nueva York, donde acabé poco después de grabar *More Songs*, me sorprendió la poca atención que los norteamericanos le prestaban a su propia y maravillosa música indígena. Se consideraba incluso anticuada, como si respaldar el góspel implicara forzosamente apoyar el marco religioso al que se lo asocia. Gracias al reverendo Woods, sin embargo, empecé a ver la música góspel más como la expresión del acto de entrega que del de adoración, y esto, por supuesto, me intrigó y ha calado en mi música desde entonces. Tal vez sea la razón de que use modos y acordes fáciles de seguir y de conciliar armónicamente. Quiero que la música sea acogedora, que le ofrezca al oyente un lugar dentro de ella.

Aunque mi trayectoria tal como se la describí era más bien vaga, a Eno no le pareció mal, así que abordé la primera canción, a la que creo que él había dado el título provisional de «And Suddenly». Yo acababa de leer el libro *Qué es el qué* de Dave Eggers, que trata de un joven llamado Valentino Achak Deng y su alucinante y espantoso viaje desde su pueblo arrasado en el sur de Sudán, hasta Atlanta, Georgia, y otros lugares. La historia de Valentino era desgarradora, pero también hermosa, edificante, y a veces hasta graciosa. Es posible que yo estuviera bajo el hechizo de su relato cuando me puse delante del micrófono. El resultado fue «*One Fine Day*». Para hacerla sonar más llena, canté algunas armonías en los estribillos y le mandé por correo electrónico el resultado a Eno.

Nos quedamos ambos entusiasmados: lo que la canción —el álbum entero, realmente— tenía que ser estaba ya completamente articulado en esa primera pieza. La letra por la que me había inclinado contenía algunas alusiones bíblicas (he ahí la relación con el góspel que he mencionado), pero no de manera demasiado patente. Acordamos continuar con el proyecto.

Vi que la base armónica de algunos de los temas que Eno me había mandado era sencilla, muy a la manera del folk o el country tradicional, o de las canciones góspel de la vieja escuela, antes de que esos estilos evolucionaran hacia la sofisticación que algunos han alcanzado hoy día. Las estructuras de acordes de Brian, en su aparente simplicidad musical, no se parecían a nada que yo hubiera elegido. La parte de bicho raro que hay en mí no me habría permitido, ya no, escribir una canción con, esencialmente, solo tres acordes mayores; me parecía que ya tenía que haber superado eso. Sin embargo, el hecho de que esa casi ingenua llaneza fuera idea de otro me servía de excusa: podía echarle la culpa a otro, y eso lo hacía aceptable. Esto me empujó en una nueva (antigua) dirección, lo cual, por supuesto, fue bueno.

El desafío lírico era más emocional que técnico: ¿cómo responder a esas bases armónicamente «sencillas» (aunque complejas en texturas) y escribir letras sensibles sin recurrir a los clichés que tales acordes y estructuras traerían a la cabeza? Me sorprendió que los resultados que empezaron a aparecer eran muchas veces optimistas y positivos, pese a que algunas letras hablaban de guerra, de coches saltando por los aires y de situaciones similarmente aciagas.

En esas canciones había vestigios de nuestro trabajo anterior —lógicamente—, pero algo nuevo surgió también. ¿De dónde salió ese nuevo tono ilusionado y esperanzador, particularmente en tiempos turbulentos como aquellos? Mientras las canciones iban aflorando, a diario me horrorizaba con las cínicas maniobras de Dick Cheney, Donald Rumsfeld, Karl Rove, Tony Blair y todos los demás, así como con la decepcionante mansedumbre con que informaban los medios de comunicación. Por aquel entonces McCain se presentaba como candidato a la presidencia y sus acólitos habían elegido a Sarah Palin como candidata a la vicepresidencia, en una jugada que sorprendentemente se tomó en serio. Un hombre negro se enfrentaba a ellos, un hombre que había escrito estimulantes discursos y nos había dado, a algunos de

nosotros, un poco de esperanza, aunque pienso que no hay político que no posea cierta cantidad de veneno en su organismo. Este fue el contexto político en el que escribí esas canciones, y descubrí que mi respuesta fue similar a la expresada en mis anteriores discos en solitario: esperanza y humanidad como fuerza para combatir la indiferencia y la codicia.

Algunas de las letras y de las quejumbrosas melodías que compuse eran una respuesta a lo que yo percibía que había ya, insinuado aunque hondamente enterrado, en la música de Eno. Quise encontrar una razón para no ser escéptico, para mantener cierta ilusión, incluso cuando nada de lo que me rodeaba parecía justificarlo. Escribir y cantar eran algo así como una tentativa de terapia musical íntima.

MUNDO DE ENSUEÑO

Red Hot, la organización humanitaria fundada en 1989 para combatir el sida, produce una serie de discos benéficos en los que promueve colaboraciones entre músicos dispares. Aunque no es portugués, en 1999 nos propusieron que el compositor y cantante brasileño Caetano Veloso y yo colaboráramos en una canción para su recopilación *Red Hot + Lisbon*. Soy un gran fan de Veloso, con quien ya había coincidido varias veces, así que la idea de trabajar juntos no era demasiado descabellada. Por casualidad, en una canción que yo tenía a medias estaba usando un loop de percusión sacado de uno de sus temas; una ayuda en el proceso de composición que en algún momento posterior reemplazaría con músicos de verdad. Algunos compositores pueden componer dentro de su cabeza, pero para mí, cuando los ritmos que escribo son audibles y algo complejos, escucharlos de verdad orienta mejor mis líneas melódicas de voz. Que yo estuviera ya componiendo sobre el loop de una canción de Veloso significaba en cierto sentido que ya habíamos empezado a colaborar e hizo que la invitación de Red Hot pareciera redundante.

Además, ya tenía una estructura para ella; acordes de guitarra inspirados por una combinación de clásicos norteamericanos y canciones brasileñas que había estado aprendiendo de cancioneros. No sonaban mucho a acordes de rock. También tenía una melodía, pero apenas letra. Los fragmentos que había esbozado trataban de una chica que pasaba todo su tiempo en clubs nocturnos y discotecas, y apenas tenía relación con lo que la mayoría de nosotros llama vida diurna. Había quien se lo reprochaba, pero la letra la defendía diciendo que no había nada malo en el inocente placer sensual. Parte de la letra me recordaba a Neil Young, por lo menos en la

manera en que encajaba en la melodía, aunque dudo que alguien lo notara. La pieza tenía forma pero estaba incompleta cuando se la mandé a Veloso. Él me respondió con letra adicional en portugués, pero hablaba de Carmen Miranda. Fuera de Brasil, la mayoría de la gente la ve como la brasileña con fruta en la cabeza que fue a Hollywood. Pero, en realidad, Miranda no era brasileña, sino portuguesa, así que, después de todo, ya teníamos una pequeña conexión con Lisboa (o con Portugal, al menos). Tras las muchas apariciones de Carmen Miranda en pelis cursis de Hollywood, mucha gente empezó a menospreciarla, pero antes había sido una cantante popular y respetada en Brasil. Sus andanzas hollywoodienses eran para los brasileños tanto un motivo de orgullo como de cierta duda y confusión. Además, su vestuario e incluso sus grandes tocados aludían a la cultura afrobrasileña —imitaban, de manera reconocible para los brasileños, los de las mujeres de la religión afrobrasileña del candombe—, así que no solo representaba la samba. Aquellos tocados encubrían algo muy profundo, y Veloso aludía indirectamente a ello en su letra. Teníamos entonces mi letra sobre una chica y la suya con referencias a otra, y ambas funcionaban juntas, yuxtapuestas. Raramente colaboro en letras; tiendo a marcar mi límite entre letras y música, pero quizá porque estábamos también alternando idiomas, resultó natural.

EMPEZAR CON LETRAS... CON LETRAS DE OTROS

En 2005 empecé a trabajar en un proyecto disco-musical para teatro, en colaboración con Norman Cook, alias DJ Fatboy Slim, sobre Imelda Marcos, primera dama de Filipinas. Ya que se basaba en una figura histórica, intenté algo que no había hecho desde hacía mucho tiempo: empecé el proceso de composición con la letra. Mientras investigaba acerca de los personajes y del período, fui resaltando pasajes memorables o dignos de atención y luego reuní documentos de anécdotas, citas de discursos, entrevistas y conversaciones. Empecé a agrupar ese material en potenciales episodios y tramas, que acabarían conectándose para contar una historia. En ese proyecto primaban los personajes —todos ellos gente real— y la historia, y cada episodio y su canción debían expresar algo concreto, así que tenía sentido darle prioridad al texto. Para empezar a escribir una canción, ordenaba todas mis notas sobre una escena —las citas y el testimonio oral de Imelda Marcos y de su familia, por ejemplo— y

simplemente trataba de cantarlas, a veces sobre acordes que tocaba al mismo tiempo con una guitarra, a veces sobre los ritmos de Cook. En mis notas yo apuntaba muchas de las frases originales —peculiares, repetitivas y de gran carga emocional— atribuidas a Imelda, a su marido Ferdinand y a otros. Para un compositor, esas palabras eran una bendición. ¡Eran letras ya medio hechas! No podía habérmelas inventado, y por supuesto sintetizaban perfectamente lo que la gente pensaba y sentía; o por lo menos lo que la gente quería que el mundo creyera que pensaba y sentía. Leer que Imelda había dicho que quería que inscribieran en su lápida el epitafio *HERE LIES LOVE* [«Aquí yace el amor»] me pareció tener el título del musical servido en bandeja de plata. No solo expresaba el hecho de que ella siempre se vio como una persona que había ofrecido desinteresadamente todo su amor al pueblo filipino y se había sacrificado por él, sino que me daba la oportunidad de usar sus reflexiones sobre su vida y sus logros, junto con algunas sutiles réplicas que ella había dirigido a sus detractores.

Otra gente ha usado también tales «textos encontrados». Por ejemplo, Peter Sellars usó declaraciones hechas en el Congreso como materia prima para el libreto de la ópera de John Adams sobre Robert Oppenheimer y la bomba, *Doctor Atomic*. Servirme de tales textos como materia prima para letras parecía absolverme (al menos en mi conciencia) de cierta responsabilidad por lo que los personajes decían, o cantaban, en esa pieza. Podía emplear frases, por ejemplo, mucho más sentimentales o cursis de lo que yo me habría permitido nunca escribir, y no pasaba nada, puesto que era el personaje, y no yo, quien lo decía. En la canción «Here Lies Love», Imelda canta «Las cosas más importantes son la belleza y el amor», una cita sacada de un discurso que ella dio. Si yo cantara tal letra, la gente pensaría que hay ironía en ello, pero si hago que salga de la boca del personaje, suena verdadero. Descubrí que la misma cosa era aplicable musicalmente: había referencias musicales —ritmos disco o, a mis oídos, una referencia a Kenny Rogers— y otras citas de género que se podían incluir porque eran lo que el personaje habría usado como vehículo para sus sentimientos, si hubiera sido capaz de expresarse a través de una canción. ¿Quién no querría «ponerse» la voz de Sharon Jones para expresar la increíble depravación, sentido del humor y desenfreno de visitar por primera vez un club *dance* importante? Por último, las palabras me parecían más verdaderas sabiendo que realmente las había dicho alguien; que no las había puesto yo en su boca.

¿Fue tal forma de escribir letras una especie de colaboración con el pasado? Aunque reordené la mayoría de esas frases encontradas, repetí algunas y transformé otras para hacerlas encajar en la métrica y la rima, intenté que mi escritura personificara las intenciones de mis invisibles «colaboradores».

Here Lies Love es una colaboración que, como la partitura que escribí con Twyla Tharp o la música para películas que he hecho a lo largo de los años, tiene menos que ver con otro músico (sin desmerecer en absoluto la contribución de Norm) que con la forma teatral propiamente dicha. Es la producción escénica, no una persona, la que

necesita mi música para conseguir ciertos fines dramáticos, emocionales o rítmicos. En esa clase de colaboración hay exigencias o restricciones que hacen que trabajar solo o con otro músico sea muy diferente.

No sé si los compositores de música para teatro, televisión o cine se ven a sí mismos como colaboradores del director, del medio o del guionista, pero a veces la música y la parte visual van tan íntimamente unidas que cuesta imaginar una obra teatral o una película sin su banda sonora, y viceversa. Hay música de cine o teatro que, cada vez que la oyes, te evocan la historia, los personajes y la parte visual. En ese tipo de colaboración, las restricciones no están en los gustos o las preferencias del otro músico o compositor, sino en las necesidades de la obra en su conjunto y de sus personajes.

Un libro titulado *People Power: The Philippine Revolution of 1986, An Eyewitness History*, sobre los cuatro días de la Revolución del Poder Popular, me fue de enorme ayuda mientras trabajaba en *Here Lies Love*. Incluía no solo el testimonio de generales, sacerdotes y figuras públicas, sino también las conmovedoras palabras de gente corriente, la verdadera base de aquel movimiento. Igual que en la plaza Tahrir de El Cairo, fue la presencia de miles y miles de personas corrientes manifestándose a diario lo que inclinó la balanza en Filipinas. Sus palabras me permitieron ver a través de sus ojos los hechos, lo mundano mezclado con lo sublime, y lo revivieron para mí. Habiendo visitado Manila, podía imaginarme los barrios, las casas y las calles descritas por esa gente, la manera en que su vida cotidiana se cruzaba con los acontecimientos históricos. La gente tendía a mencionar detalles muy concretos que flotaban en el aire y fueron absorbidos por la vorágine de la historia. La gente salía a hacer un poco de ejercicio por la mañana y aparecían tanques por las calles. Salías a tomar café y te encontrabas cientos de miles de personas congregadas en la esquina de tu casa.

Casualmente, aquellos días estaba también leyendo un libro de Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell*, sobre las casi utópicas transformaciones sociales que a veces surgen de desastres o revoluciones; cómo los ciudadanos se ayudan unos a otros desinteresada y espontáneamente tras sucesos traumáticos como los terremotos de San Francisco y de México, el bombardeo aéreo de Londres o los atentados del 11 de septiembre. Todos esos eventos tienen en común un momento mágico y fugaz en que la clase y otras diferencias sociales desaparecen y la humanidad en común se hace evidente. Esos momentos no suelen durar más que unos pocos días, pero tienen un impacto profundo y duradero en los implicados, testigos de una puerta entreabierta a un mundo mejor, cuya existencia nunca olvidarán.

La Revolución del Poder Popular me pareció uno de esos momentos, y esperé poder capturar una pizca de ese sentimiento en canciones y escenas. Una pieza teatral que antes me había parecido una tragedia podía tener una especie de final feliz e incluso edificante, no solo por describir el derrocamiento de un dictador y de su esposa, sino porque también asomaba la humanidad de un pueblo.

Ser capaz de escribir canciones en las que soy el cauce de los sentimientos y de las ideas de otros fue muy liberador y, bueno, más fácil de lo que pensaba. Es componer por encargo, pero sin demasiada vaguedad en la intención, pues las fuentes —la gente— son tan reales como lo que ocurrió.

AJUSTES DRAMATÚRGICOS

Tras la publicación en tapa dura de este libro, el musical *Here Lies Love* ha debutado en el escenario. Ha sido bien recibido, lo cual es un gran alivio, y el material continuó evolucionando y cambiando hasta el estreno.

Leí recientemente un libro de Jack Isenhour titulado *He Stopped Loving Her Today*, sobre la grabación de una canción de George Jones que algunos llaman la mejor canción country de todos los tiempos. ¡Un libro entero sobre la grabación de una canción!

Bueno, para grabar esa canción se tardaron dieciocho meses, no en sesiones de grabación consecutivas, por supuesto, sino entre principio y final. Esto es un montón de tiempo perseverando en una canción. Parte del retraso fue debido a la infame toxicomanía de Jones; en algún momento sus amigos tuvieron que sujetarlo ante el micrófono para que cantara. Sorprendentemente, en esas condiciones pudo aún producir; incluso grabó grandes éxitos durante ese período. Pero se desmoronaba cuando llegaba a la sección hablada del final de «He Stopped Loving Her Today».

Lo impresionante para mí es cuán colaborativa fue la creación de esa canción. Por supuesto que Jones le daba a cada tema que cantaba su propia interpretación. Los pequeños gorjeos vocales que solía añadir no estaban en la composición, por ejemplo. Pero fue Billy Sherrill, el legendario productor de country, quien tuvo la visión de lo que la canción podía llegar a ser. Sherrill hizo que el equipo de expertos compositores que había escrito la versión inicial de la canción la reescribiera tres veces más antes de darse por satisfecho. Según la autobiografía de Jones *I Lived to Tell It All*, fue Sherrill quien les sugirió introducir una estrofa en la que la mujer va a visitarlo una última vez. Esa estrofa está aún en la canción.

Ese proceso de reescribir, de ser presionado y guiado, me recordó la manera en que trabajé con el director de teatro Alex Timbers y con el director artístico de Public Theater, Oskar Eustis, para llevar el musical *Here Lies Love* al escenario. Como parte de ese proceso, Alex y Oskar sugerían ocasionalmente no solo dónde se necesitaría una nueva canción, sino que, como Sherrill, especificaban también qué tenía que

decir cada estrofa propuesta. No cómo decirlo —ese era mi trabajo—, sino qué emociones e información necesitaban ser expresadas para hacer avanzar la narración y ayudarnos a entender las motivaciones de un personaje. Por ejemplo, ya teníamos canciones y escenas en las que el marido de Imelda, el presidente Marcos, es sorprendido teniendo un *affaire*, un punto de inflexión en la vida de ella. Pero para que nosotros entendamos que esto significa algo tenemos que verlos antes como una pareja feliz. Hacía falta una nueva canción para lograrlo.

Eso fue para mí un nuevo tipo de colaboración. Tenía mucha experiencia escribiendo letras y melodías para música de otra gente, pero esto era mucho más específico. Algunas de esas canciones evolucionaron a lo largo de muchos años, lo cual supera por un buen trecho el récord de Jones.

Esos ajustes e ideas para nuevas canciones no ocurrieron todos a la vez. La necesidad de ellos y lo que necesitaban cumplir se fue revelando poco a poco. Recuerdo que hace dos años, cuando estábamos dando un taller, Alex pensó que necesitábamos una canción en la que Imelda reacciona ante la revelación de que su marido, el presidente, la ha engañado con otra. La canción debía empezar, pensaba Alex, con ella sumida en la desesperación y luego ir haciéndose más optimista a medida que Imelda decide dedicar su vida y su amor al pueblo filipino.

Afortunadamente, encontré algunas declaraciones de ella en las que decía casi exactamente esto: había usado la expresión «estrella y esclava», que, aunque un poco excesivamente dramática, expresaba cómo se sentía en su relación con «el pueblo» en aquel momento. Al final de la canción ella se ha recuperado de su desesperación y anuncia que va a olvidarse de tener vida personal. Todo esto lo dijo realmente, lo cual me fue de gran ayuda. Usé «Stand by Your Man» —otra producción de Sherrill, casualmente— como modelo, porque su potente estribillo no llega hasta muy al final de la canción. Esto podría parecer contradictorio, pues normalmente quieres enganchar al oyente con la gran frase expresada en un estribillo tan pronto como sea posible. Pero funcionó para Tammy Wynette y tal vez, pensé, funcionaría para mí. Las estrofas, paso a paso, te llevarían a la conclusión expresada en el estribillo final. Necesitabas hacer el viaje entero para recibir todo el impacto.

Eso funcionó, pero Alex y Oskar querían más. Sentían que nos hacía falta ver a Imelda arrebatándole realmente el mando a su marido, por la enfermedad de él y como venganza por haber sido traicionada. Afortunadamente, una vez más, los documentos históricos resultaron de ayuda. Medio en broma, Imelda había irrumpido en un consejo de ministros quejándose: «¡Pobre de mí, ahora tengo que hacerlo todo yo!».

Ya tenía un inicio y un título para la canción («Pobre de mí»). La escribí modificando la música de una canción anterior en la que su esposo la moldea para ser una esposa política perfecta, y añadiendo nueva letra y melodía: sería un buen flashback sónico, pensé. Hice que el jefe de prensa del palacio filipino anunciara que «el presidente se encuentra bien» cuando podíamos claramente verlo tendido enfermo

en la cama. Todo esto ocurriría simultáneamente, solapándose.

Dos años después, en el último mes de ensayo, Alex y Oskar piensan que la canción y la escena están bien, pero que pueden mejorarse. Creen que tenemos que ver más explícitamente que la decisión de Imelda es absoluta, implacable, y está motivada por la aventura de su marido. Me fui a casa y escribí una estrofa adicional para Imelda, en la que ella impreca al presidente con las palabras más duras posibles (en tagalo) y luego anuncia: «Hace falta una mujer para hacer el trabajo de un hombre». (Esta frase arranca a menudo aplausos del público). El hilo narrativo queda por tanto mucho más claro. La escena consigue una gran reacción del público, lo cual, por supuesto, se debe en parte a los actores y también a la puesta en escena de Alex; la canción sola no lo hace todo.

En retrospectiva, me pregunto si se me habría ocurrido escribir la canción, por no decir revisarla hasta lo que finalmente devino. Me alegro de que tuviéramos la oportunidad de dejar que la pieza evolucionara paso a paso. Ese fue un tipo de colaboración que yo nunca había experimentado antes; no era como en las bandas sonoras, por ejemplo, en las que la música tiene que adaptarse al carácter de una escena.

No fue siempre fácil ser apremiado de esa manera. En ocasiones tuve que tragarme el orgullo, pero en parte me ayudó una «norma» del teatro según la cual el autor (o el compositor) tiene la palabra final: su texto no puede ser alterado. El texto se considera sagrado, así que si yo probaba una sugerencia y no me gustaba, siempre podía pedir, de la forma más amable posible, que la canción volviera a su estado original. Este poder implícito me daba cierta libertad, me permitía ser flexible y condescendiente con todas las sugerencias, y podía probar cosas de las que no estaba seguro, de las que incluso dudaba, sabiendo que no serían inamovibles. En lugar de volverme más conservador, mi poder oculto me alentaba a aceptar riesgos. Al final, la mayoría de esos cambios y añadidos ayudaron realmente a mejorar la obra, aunque con algunos costó cierto tiempo encontrar su mejor expresión.

NARRATIVA EMERGENTE

Escribir letras para que encajen en una melodía o métrica previas, tal como hice en *Everything That Happens* y en muchos otros discos, es algo que cualquiera que escriba rimas hace natural e intuitivamente. Todos los raperos improvisan o componen con un patrón rítmico, por ejemplo. Me habían animado a hacer más

explícito este procedimiento, que es generalmente interiorizado, mientras escribía las letras de *Remain in Light*. Esa fue la primera vez que abordé así las letras de un disco entero. Descubrí que resolver el rompecabezas de conseguir que palabras y frases encajaran en estructuras previas a menudo daba lugar, de forma bastante sorprendente, a letras con consistencia emotiva y a veces hasta con hilo narrativo, cuando tal aspecto de los textos no había sido planeado de antemano.

¿Cómo ocurre esto? En *Remain in Light*, e incluso antes, buscaba palabras que encajaran en fragmentos melódicos preexistentes, míos o de otros. Tras llenar montones de páginas con ocurrencias sin hilo conductor, escudriñaba en ellas para ver si aparecía algún grupo lírico relevante. A menudo algunas frases que sugerían el principio de algún tema concreto parecían querer aparecer. Esto puede sonar a magia; afirmar que un texto «quiere» surgir (y ya hemos oído esto antes), pero es verdad. Cuando algunas frases, incluso si han sido seleccionadas casi al azar, empiezan a adquirir sentido juntas y parecen estar hablando de la misma cosa, es tentador afirmar que tienen vida propia. La letra puede haber empezado como desvarío, pero a menudo, aunque no siempre, surge una «historia» en su sentido más amplio. Narrativa emergente, se podría decir. Pero hay ocasiones en que las palabras pueden resultar una adición peligrosa para la música: pueden maniatarla. Las palabras implican que la música trata de lo que dicen las palabras, literalmente, y nada más. Mal puestas pueden destruir la agradable ambigüedad que constituye gran parte de la razón de que nos guste la música. Esa ambigüedad posibilita que el oyente adapte psicológicamente una canción a sus necesidades, sensibilidad o situación, pero las palabras pueden también limitar esto. Hay un montón de hermosas piezas musicales que no puedo escuchar porque han sido «arruinadas» por una mala letra; ya sea mía o de otros. En su canción «Irreplacable», Beyoncé hace rimar «minute» con «minute» y a mí me da repelús cada vez que la escucho (en parte porque, llegado ese punto, ya estoy cantando a coro). En mi propio tema «Astronaut» acabo con la línea «me siento como un astronauta», que parece la metáfora de alienación más estúpida posible. Puaj.

Así que empiezo improvisando una melodía sobre la música. Hago esto cantando sílabas sin sentido, pero con una pasión extrañamente inadecuada, puesto que no estoy diciendo nada. Una vez que tengo una melodía sin palabras y un arreglo de voz que a mis colaboradores (si los hay) y a mí nos gusten, me pongo a transcribir ese galimatías como si tuviera palabras de verdad.

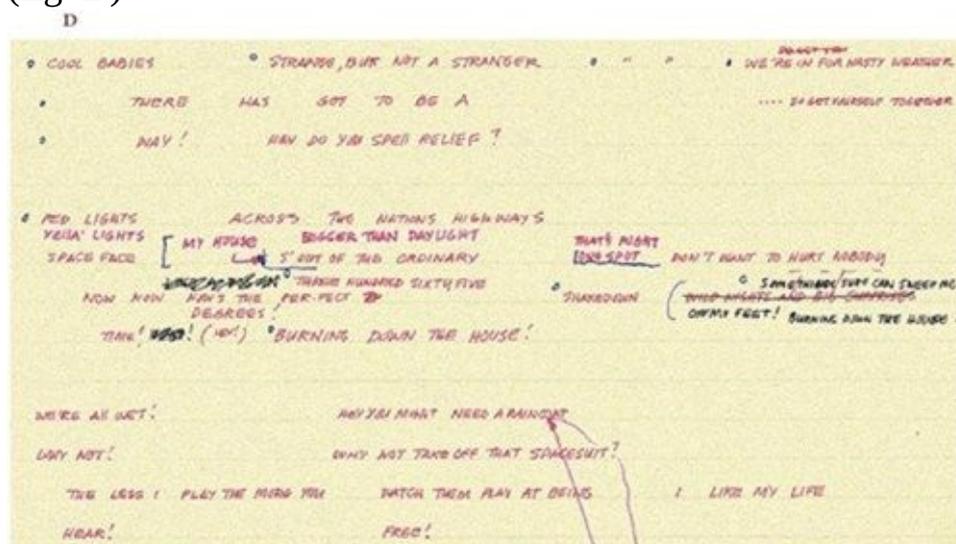
Escucharé con atención las incoherentes vocales y consonantes de la grabación y trataré de entender lo que ese tipo (yo), exteriorizando sentimientos de manera tan enérgica pero indescifrable, está diciendo realmente. Es como un ejercicio forense. Seguiré el sonido de las incongruentes sílabas tan de cerca como pueda. Si en ese galimatías una frase melódica termina en un sonido agudo de ooh, transcribiré esto, y al elegir palabras reales buscaré una que acabe en esa sílaba o todo lo cerca que me sea posible. Entonces, el proceso de transcripción suele terminar en una página de

palabras de verdad, aún bastante al azar, que suenan justo igual que el galimatías.

Hago esto porque la diferencia entre un oooh y un aaah, o entre un sonido «b» y un «th», es, creo, parte integrante de la emoción que la historia quiere expresar, y quiero ser fiel a esa intención inconsciente e inarticulada. Ciertamente, ese contenido carece de narrativa o no tiene aún sentido literal, pero está ahí: lo oigo, lo percibo. En esa fase, mi labor está en encontrar palabras que respondan y se ciñan a las cualidades sónicas y emocionales, en lugar de desatenderlas y posiblemente destruirlas.

Parte de lo que hace que las palabras funcionen en una canción es cómo suenan a los oídos y cómo sientan en la lengua. Si sientan bien fisiológicamente, si la lengua del cantante y las neuronas espejo del oyente se avienen con la deliciosa pertinencia de las palabras que surgen, esto sobrepasará inevitablemente cualquier sentido literal; aunque el sentido literal no es malo. Si las recientes hipótesis científicas sobre las neuronas espejo son correctas, entonces podríamos decir que «cantamos» con empatía —con la mente y con las neuronas que activan los músculos de la boca y del diafragma— cuando oímos y vemos a alguien que canta. En ese sentido, presenciar una actuación y escuchar música es siempre una actividad de participación. El acto de poner palabras en papel es ciertamente parte de componer una canción, pero la prueba está en ver cómo se percibe al ser cantada. Si suena falsa, el oyente lo notará.

Trato de no prejuzgar nada de lo que me pasa por la cabeza durante esta fase del proceso de composición: nunca sé si algo que suena estúpido al principio será, en un entorno lírico que puede surgir en cualquier momento, lo que haga que todo brille, así que por muchas páginas que llene, trato de mantener a raya al censor que llevo dentro (fig. D).



Hay veces en que sentarme a la mesa e intentar forzar esto no funciona. Nunca padezco de bloqueo mental, exactamente, pero a veces las cosas van más lentas. En estos casos me pregunto si la parte consciente de mi mente no está pensando demasiado, y es exactamente en ese momento cuando más quiero y necesito sorpresas y extravagancias de las profundidades. Respecto a eso, hay técnicas que ayudan. Por ejemplo, me voy a hacer footing por el West Side y me llevo una micrograbadora con

la que grabo frases que se me ocurren y que encajen en el patrón rítmico de la canción. En las raras ocasiones en que voy en coche, hago lo mismo (¿hay alguna ley que me prohíba componer canciones mientras conduzco?). En esencia, cualquier cosa —conducir, hacer footing, nadar, cocinar, ir en bicicleta— que ocupe parte de la conciencia y distraiga su atención, funciona.

La idea es darle al material ctónico la libertad necesaria para que afluya y gorgotee. Para distraer a sus guardianes. A veces, una sola estrofa, o incluso un par de frases, resonarán y bastará con esto para «desatarlo» todo. A partir de ahí se convierte en algo más parecido a rellenar espacios, a resolver un rompecabezas convencional.

Ese particular proceso de composición podría también ser considerado como una colaboración; una colaboración con uno mismo, con el subconsciente propio y con el colectivo, tal como lo expresaba Jung. Igual que en los sueños, a menudo parece que una parte oculta de uno mismo, un *Doppelgänger*, trata de comunicarse, de transmitir información importante. Al escribir nos adentramos en diferentes aspectos de nosotros mismos, en diferentes personajes, en diferentes partes de nuestro cerebro y de nuestro corazón. Y entonces, cuando todos ellos han dicho lo que piensan, nos echamos mentalmente atrás, dejamos de adentramos en nuestros infinitos yos y adoptamos una visión más distante y crítica con lo que hemos hecho. ¿Acaso no trabajamos siempre editando y estructurando el flujo de nuestros muchos yos? ¿Acaso no es el producto final el resultado de dos o más partes de nosotros mismos, trabajando el uno con el otro? Este proceso ha sido llamado a menudo «canalizar» por gente del mundo de la creación, de la misma forma que otra gente se refiere a sí misma como «cauce» de algún tipo de fuerza que se expresa a través de ella. Supongo que la entidad externa —el dios, el extraño, la fuente— es parte de uno mismo, y que esa clase de creación tiene que ver con cómo escucharla y colaborar con ella.

CAPÍTULO 7

Negocios y finanzas

Opciones de distribución y supervivencia para artistas musicales

Con el trabajo de estudio ya terminado, con el disco ya mezclado y prensado, ¿cómo llega la canción o el álbum del compositor o el intérprete al oyente?

¿Cuán importante es esto? ¿Cuán importante es hacer llegar el trabajo de uno al público? ¿Debería un artista creativo siquiera preocuparse por esto? ¿Haría yo música si nadie me escuchara? Si yo fuera el ermitaño que vive en la cima de una montaña, como el barbudo de una tira cómica, ¿me molestaría en escribir una canción? Muchos artistas visuales cuyo trabajo me encanta —Henry Darger, Gordon Carter o James Castle— nunca hicieron pública su obra. Trabajaron incesantemente y se guardaron para ellos sus creaciones, que solo fueron conocidas tras su muerte o después de que los echaran de sus apartamentos. ¿Podría yo hacer eso? ¿Por qué iba a hacer tal cosa? ¿No queremos algún tipo de aprobación, respeto, reconocimiento? Pensándolo bien, podría hacerlo: de hecho, lo hacía, en mis días de instituto, cuando me entretenía empalmando aquellos loops de cinta. Creo que aquellos experimentos fueron presenciados por exactamente un amigo. Sin embargo, incluso un público de uno no es cero.

Aun así, hacer música ya es una recompensa de por sí. Te hace sentir bien y puede resultar terapéutico; por esto tal vez tanta gente trabaja duro en la música sin esperar en absoluto dinero o reconocimiento público. En pubs de Irlanda y de muchos otros lugares hay aficionados que tocan temas conocidos sin sentir la necesidad de nada más. Consiguen reconocimiento (o humillación) en su propio pueblo, eso sí. En Norteamérica, las familias solían reunirse alrededor del piano en el salón. La posible remuneración que hubieran podido recibir por esos «conciertos» era secundaria. La verdad es que incluso cuando jugueteaba con cintas en el instituto creo que imaginaba que alguien, de alguna manera, escucharía mi música algún día. Quizá no aquellos experimentos concretos, pero pensaba que podían ser los primeros pasos que harían nacer posteriores y más maduras expresiones, que finalmente llegarían a otros. ¿Pude inconscientemente haber tenido un plan a tan largo plazo? He seguido haciendo un montón de música sin un claro propósito a la vista, pero supongo que en lo más recóndito de mi mente creo que ese vagabundeo por un sendero serpenteante cosechará seguramente algún premio (bien merecido, en mi inconsciente) al final del camino. Hay cierta fe sin fundamento involucrada en esto.

¿Es la satisfacción que deviene del reconocimiento público —por pequeño y fugaz que sea— una fuerza impulsora del acto creativo? Asumiré que la mayoría de los que hacemos música (o perseguimos otras actividades creativas) soñamos realmente con que algún día alguien escuche, vea o lea lo que hemos hecho. Aunque

Darger y algunos otros parecen ser la excepción, quizá también ellos han soñado alguna vez con difundir su obra. El público puede estar formado por los miembros de tu familia o anónimos transeúntes de la calle; que no te hayan contratado en un club o en un auditorio de música clásica no significa que no seas músico. Incluso los artistas y músicos conceptuales que decidieron que bastaba con simplemente pensar en hacer algo —Yoko Ono, John Cage o Sol LeWitt crearon obras que consistían en nada más que una serie de instrucciones—, han documentado casi siempre sus acciones y las han mostrado a sus colegas. Muchos de los que aspiramos al reconocimiento soñamos con que no solo tendremos ese diálogo con nuestros colegas y el público, sino que además podemos llegar a ser remunerados por nuestro esfuerzo de creación, lo cual es otra forma de reconocimiento. No estamos hablando de ser ricos y famosos; ganarse la vida con el trabajo propio es suficiente. Supongamos que, aunque lo que más te importe es que tu música sea oída por otros, quieres ser profesional y cobrar: ¿cómo se hace? Al producir buen material solo tienes media batalla ganada.

Cuando era joven me parecía que la música llegaba a mis oídos por arte de magia. Escuchaba a un nuevo grupo o cantante que parecía haber caído del cielo expresamente para dejarme pasmado. Era como si mis amigos y yo los hubiéramos «descubierto». No era consciente de la comercialización; de la comercialización de la música, por lo menos. Era consciente de los famosos que engatusaban a la gente anunciando cigarrillos, detergentes o coches en la tele y la radio, pero no sabía que la música que a mí me gustaba se comercializaba de la misma manera. Debía de pensar que existía una especie de conjura de colegas y de espíritus afines que hacía correr la voz sobre lo que molaba.

Hoy día todo el mundo tiene al menos cierta percepción del hecho de que le están vendiendo algo. A veces aún creemos que hemos «descubierto» algo por arte de magia, pero las más de las veces somos vagamente conscientes de que alguien ha hecho algo para atraer nuestra atención hacia un artista o una música. La primera vez que me di cuenta de estas fuerzas ocultas me sentí un poco desilusionado. Enterarme de que me habían vendido algo que realmente me gustaba me hizo sentir como si me hubieran usurpado parte de mi libre albedrío. Empecé a cuestionar la misma idea de libre albedrío y mi lista personal de cosas que me gustaban o disgustaban: ¿había sido todo esto manipulado según un plan concebido por alguien? Si mediante gimnasia mental somos capaces de separar este conocimiento pragmático de nuestro disfrute de la música, en el mejor de los casos esta percepción de las estrategias de mercado no malogrará nuestro entusiasmo.

Ahora, mis amigos y yo comprendemos mejor el hecho de que nuestros gustos cambian constantemente, de que hay músicos que ya no nos parecen relevantes, mientras que otros, en retrospectiva, nos parecen proféticos. Nos damos cuenta de que hay fluctuaciones en las cosas en que nos comprometemos emocionalmente, de que nada es absoluto. Pero, por un tiempo, el negocio de la música parecía un utópico universo paralelo.

Como fans de la música y como espectadores vimos a Elvis conduciendo un Cadillac dorado, vimos a Sting grabando en un castillo francés, vimos el edificio de Capitol Records de Los Ángeles diseñado como una torre de singles apilados, y escuchamos historias de vidas vividas en exceso: drogas, televisores arrojados por ventanas de hotel, ostentosos trajes bordados en seda y piedras, o Rolls-Royce pintados de colores. Escuchamos historias sobre Bruce Springsteen encerrado en estudios durante más de un año mientras trabajaba en *Born to Run*, o D'Angelo frecuentando los Electric Lady Studios durante cuatro años para producir *Voodoo*. El pragmatismo parecía fuera de lugar; el mundo de la música tenía que ver con otras cosas. En la actualidad, esos relatos de despilfarro e interminables sesiones de grabación en estudios caros son una rareza para la mayoría de los artistas, básicamente por razones de presupuesto. El mundo de la música de entonces parecía glamuroso y extravagante, y cuando uno pensaba en la gloria y en el estilo de vida, parecía que la logística del marketing y la distribución no viniera al caso. Mucho de eso ha cambiado.

Hoy día, alardear de estilo de vida lujoso es principalmente cosa de artistas de hip-hop, pocos de los cuales hacen grandes giras, así que alguien debe de comprar bastantes discos si esto es lo que financia esas botellas de champán Cristal, esos vídeos musicales, esos collares y esas cadenas de oro. O esto, o es que sus compañías de discos piensan que adelantar dinero por esa clase de cosas es una buena inversión a largo plazo. Muchos de estos artistas han diversificado inteligentemente el negocio con perfumes, ropa o zapatos, o abriendo restaurantes; si las ventas de discos decaen, si se obtienen cada vez menos beneficios de vender CD, se supone que la imagen y las ganancias se podrán mantener por otros medios, como sacando tu propia línea de perfumes.

A lo largo de los años también yo he ido dedicando cada vez más tiempo a trabajar en formas no exclusivamente musicales: arte, libros (como este), películas y DVD. Nada de esto da ni de lejos los beneficios que obtendría promocionando una marca de perfume; o eso supongo: en ese campo perdí realmente el tren. Con cualquier actividad extramusical, mi regla financiera general es simplemente tratar de no perder dinero: si un proyecto cubre costes y gastos, ya me doy por satisfecho. Se supone que un proyecto no debe financiar otro, aunque este ideal cuesta de mantener. Para mí, la diversificación tiene que ver con buscar maneras de expandirse creativamente. La diversidad no es una decisión comercial, sino una manera de mantenerse interesado, alerta. No quiero que mis decisiones creativas se guíen por las ganancias o el marketing —un criterio motivador que inevitablemente acaba en desastre—, pero tampoco quiero ser dichosamente ignorante de presupuestos y negocios.

Hay un proverbio que a menudo se aplica a los del tipo despilfarrador: el músico que no atiende su negocio no tarda en quedarse sin negocio. Hace décadas me tomé esa advertencia en serio, y antes de firmar con algún sello discográfico me leí libros

como *This Business of Music*. Mi limitada investigación no garantizaba gran cosa en materia de conocimientos, y los abogados que contratamos para proteger a nuestra banda primeriza no hicieron demasiado para garantizarnos un trato realmente justo. En su favor hay que decir que, a pesar de que nuestros primeros contratos discográficos no fueron gran cosa, lo hicieron lo mejor que pudieron dadas las circunstancias. Por lo menos no ocurrió nada verdaderamente desastroso. En años subsiguientes nos propusimos aprender un poco en cada nuevo contrato y hacer las oportunas correcciones. Lamento profundamente algunas decisiones comerciales: no fui nunca coaccionado, pero a menudo me dijeron que tal o cual condición era lo mejor que podía esperar en ese momento. Esa frase ha sido empleada para justificar muchos contratos leoninos, pero yo he salido bien parado. A lo largo de los años me las he arreglado para ir mejorando mis condiciones legales y contractuales, no repetir errores y protegerme. He trabajado con discográficas grandes y pequeñas, e incluso he tenido mi propia compañía de discos.

Ese sello, Luaka Bop, aún existe, pero ya no lo llevo yo. Nuestro primer disco salió en 1990. Creo que hubo un año a principios de la década de 2000 en el que vi algún beneficio de la compañía, pero el resto del tiempo, aunque era tremendamente divertido y la música que publicábamos era inspiradora, me consumía también mucho tiempo y capital.

También he tratado de trabajar sin compañía discográfica alguna. La colaboración *Everything That Happens* con Brian Eno fue autoeditada, aunque varias compañías tuvieron que ver con la distribución del CD físico. El doble disco *Here Lies Love*, hecho en colaboración con Fatboy Slim, se publicó a través de Nonesuch, filial del Warner Music Group. He editado música en sellos independientes como Thrill Jockey, y he manufacturado CD de remezclas y de música para piezas de danza y los he vendido después de los conciertos de una gira. En un momento u otro he intentado casi todas las maneras posibles de distribución.

Hoy día salgo de gira cada varios años, y ya no lo considero simplemente un gancho para vender CD. Las giras solían ser vistas como una especie de marketing, en su mayor parte; una manera de vender más discos generando prensa y creando público. Y así es, pero puede ser también una fuente de ingresos y una actividad creativa por derecho propio. A todos nos han contado la vieja mentira de que perder dinero en una gira no importa, porque puedes compensarlo con ventas de discos, pero para muchos grupos esto ya no es cierto. Actuar es psicológica y físicamente placentero, y el atractivo no está solo en la pasta. Por desgracia, esto significa que es relativamente fácil tentarnos para que toquemos por calderilla. Ser músico es un buen trabajo, pero esto no quiere decir que no te importe arruinarte tocando.

He ganado dinero y me han estafado (bueno, he firmado contratos horribles). He tenido libertad creativa y me han apremiado a crear éxitos. He lidiado con músicos chalados que se creían divos y he visto cómo discos geniales de fantásticos artistas pasaban sin pena ni gloria. Adoro la música. La adoraré siempre. Me ha salvado la

vida, y sé que no soy el único que dice esto. Si crees que en el mundo de la música el éxito se mide por el número de discos vendidos o por el tamaño de tu casa o de tu cuenta corriente, entonces no soy el experto que buscas. Estoy más interesado en cómo se puede dedicar toda una vida a la música. ¿Es posible tal cosa? Y si lo es, ¿cómo se hace?

No obstante, lo que hoy se llama el negocio de la música no tiene nada que ver con lo que yo investigué antes de firmar aquel primer contrato. De hecho, el negocio de la música apenas tiene ya que ver con producir música. En un determinado momento se trataba principalmente de vender objetos —elepés, casetes, CD en fundas de plástico—, pero este negocio pronto se acabará. Tower Records cerró sus puertas en 2006, y Virgin Megastores en 2009. Borders se declaró en bancarrota en febrero de 2011, y en 2012, HMV cerró un gran número de sucursales en el Reino Unido. No volverán, no es una «recesión». Las pocas tiendas independientes que han sobrevivido tienen empleados expertos, que aman la música y a los músicos cuyo trabajo venden. No hace mucho pasé por una tienda de discos de Nashville, en la que la lista de recomendaciones del personal era digna de consideración en su totalidad, y por la tarde vi a una banda tocando allí. La cerveza corría y compré varios discos, pero incluso esas tiendas tienen que vender cierta cantidad de material para pagar el alquiler, así que quién sabe cuánto durarán tan maravillosos establecimientos.

Ese paisaje cambiante no es necesariamente una mala noticia para la música, como tampoco tiene que serlo para los músicos. Nunca ha habido tantas oportunidades para que un músico llegue al público, y esto es lo que siempre hemos querido. La música, en lo que a este libro concierne, es la finalidad, y, tal como hemos visto, los mecanismos que la mueven vienen y van. De las infinitas maneras que hoy día hay de conseguir que un público se entere de lo que haces, casi ninguna existía cuando accidentalmente me encontré metido en esta profesión. Aunque la situación actual está plagada de nuevas posibilidades, la industria en sí no va tan bien de dinero, así que tienes que aprender a navegar por aguas cenagosas.

Lenny Waronker dirigía Warner Brothers Records con Mo Ostin. Hablé recientemente con él por teléfono acerca de su filosofía de la época en que fiché por aquel sello.

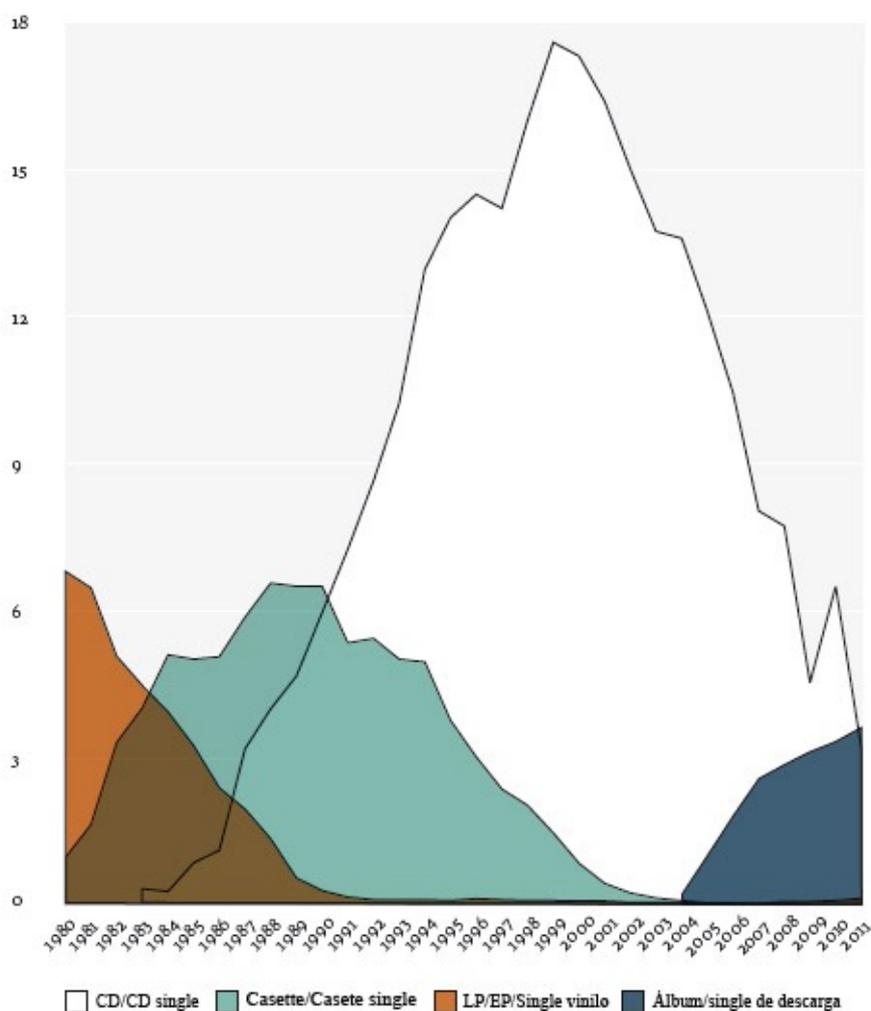
El negocio de la música no era tan rentable entonces. Lo llevaba gente emprendedora, y los discos que publicaban se basaban a menudo en sus preferencias. Ahmet Ertegun era uno de ellos, y Norman Granz, que se especializó en jazz, fue otro. Estaban orgullosos de que los discos que publicaban reflejaran su gusto personal. Nosotros, en Warner, teníamos una filosofía. A finales de los años sesenta y a principios de los setenta, veíamos que los buenos compositores aprendían con el tiempo: se percibía su progreso. Quizá no acertaban a la primera, pero sí en su siguiente disco, así que simplemente tratamos de fichar a quienes pensábamos que eran los mejores

artistas. Artistas que tenían una estética. Acabamos dándonos cuenta de que lo importante era nuestro plantel, y no tanto nuestros discos. Y, a veces, lo que estaba bien, lo que funcionaba, era también un buen disco. Era una apuesta, y a veces podías apostar por la calidad. Era una época en que todo valía, artísticamente. Fichamos a artistas fallidos que hicieron buenos discos, y más tarde nos dimos cuenta de que esos artistas atraieron a otros (algunos de los cuales tuvieron éxito) al sello. Randy Newman, Ry Cooder, Van Dyke Parks y Van Morrison estaban en el sello, y otros artistas querían estar porque estaban ellos.

Recuerdo a Seymour Stein diciendo que consiguió fichar a Madonna porque los Talking Heads estaban en Sire Records en aquella época. Para los grandes sellos, esos tiempos han pasado, pero compañías más pequeñas aún siguen parte de esa filosofía, aunque sus finanzas y su logística sean quizá diferentes.

Echemos un vistazo a esta gráfica.

IMPORTE TOTAL, EN MILES DE MILLONES DE DÓLARES,
DE UNIDADES DESPACHADAS (1980 a 2010)



Uau. Da casi miedo. ¿Habéis visto qué beneficios daban en su auge los CD? No extraña que se tomaran malas decisiones. Hay quien dice que esta imagen representa

una tendencia aciaga. El hecho de que Radiohead dejara EMI no hace mucho tiempo y debutara en la red con su álbum de 2007 *In Rainbows*, y que Madonna huyera de Warner Bros, para fichar por la promotora de conciertos Live Nation, señala, se dice, el fin del negocio musical tal como lo conocemos. La verdad es que estos son solo dos ejemplos de cómo, cada vez más, los músicos pueden trabajar sin la tradicional relación con las discográficas. Hoy día no hay una forma exclusiva de hacer negocios. Según mi recuento hay seis modelos viables, que reseñaré en este capítulo. Posiblemente haya más, que se pueden mezclar y combinar, pero estos darán una muestra del surtido de opciones. Disponer de una variedad de posibilidades comerciales es bueno para el artista: nos da más maneras de ganarnos la vida. Y es bueno también para el público, que tendrá más —y más interesante— música que escuchar.

¿QUÉ ES LA MÚSICA?

Primero, una definición de términos. ¿De qué estamos hablando aquí? ¿Qué es exactamente lo que se compra o vende? En el pasado, la música era algo que escuchabas y experimentabas; era tanto un evento social como auditivo. Tal como he explicado antes en este libro, cuando la tecnología de grabación no existía, no podías separar la música de su contexto social; todo estaba más o menos asociado a funciones sociales específicas. Era comunitaria y a menudo funcional. No te la podías llevar a casa, copiarla, venderla como mercancía (excepto como partitura, pero esta no es música) o siquiera escucharla otra vez. La música era una experiencia singular, algo conectado a un tiempo y un lugar determinados. Era parte de un continuo, de la línea temporal de tu vida, no una serie de «cosas» externas a ella. Podías pagar para escuchar música asistiendo a un concierto o contratando músicos, pero después quedaba solo el recuerdo. O, tal como muchos hacían, podías tocarla tú mismo o con tu familia o amigos.

La tecnología cambió todo eso en el siglo xx. La música (o su artificio grabado) pasó a ser considerada un producto, una cosa que podía ser comprada, vendida, intercambiada y reproducida interminablemente en cualquier contexto. Para escuchar música no tenías que asistir a una actuación o tocarla tú mismo. Otra gente se encargaba de esto, lo cual, por supuesto, era muy práctico. Muchos de nosotros crecimos en una época en que la existencia de la música grabada era un hecho. Escuchábamos música en otros contextos también, pero por lo menos la mitad de lo

que oíamos estaba pregrabado o sonaba en la radio (en gran parte pregrabado a su vez).

A medida que las compañías de discos prosperaban, los cantantes y los compositores empezaron a cobrar ingresos adicionales por la venta de música grabada, además de cobrar por los conciertos. Esto debió de parecerles de lo más excitante. Aunque en los primeros tiempos hubo un montón de pequeñas compañías de discos, la industria fue pronto dominada por un puñado de grandes compañías, que fichaban artistas (a los cuales se les concedió por lo menos la dignidad de ser llamados artistas), sufragaban las grabaciones y luego les hacían una promoción del carajo (a veces). Esas compañías colocaban luego los discos en cualquier lugar donde vendieran singles o elepés, y también hacían que sonaran en la radio. A cambio de esta primera y a veces arriesgada inversión de capital, la mayoría de las discográficas tradicionales se quedaban con la mayor tajada de los beneficios y les pagaban a los artistas un porcentaje relativamente pequeño de las ventas. El compositor (si era una persona diferente del artista) cobraba algo también, igual que en décadas anteriores había cobrado por las partituras. Esos cambios alteraron drásticamente la función y el uso de la música, que de ser algo en lo que participábamos, pasó a ser algo que consumíamos. Pero nuestros instintos permanecen intactos: yo paso mucho tiempo como consumidor de música, con auriculares en los oídos escuchando grabaciones, pero sigo saliendo para reunirme con gente, y formo parte de un público. También canto para mí, y sí, actúo y toco un instrumento (no siempre bien).

Siempre queremos que la música sea parte de nuestro tejido social. Nos dejamos arrastrar a conciertos y a bares aunque el sonido sea una birria; hacemos circular música de mano en mano (o a través de la red) como forma de moneda social; levantamos templos en los que solo «nuestro tipo de gente» puede escuchar nuestro tipo de música (salas de ópera, clubs punk, auditorios de música clásica), y queremos saberlo todo de nuestros bardos favoritos: su vida amorosa, su ropa, sus creencias políticas. La música tiene algo que nos apremia a implicarnos en su contexto entero, más allá del pedazo de plástico que la contiene; parece ser parte de nuestra composición genética, de otro modo esta forma de arte no nos conmovería de un modo tan profundo. La música penetra en tantas partes del cerebro que no concebimos que sea una cosa aislada. Es con quien estabas, la edad que tenías y qué ocurrió aquel día. Tratar de reducir y envasar tan cambiante e inmanejable entidad es en última instancia fútil. Pero muchos lo intentan.

¿QUÉ HACEN LAS COMPAÑÍAS DE DISCOS?

O, más precisamente, ¿qué hacían tradicionalmente? Tal como he apuntado antes, la compañía de discos no solo tiene el capital para financiar la grabación y la promoción, sino también se espera que tenga talento, experiencia, contactos útiles y acceso a la más moderna tecnología: más cosas de las que tendría un banco, por ejemplo. Un banco nunca le concedería un préstamo a un chaval con una guitarra; el chaval no ofrece ninguna garantía, desde el punto de vista de un banco.

La idea era que todos los cazatalentos de la discográfica tenían buen oído y, tal como decía Lenny Waronker, podían intuir si esos chavales y sus canciones con un poco de suerte triunfarían y harían ganar un montón de dinero a la compañía de discos. En algún momento de los años ochenta, esos tipos con orejas sofisticadas empezaron a desaparecer. La mayoría de los principales sellos comenzaron a fusionarse unos con otros, o incluso con empresas no musicales. Warner Brothers, en la que yo estaba, fue absorbida por Time Inc. (¡Tal vez así conseguiríamos buenas críticas en la revista Time a partir de entonces!) Y después, para complicarlo todo más, esa entidad se fusionó con AOL. Los nuevos accionistas y las nuevas juntas pronto exigieron contabilidad trimestral, lo cual conminaba a los sellos a producir éxitos importantes con regularidad. Los «orejas» o cazatalentos que descubrían y cultivaban jóvenes promesas eran tipos bien pagados, así que, para liquidar las deudas acumuladas por las recientes fusiones, los despidieron. Después, los mismísimos directores que habían sido dueños de los sellos discográficos recibieron un suculento finiquito para que se marcharan. Fueron reemplazados por otros tipos sin experiencia en el trato con músicos, que pensaban que, a base de inflexibilidad y eficiencia, podían hacerlo igual de bien o mejor. Sin embargo, en la mayoría de los casos no fue así. Los sellos pequeños que sobrevivieron siguieron confiando en el instinto y en su amor por la música, y puesto que realmente prestaban atención, a veces triunfaron. Sabían ver si algo los conmovía, pero no tenían los mismos recursos económicos ni las posibilidades de marketing que los grandullones. Convertir el corazón, el oído y el amor de uno en dinero podía no ser más que algo puntual.

Este es el desglose tradicional de lo que las compañías de discos solían hacer:

- Financiar sesiones de grabación
- Manufacturar el producto
- Distribuir el producto
- Promocionar y vender el producto
- Anticipar dinero para gastos (giras de conciertos, vídeos, eventos de promoción, peluquería y maquillaje)
- Aconsejar y guiar la trayectoria y las grabaciones de los artistas (se supone que los mánager hacen esto, pero las compañías de discos lo hacen también)

- Llevar la contabilidad de todo lo anterior y finalmente asignar parte de los beneficios sobrantes al artista

Este es el sistema desarrollado en el siglo xx para vender el producto, es decir, el recipiente —vinilo, casete o CD— que contenía la música. ¿Os imagináis un negocio en el que la mayoría de sus inversiones resultan malas? Así era el negocio de la música antes del colapso: los pocos grupos de inmenso éxito sustentaban a los muchos que no eran del todo un fracaso. Así, efectivamente, las ventas de Robert Palmer financiaban a los Pogues, y los beneficios de Madonna financiaban los peculiares discos de Randy Newman. Este sistema de financiación empresarial artística, extravagante como era, aguantó hasta que la base empezó a derrumbarse. Desde el año 2000, muchas fuerzas han conspirado para reducir el valor de los servicios que las compañías de discos ofrecen a los artistas. Los tratos ofrecidos ya no se basan en lo que antes se daba por sentado respecto a lo que una discográfica hará por un artista. Aquí están algunas de las cosas que han cambiado:

PRIMER CAMBIO: LOS COSTES DE GRABACIÓN SE VAN ACERCANDO A CERO

Hace años, la mayoría de los artistas simplemente no tenían quince mil dólares (mínimo) para pagar tiempo de estudio, honorarios de técnicos de sonido y costes de mezclas y masterización: la inversión base para sacar un disco. Pero hoy día puede hacerse un álbum en el mismo ordenador portátil que usas para consultar tu correo electrónico.

Sigo utilizando estudios de verdad con bastante frecuencia, pero he llegado a la conclusión de que ya no es una absoluta necesidad. El coste de un ordenador portátil y del equipo que usé para grabar mi voz para «Lazy» (mi colaboración con X-Press 2) debió de ascender a unos pocos miles de dólares, y aunque ese portátil ya está jubilado, lo usé también para otras grabaciones (así como para el correo electrónico y otras muchas cosas). Micrófonos, altavoces y demás aparatos empleados en ese proyecto siguen en uso, así que ese gasto «de arranque» es rápidamente amortizado en pocos años.

Pero ¿y si quieres grabar una banda grande, y no a ti solo cantando en un ordenador portátil? Una compañía llamada ArtistShare, dirigida por Brian Camelio,

ofrece un nuevo enfoque para financiar grabaciones que necesiten una inversión de capital. Oí hablar de ella cuando un disco de ArtistShare de la compositora de jazz Maria Schneider ganó un premio Grammy. (Eso desmintió el argumento de que las grabaciones semiautofinanciadas deberían ser ninguneadas como proyectos vanidosos). Schneider trabaja con orquestas de tamaño modesto, un poco como Gil Evans hace algunas décadas. El coste de ensayar con esos grupos y de grabar con ellos es considerable; muy por encima de lo que normalmente podría sufragar un artista de jazz cuya compañía de discos concede anticipos bastante moderados y financia con presupuestos igual de ajustados. Camelio trató de resolver este problema con grabaciones financiadas por fans. Fans de Schneider dan dinero a ArtistShare antes de que el disco se haga; un acto de fe que no forzosamente funcionará para todos. Los fans que solo aporten un poco reciben un CD cuando esté hecho, y los que dan mucho pueden aparecer en los agradecimientos del CD, conseguir entradas de conciertos gratis, pases de backstage y lo que sea. Las campañas de Kickstarter funcionan de manera similar. Ni en uno ni en otro caso es una inversión convencional, pues los fans no obtienen un porcentaje de las ventas, pero es una inversión para que los artistas trabajen y graben a alto nivel. Se podría decir que este modelo hace posible invertir en la continuación de nuestra propia cultura. Así que, de una forma u otra, es a veces factible que un músico encuentre la manera de grabar sin endeudarse demasiado, si tiene cuidado.

SEGUNDO CAMBIO: LOS COSTES DE MANUFACTURACIÓN Y DISTRIBUCIÓN SE VAN ACERCANDO A CERO

Antes había un número mínimo de ventas necesario para amortizar, por debajo del cual era inviable distribuir una grabación. Con los elepés y los CD había unos costes básicos de manufacturación, de imprenta, de transporte, de almacenaje de stock, etcétera. Era esencial vender en gran cantidad, pues esa era la manera de amortizar. El coste por disco bajaba cuanto más discos se prensaban y —potencialmente— se vendían. Si vendías menos de varios miles de elepés o CD, los costes iniciales no solo de la grabación, sino también de prensar el vinilo (o el CD), hacer las carátulas y enviarlo a los almacenes y a las tiendas de discos, no compensaban, por lo que la compañía de discos perdía dinero inevitablemente. Esto significaba que la música

marginal tendió a seguir siendo marginal por cuestiones económicas y de tecnología, no por la calidad de la música en sí. Esto significaba también que si un disco solo vendía unos pocos de miles de ejemplares, el porcentaje de cada venta asignado al artista era más bajo que el del que vendía millones, cuyo porcentaje para amortizar el coste de grabación es casi cero. Los discos que se vendían bien no solo daban más beneficio por ejemplar vendido, sino que proporcionaban a las discográficas y a los artistas un mayor porcentaje de beneficio por copia. Los discos de éxito podían por lo tanto ser vendidos con descuento, por lo que eran más baratos que los de los sellos pequeños, y aun así generaban más dinero que los discos de las discográficas menores. En eso, el negocio de la música era como Walmart.

Ya no: la distribución digital es casi gratuita. Digitalmente, distribuir un millón de copias cuesta lo mismo que distribuir cien. Bueno, para descargar grandes cantidades de archivos de música y procesar muchos pagos con tarjeta de crédito hay que contratar los servicios de un servidor potente, pero se acabaron los almacenes, los camiones, las devoluciones de mercancía dañada y las plantas de prensaje que consumen recursos naturales. Las grandes «tiendas» de descargas digitales son pocas (iTunes, Amazon y eMusic en Estados Unidos) y se llevan un porcentaje de las ventas digitales —cerca del 30 por ciento—, lo cual bastante gente, entre la que me incluyo yo, considera excesivo. De modo que, para ser justos, la distribución no es realmente gratuita. Este porcentaje suele ser inferior al que se llevaban las tiendas de discos de la vieja escuela restándolo del precio de venta al público, aunque muchas veces —¡sorpresa!— el beneficio para el artista acaba siendo el mismo.

Así, aunque los costes de distribución han caído vertiginosamente, sigue habiendo intermediarios corporativos que cobran cuotas elevadas. El ahorro no se reparte —en la mayor parte de los casos— de una manera tan equitativa como nos gustaría, pero, tal como veremos, hay alternativas.

TERCER CAMBIO: LOS ARTISTAS YA NO RECIBEN GRANDES ANTICIPOS

Debido al alto porcentaje que se quedaban de cada disco vendido, las compañías de discos solían recuperar su inversión mucho antes de que el artista empezara a ver su parte de beneficios. Muchas bandas vivían del dinero que se les daba como anticipo de las ventas estimadas de su siguiente disco, y estas cantidades se basaban a menudo

en la opinión de un cazatalentos que escuchaba demos provisionales o asistía a una actuación en directo en la que el grupo presentaba nuevo material. Aun así, la mayoría de los artistas nunca vieron un céntimo de las ventas de discos tras cobrar sus anticipos. Su porcentaje de cada disco seguía usándose para recuperar los gastos de grabación y de marketing, y los adelantos que la discográfica les había dado. Los artistas estaban así obligados a escribir más canciones para conseguir el anticipo de otro disco: vivían de disco en disco, de anticipo en anticipo. Básicamente, los artistas se iban endeudando, de buena gana, persiguiendo la zanahoria de la fama que colgaba delante de ellos. Hacer música y actuar proporciona un enorme placer, y esta era una recompensa por la que las compañías de discos no tenían que pagar. Los artistas se lo pasaban bien componiendo y tocando música y haciéndose un nombre, pero poco a poco iban endeudándose más y más. La mayoría de los artistas acumulaban deudas de las que era difícil salir, a menos que consiguieran vender muchos discos de manera regular. La lista de artistas de éxito que en algún momento de su carrera se arruinaron completamente es asombrosa: TLC, Ramones, Terence Trent D'Arby, Seal, Ron Wood, Meatloaf, MC Hammer, Michael Jackson, Sly Stone o Toni Braxton, por nombrar solo unos pocos. Algunos simplemente no manejaron bien sus finanzas y se gastaron el dinero en drogas o limusinas, pero otros no hicieron nada «mal». Formaban parte de un negocio que no estaba pensado para sustentarlos a largo plazo.

En 2011, el New York Times publicó un artículo sobre la realidad financiera que afrontaba el músico Teddy Thompson:

El señor Thompson, que lleva más de una década (cumplirá treinta y cinco años el 19 de febrero) pugnando por triunfar, ha conseguido un apenas apreciable éxito en Estados Unidos —su media de discos vendidos es de 21 000— y es muy consciente de la poca vida profesional que le queda en un negocio con rápida rotación de talentos. Si su quinto álbum, *Bella*, que saldrá a la calle el martes en el sello Verve/Forecast, no se abre paso en las listas, ¿cuántas posibilidades más tendrá Thompson?

«Cuando empecé, mi objetivo era llegar al punto de poder hacer muchas giras y ganarme la vida, lo cual significa cobrar lo suficiente para contratar mi propia banda, viajar y acabar con algo de pasta en el bolsillo, pero sigo estando muy lejos de conseguirlo —declaró Thompson—, porque no tenía banda ni base de fans cuando empecé, lo hice todo al revés. He acabado haciendo cinco discos razonablemente caros, sin haber conseguido una base de fans proporcional^[1]».

En otro artículo del Times, sobre la cantante y compositora Nicole Atkins, Ben Sisario escribe:

Atkins fichó por Columbia Records y recibió un trato de gran promesa, con doble página en Rolling Stone y hasta un anuncio de American Express, en previsión de su álbum debut, Neptune City. Los críticos se dejaron seducir por sus enigmáticas, casi surrealistas canciones y por su calurosa, espectacular y poderosa voz, pero poco antes de que el álbum saliera a la calle su publicación fue aplazada —para que Rick Rubin, nuevo copresidente del sello, remezclara el disco—, y cuando salió, meses más tarde, su impulso promocional se había evaporado. Según Nielsen SoundScan, Neptune City vendió la decepcionante cifra de 32 000 copias, y en 2009 Atkins y su sello se «divorciaron», tal como lo expuso ella en una ocasión^[2].

Es importante tener en cuenta que las cifras de ventas que aquí califico de decepcionantes podían en realidad no haber estado mal si esos artistas hubieran tenido un porcentaje mayor de esos beneficios. Conozco a estos dos artistas y sus discos son buenos. Ambos están redoblando esfuerzos, con actuaciones en su ciudad y en otras partes, y me siento optimista respecto a que los cambios en el panorama de la distribución musical los ayudarán a encontrar la manera de vivir de la música.

En la última década las cosas han cambiado. Las grandes compañías de discos han recortado gastos, y ya muy raramente ofrecen anticipos generosos a los artistas. Nonesuch me ha pagado considerables adelantos, y aunque podría haber procurado gastar menos en la grabación de mi último disco y quedarme así el resto del dinero, casi todo lo que recibí se gastó en producción. Así lo decidí, y me fue bien, pero no se lo recomiendo a todo el mundo.

Mientras los anticipos y las inversiones de marketing que las compañías de discos dedican a los proyectos siguen bajando, los artistas lógicamente han empezado a buscar otras maneras de financiar sus grabaciones, pagar el alquiler y promocionar su música.

CUARTO CAMBIO: ACTUAR EN DIRECTO ES VISTO AHORA COMO FUENTE DE INGRESOS

Tradicionalmente, las compañías discográficas consideraban los conciertos en directo como una manera de que los artistas hicieran publicidad de sus nuevos discos; como un medio para un fin y no como un fin en sí mismo. De esta manera, las bandas

pedían, y a menudo recibían, de las discográficas anticipos (llamados patrocinio de gira) para cubrir específicamente las pérdidas de la gira: el coste de contratar músicos, pagar hoteles, alquiler de furgoneta, gasolina y comidas fuera de casa. Las bandas esperaban recuperar ese adelanto de la compañía de discos, que tendrían que devolver después, mediante el subsiguiente aumento de las ventas de discos. A veces, las ventas sí que aumentaban a resultas de una gira, y con el tiempo se saldaban esos préstamos, pero a menudo no era así.

Francamente, todo esto es un error, es al revés. Para empezar, tocar en directo presupone una habilidad determinada, distinta de escribir canciones, cantar o grabar. Y para quienes son capaces de ello, actuar en directo puede ser una buena forma de ganarse la vida. Hay grupos que no venden grandes cantidades de discos, pero sus excelentes actuaciones llenan salas de considerable tamaño. Y para esto no necesitan la ayuda de un sello discográfico.

No todo el mundo está de acuerdo conmigo. Hablé con Mac McCaughan, codirector del sello independiente Merge. Él cree que las bandas deben seguir haciendo giras para «apoyar» sus discos. Tal como dice:

La manera más anticuada de hacer las cosas sigue siendo la mejor, y es ir de gira. Nada vende realmente más discos que esto. Funciona de verdad. La mayor parte de lo que Merge publica solo se escucha en radios universitarias, en radios no comerciales, en KCRW y sitios así. Y está muy bien, pero cuando dos días después vas a la tienda de discos, quizá ya no te acuerdas de lo que has oído. Pero si ves a una banda en directo, esto permanece, por lo memorable e inmediato que es. Más que cualquier otra cosa, esto quedará en tu mente. Y la verdad es que, si mantienes bajo el presupuesto, puedes ganar dinero haciendo giras.

Entonces, dados todos esos cambios, ¿cuál es la utilidad de los sellos discográficos? ¿Siguen teniendo lugar en este nuevo mundo? ¿Podemos redefinir qué son? Algunos sobrevivirán. Nonesuch, que ha distribuido varios de mis álbumes, ha prosperado bajo la titularidad de Warner Music Group, operando con una relativamente austera plantilla de doce personas y centrando su enfoque en el talento. «Artistas como Wilco, Philip Glass, k.d. lang y otros han vendido más aquí que cuando estaban en los llamados sellos importantes, incluso en tiempos de declive», me contó Bob Hurwitz, presidente de Nonesuch. Ese sello ha tenido recientemente algunos éxitos inesperados, como el de Buena Vista Social Club y los Black Keys. Tales éxitos, explica Hurwitz, se dan el 5 por ciento de las veces. Afirma que las cosas van un poco mejor de lo que se esperaba un 10 por ciento de las veces, exactamente tal como se esperaba un 60 por ciento de las veces, y no tan bien como se esperaba un 25 por ciento de las veces. Sin conocer cuánto cuesta hacer y promocionar cada disco, es un poco difícil saber cuán ruinosos serían para la

compañía esos discos que resultaron «no tan bien como se esperaba». Asimismo, un disco de éxito solo es un éxito comercial si la grabación y la promoción para sacarlo al mercado no han costado un ojo de la cara. Hurwitz afirma que Nonesuch, a pesar de su prestigio, no es un subsello insignia de Warner Brothers.

MODELOS DE DISTRIBUCIÓN

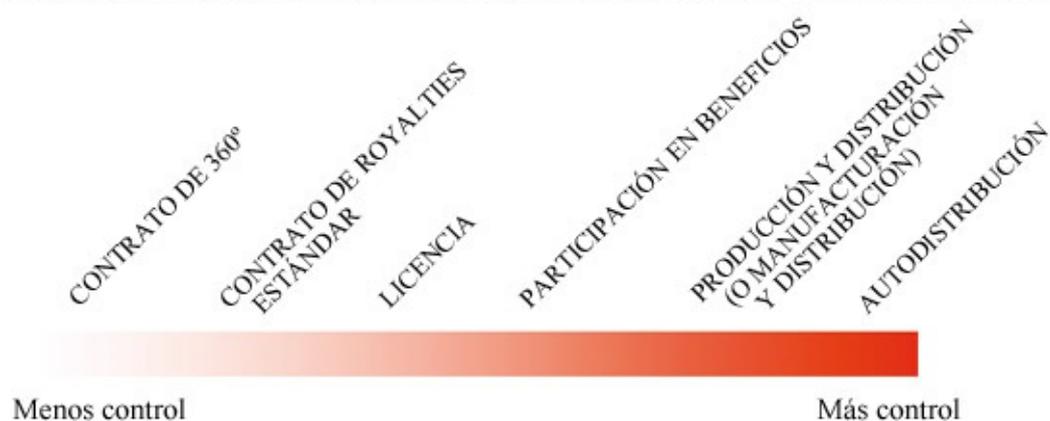
¿Son necesarios los sellos discográficos? Para algunas bandas no, pero para otras sí, porque no quieren preocuparse de lo que nosotros hacemos. No quieren hacer lo que nosotros hacemos. Solo quieren hacer música y actuar en directo y publicar discos y escribir canciones. No quieren preocuparse de encontrar un distribuidor y de llamar a las tiendas de discos de cada ciudad que visitan para asegurarse de que tienen su disco.

Mac McCaughan

Algunos grandes sellos han desaparecido, pues los roles que menciona Mac los han asumido emprendedores independientes más ahorradores. Brian Eno (que en la actualidad produce a Coldplay y coescribe canciones con U2) me habló recientemente de su entusiasmo por itthinkmusic —un canal on-line de bandas, fans y tiendas independientes— y de su pesimismo en cuanto al futuro de los sellos tradicionales. «Su estructura es demasiado grande —me dijo—. Y ahora mismo se han puesto completamente a la defensiva. La única idea que tienen es darte un gran anticipo, lo cual sigue siendo atractivo para muchas bandas jóvenes que empiezan. Pero eso es todo lo que representan ahora: capital».

Entonces ¿dónde encajan los artistas en este panorama cambiante?

Allí donde solía haber un solo modelo, ahora veo seis: desde el artista que se pone enteramente en manos del sello, hasta el que hace casi todo él mismo. Podríamos detallar más este espectro, pero de momento bastará el siguiente. Como es lógico, cuanto más se involucre el artista más probable es que saque mayor tajada por unidad vendida. Ciertamente, el modelo «hazlo tú mismo todo» no sirve para todo el mundo, pero el caso es que hay opciones.



1.º EL CONTRATO DE 360º

En un extremo del espectro está el contrato de 360º, o de participación, en el que todos los aspectos de la carrera de un artista son manejados por productores, gente de marketing, abogados, contables y mánager. ¡Uf! La idea en este modelo es que el artista puede conseguir amplia difusión y enormes ventas porque te apoya una poderosa maquinaria dedicada a esto... y que espera ganancias de todo lo que hagas. Esto significa, en algunos casos, que se quedan con la porción mayor de la venta de cada camiseta, frasco de perfume, entrada de concierto y, por supuesto, de cada disco. En este modelo el artista se convierte en una marca que la corporación posee y dirige, y en teoría esto alienta a la compañía a adoptar una visión de largo alcance debido a un claro interés propio. La compañía tendrá un gran incentivo por promover la carrera del artista porque cada aspecto de él que haga dinero beneficia a la empresa también.

Pussycat Dolls, Korn y Robbie Williams han firmado acuerdos de este tipo, cediendo participación en todo lo que tocan. Jay-Z hizo también un contrato de 360º, y hay que suponer que un tipo astuto y con mundología como él no se dejaría estafar. A veces varía, sin embargo. U2 hizo un trato con Live Nation en 2008, que combinaba un porcentaje de las ventas de merchandising con los ingresos por concierto, pero las ventas (y descargas) de sus CD no estaban incluidas^[3]. En estos tratos, el artista suele cobrar un anticipo de mucho dinero. Mucho. Pero hay una contrapartida. Dudo que todas las decisiones creativas importantes estén en manos del artista. Hay demasiado en juego. Para un artista no tiene sentido dar marcha atrás y no promover su producto. Hacer discos experimentales *arty* estaría desaconsejado.

Como regla general, cuando la pasta entra, el control creativo se va.

Madonna acaba de firmar un contrato de 360° con Live Nation. Por ciento veinte millones de dólares, la compañía —que hasta ahora se dedicaba sobre todo a producir y promover conciertos— obtendrá una parte de los ingresos de sus conciertos y de sus ventas de música. Se han dado a conocer los siguientes detalles^[4]:

- 17,5 millones de dólares como anticipo general: dinero que Madonna recibe por el solo hecho de ser Madonna.
- Entre 50 y 60 millones de dólares como anticipo de hasta tres nuevos álbumes. Igual que en un contrato discográfico estándar, Madonna solo recibe el dinero cuando entregue la música para cada disco. Entonces es posible que la compañía no tenga que pagar esta cantidad por entero. Quizá la Material Girl no llegue a grabar las entre treinta y seis y cuarenta y cinco canciones más que harían falta para cumplir el contrato y cobrar el adelanto entero.
- 50 millones de dólares en efectivo y en acciones por el derecho de organizar los conciertos de Madonna y explotar su nombre. Obsérvese además que Live Nation tiene que repartir con Madonna los ingresos de conciertos y de explotación, lo cual le dará a ella un 90 por ciento de la venta de entradas (neto, probablemente) y el 50 por ciento de las ganancias de explotación.

A mí, personalmente, no me gustaría comprometerme con Live Nation. Es una filial de Clear Channel, el conglomerado de radio que redujo a papilla gran parte del espectro radiofónico en Estados Unidos. Pero Madge ha sido siempre una chica lista y ha sabido controlar sus cosas, así que ya veremos.

Según mi manager, David Whitehead: «Una nueva banda, ahora en EMI, firmó un contrato como este. No tenían historial, nadie los había oído, así que les faltaba fuerza para negociar. Presumiblemente, EMI negoció una bonita porción de ventas de álbumes y merchandising, y un porcentaje de las giras».

La lógica de este modelo está en que la venta de discos desciende y los beneficios de las descargas no compensan esta pérdida. Las compañías de discos (e incluso los promotores de conciertos) piensan que, ya que son ellos quienes contribuyeron a la popularidad de un artista, es natural que perciban un porcentaje de los beneficios de todas las posibles vías de ingresos. Y esto parece justo, especialmente cuando la inversión inicial es tan alta. Si yo desembolsara millones para financiar los discos de Lady Gaga, producir esos elaborados vídeos y campañas de marketing (y no sé nada de sus finanzas: quizá se lo ha pagado todo ella misma), seguro que querría una parte de sus actuaciones en directo y de cualquier otra fuente de ingresos lucrativa que surgiera.

En la actualidad, todos los sellos importantes tienden a preferir tratos de 360° con los artistas. La cuestión es si el trato es «pasivo» o «activo». En un trato pasivo, el sello rasca algún porcentaje de los ingresos de explotación, pero no se mete en los

asuntos del artista. El sello se conforma con pedir y recibir su dinero, y no le dirá al artista cómo encauzar su carrera.

Los sellos, sin embargo, prefieren un trato «activo». Por ejemplo, ya que todos los sellos grandes tienen una sección editorial asociada, promocionan al artista desde ambos lados —el suyo y el de la editora—, y luego les hacen a los compositores una oferta separada del contrato discográfico. Si el artista se resiste y quiere mantener sus derechos de publicación, el sello aceptará una participación pasiva en los ingresos de publicación y compensará ese no tan lucrativo (para ellos) trato ofreciendo una tasa más baja en ingresos «mecánicos», para así conminar al artista a que se avenga al trato con su editorial asociada.

La licencia mecánica, requerimiento obligado en cualquier contrato discográfico, otorga el derecho a reproducir mecánicamente una grabación. Por lo general, esto asciende a un máximo de 9,1 centavos por canción. El compositor de la canción, que no es necesariamente el intérprete, recibe estos 9,1 centavos por tema en canciones de menos de cinco minutos (además de los *royalties*, si es también el autor de la grabación).

Normalmente se negocia —a favor de la compañía de discos— que esos derechos de composición se limiten a diez temas. Aunque haya una docena de canciones en un CD, acuerdan pagar solo por diez. Los skits —esos breves interludios dramáticos o cómicos en los discos de hip-hop— no cuentan. Si el artista compone sus propias canciones tiene la opción de negociar este porcentaje mecánico, que a menudo suele bajar entonces a 7,1 centavos. Los derechos mecánicos son una importante fuente de ingresos, tal como explicaré más adelante.

Volviendo al trato activo, si la compañía se las arregla para poseer una porción de los derechos de publicación de una canción, entonces la discográfica puede cosechar ingresos adicionales si la canción es usada en un anuncio o versionada por otro grupo. Normalmente, el sello tratará de obtener una participación pasiva del 10 por ciento de los ingresos de publicación, si no consigue un trato (activo) de publicación con la editorial asociada, por lo que recibirá también una parte de los derechos mecánicos que le pagan al compositor.

Las giras, por supuesto, son un tema fundamental en esos tratos incluyentes. Por lo general, las giras entran en la participación «pasiva». El sello no promociona activamente las giras ni ayuda a organizarlas; es demasiado trabajo. Solo toman una parte del beneficio, aunque algunos sellos tratan de ejercer más control y llegan a hacer tratos directamente con los promotores de conciertos. En los contratos de 360°, la participación de beneficios de giras es muy variada: hay discográficas que se llevan entre el 5 y el 15 por ciento de los ingresos brutos de la gira, o incluso porcentajes más altos de los ingresos netos. A menudo se incluyen «exenciones» en los contratos, de manera que el sello solo empieza a participar de los beneficios a partir de cierto mínimo de ingresos netos. Si, por ejemplo, no sacas más de cierta cantidad en tu gira —porque solo tocas en clubs, por ejemplo—, el sello no será tan tremendamente

ambicioso y no se llevará comisión de tus ganancias. Esta omisión favorable puede ser formalizada en el contrato, y así el artista queda de alguna manera «exento».

Comprensiblemente, los sellos no quieren apechugar con los descalabros pecuniarios (esto es, las deudas o pérdidas que puede contraer el artista en una gira), lo cual hará aumentar la cantidad solicitada por el artista en concepto de patrocinio de gira. Para conseguir que sus grupos actúen en salas que den dinero de verdad y de las que, por tanto, valga la pena sacar comisión, los sellos que fichan artistas con contratos de 360° buscan exitazos de público, igual que los estudios de cine. Si una canción se convierte en éxito, entonces las salas de conciertos serán mayores y el grupo ganará dinero en la gira, de la cual el sello sacará comisión.

A las discográficas que ofrecen contratos de 360° les gusta participar de los contratos de patrocinio o promoción, tanto si incluyen giras como si no. A veces, esos contratos pueden limitarse a los conseguidos por el sello, pero en muchos casos no es así. Una vez más, la comisión de la compañía en esos tratos oscila entre el 15 y el 20 por ciento de los ingresos netos. Los sellos están potenciando sus plantillas en esa área, pues piensan que las relaciones con anunciantes y patrocinadores corporativos serán claves en la futura rentabilidad. No hace falta decir que esto significa que los artistas fichados mediante esos contratos serán apremiados a vincularse con los m y los productos que estos venden. La línea divisoria entre la música entendida como acto creativo y la música como medio de conseguir que compres algo se hará aún más borrosa. Cuantos más artistas firmen esa clase de contratos, más nos costará saber si estamos escuchando una canción o un anuncio, o si hay alguna diferencia entre las dos cosas.

2.º CONTRATO DE ROYALTIES ESTÁNDAR

Esto es más o menos con lo que conviví durante muchos años, como miembro de Talking Heads, y más recientemente en 2004, cuando publiqué *Grown Backwards* con Nonesuch. En este modelo, la compañía de discos financia la grabación y se encarga de la manufacturación, la distribución, la prensa y la promoción. El artista recibe un porcentaje de las ventas de discos. El sello no tiene participación en los conciertos en directo, las camisetas o los patrocinios.

En un contrato de este tipo, lo normal es que el sello discográfico sea el propietario del copyright de la grabación. Para siempre. Pero esto no significa que la canción les pertenezca. La diferencia resulta confusa para mucha gente, pues

tendemos a pensar que una grabación y una canción son lo mismo. Sin embargo, la canción en sí y la versión que el artista ha grabado de ella no son siempre la misma cosa. Podría ser la canción de otro, por ejemplo. En este caso, los derechos de la canción se reparten entre el compositor y la discográfica que publicó la canción. Esto se remonta a la era anterior de la grabación, cuando las partituras eran la versión publicada de la «canción». Con el advenimiento de la industria musical, las partituras ya solo percibían una minúscula cantidad de ingresos, pero la grabación de una canción —particularmente una que se convierte en éxito— es una mercancía valiosa. Ya que en este modelo la compañía de discos suele financiar la grabación, reclama el cien por cien de su propiedad, con un porcentaje de la venta de discos previamente acordado que va para el artista.

Obviamente, el coste de todos los servicios que una compañía de discos provee, junto con los gastos generales, da cuenta de una gran parte del precio de un CD. Tú, el comprador, estás pagando por todos esos camiones, todas esas plantas de prensado de CD, todos esos almacenes y todo ese plástico. Solo un pequeño porcentaje del precio de venta al público es para la música. En teoría, con el aumento de la distribución digital, gran parte de los gastos generales desaparece, y este coste ya no debería repercutir en el consumidor... o en el artista. ¡En teoría!

Para compositores como yo, gran parte de los ingresos no viene de las ventas de discos, aunque percibimos los ingresos mecánicos y de publicación antes de recuperar los gastos de presupuestos para vídeos, costes de grabación y patrocinio de giras. No obstante, ahora me voy a centrar en las ventas de grabaciones, pues las otras fuentes de ingresos —como giras o cesiones de canciones para películas o anuncios— son opcionales. Podría ganar mucho más dinero si decidiera ceder canciones para anuncios. A continuación desgloso cómo me fue con un disco hecho bajo un contrato de distribución más o menos estándar.

Talking Heads estuvo muchos años con Warner Brothers, y en 2004 publiqué *Grown Backwards* a través de su elitista subsello Nonesuch. Parte de la atracción de Nonesuch era que nos sentíamos en buena compañía con su ecléctico plantel de grupos, como John Adams, los Black Keys, Laurie Anderson, Caetano Veloso, Wilco (hasta que se fueron para fundar su propio sello, dBpm Records), Buena Vista Social Club o los Magnetic Fields. Igual que la Warner Brothers de antes y sellos independientes de hoy, como Warp, 4AD, Tomlab, Daptone o Thrill Jockey, los gustos de Nonesuch se reflejan en su elenco de artistas. Si te gusta un disco del sello, es muy posible que te gusten otros.

Confundiendo en que yo vendería bastantes discos, Nonesuch me ofreció un anticipo de 225 000 dólares. Si hubiese grabado con solo unos pocos músicos, mis gastos habrían sido más bajos y me habría podido embolsar el dinero sobrante. En cambio, tras pagar el estudio de grabación y a los músicos, solo quedaron unos 7000 dólares. ¿Me había vuelto loco? No es mucho dinero para mantenerme durante el tiempo que toma componer y grabar, que en ese caso fue de casi un año, aunque no de trabajo

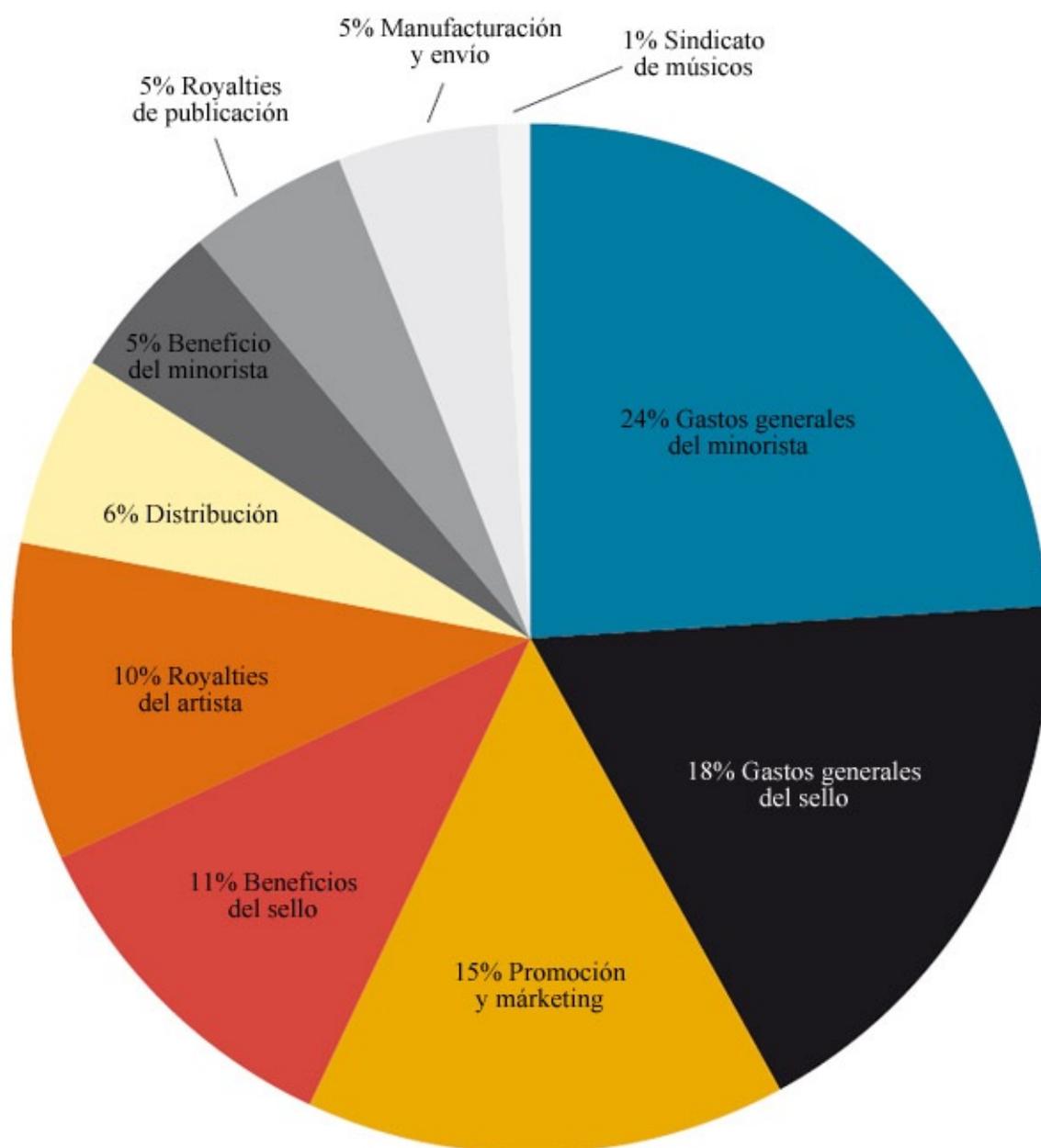
continuado. La realización de ese disco costó una suma considerable, porque mezclé una sección rítmica con secciones de cuerda, viento o trompas en muchos de los temas. Hubo montones de arreglos y de músicos, y grandes estudios para grabarlos. Cuando haces un disco como ese, con un sello propiedad de una corporación, tienes al menos que pagar tasas sindicales para los músicos. Aunque elevadas, esas tasas son generalmente justas. En este caso, los costes de grabación (músicos, tiempo de estudio, técnicos y arreglos) ascendieron a 218 000 dólares, lo cual parece una cantidad respetable. Estaba encantado de que Nonesuch cubriera gastos con su adelanto, pero, aun así, ¿con qué iba a mantenerme yo? ¿Fui insensato e ingenuo?

Presumiblemente, cuando me dieron ese anticipo no pensaron —ni les importaba— en cuánto costaría el disco. Para ellos, tal cantidad se basaba en una previsión de ventas. No hace falta decir que había que reponer ese «préstamo», ¡no era un regalo por fichar por ellos! Yo solo empezaría a ver ingresos de mi disco después de que recuperaran esa considerable suma.

Hay dos maneras de llevar un contrato de *royalties*, pero ambas ofrecen más o menos el mismo resultado para el artista. En una forma de contabilidad, el artista cobra su porcentaje solo después de que muchos ya hayan recibido su parte. En el otro modelo estándar, el minorista y la compañía de discos se llevan una suma del total y el artista recibe un royalty fijo de lo que queda. Me voy a centrar en la primera forma de contabilidad, ya que es más transparente.

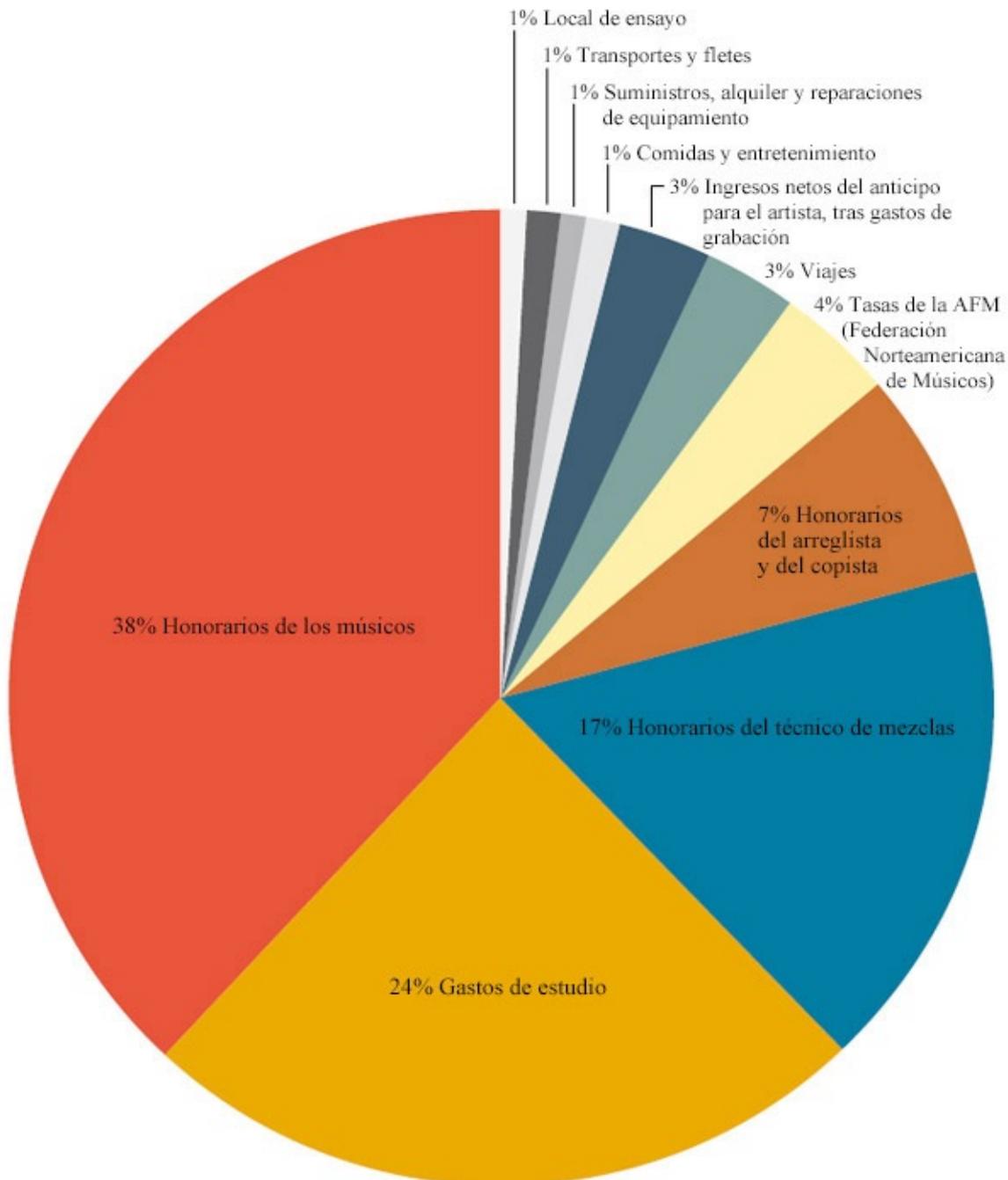
Una gran porción del precio que el consumidor paga es para el minorista, sea la tienda física (las pocas que quedan), iTunes o Amazon. Luego el productor del disco recibe un porcentaje (normalmente un 3 por ciento). Hay que recuperar cualquier patrocinio de gira que la compañía haya anticipado al artista, así como gastos de vídeo, que pueden costar tanto como hacer un disco, y a menudo incluso más, como un millón de dólares por un vídeo de gran presupuesto. Luego se comparten los costes de promoción, incluyendo la *payola*, que son esencialmente sobornos de un tipo u otro a las emisoras de radio. Así, la mitad de lo que la compañía de discos paga para que pongan tu disco y lo anuncien sale de tu bolsillo, aunque no tienes que pagarlo por anticipado. (Para ser justos, hay que decir que suelen consultarlo contigo en cada paso del proceso). Las devoluciones (esto es, los discos prensados y distribuidos, pero que no se venden y son devueltos), las limusinas, las cenas a las que te invitaron y que tú pensaste que eran un bonito detalle de su parte... todo eso es deducido antes de que el porcentaje del artista empiece a contar. Si el artista quiere saber adónde fue a parar todo ese dinero, deberá realizar un largo trabajo de contabilidad.

DESGLOSE FÍSICO DE ROYALTIES



Estas son las cifras del coste de mi disco *Grown Backwards*, comparadas con el anticipo que recibí de Nonesuch:

DESGLOSE DE GASTOS PARA *GROWN BACKWARDS*
(ANTICIPO DE 225 000 DÓLARES)



Ese fue un disco caro de hacer, y por tanto arriesgado, en el actual clima económico. El negocio discográfico iba cuesta abajo, por lo que apostar a que recuperaría ese considerable anticipo no era nada seguro. Yo ya me sentía afortunado de poder hacer un disco con secciones de cuerda y de vientos, con el elenco de grandes músicos que yo adoraba, y estaba preparado para que el resultado no fuera demasiado lucrativo. Todos sabíamos que cada vez era más costoso hacer discos, y teniendo en cuenta las ventas de mis discos en la época, aquello era realmente jugársela un poco. He hablado recientemente con artistas principiantes que ven cómo la industria sigue derrumbándose, y al preguntarles por qué siquiera se plantean hacer un disco, su impresión era: «Quiero hacer uno ahora, mientras aún existan». Quizá yo actué bajo un impulso similar: «Me colaré por debajo de la reja antes de que todo esto

se acabe».

¿Cuántas copias de ese disco tenía que vender para llegar a ganar dinero? El disco se vendía al público por 18 dólares (sin contar los inevitables descuentos, pero para no complicar el razonamiento me referiré solo al precio sin rebajar). Si ocho dólares van directamente a la tienda minorista que vende el CD físico, quedan diez dólares. Si mis *royalties* fuesen el no inusual 14 por ciento, yo cobraría 1,4 dólares del precio de venta al público. Si mis *royalties* fuesen de un más bien elevado 19 por ciento, yo cobraría 1,9 dólares por CD vendido. Si mi disco tuviera un productor de gran renombre, normalmente yo estaría obligado a darle un 3 por ciento, porque los productores cobran del total, no después de que yo obtenga beneficios. Los grandes productores también reciben adelantos. T Bone Burnett cobra a menudo un anticipo de seis cifras, que sale de la participación de *royalties* del artista, y muchos músicos dirían que vale la pena.

Algunos productores exigen también una parte de los derechos de publicación, alegando básicamente que ellos coescribieron las canciones. Y podría ser así, en algunos casos: los ritmos y sonidos con que contribuyen son a menudo tan esenciales para el éxito de la canción que pueden ser legítimamente calificados de composición. Pero como no hay ley que diga que un ritmo es composición tal exigencia es completamente negociable^[*]. En condiciones normales, yo devolvería mis deudas de grabación (y patrocinio de gira, si me adelantaron dinero para eso) con esos 1,4 dólares por disco, menos los 30 centavos que el productor cobraría desde el primer disco vendido. Así pues, me quedan 1,1 dólares por ejemplar vendido.

Las ventas en el extranjero funcionan de una forma un poco diferente. Mi contrato de *royalties* en Europa era del 75 por ciento del precio de minorista en Estados Unidos, y del 50 por ciento en el resto del mundo. Así que aunque consiguiera un enorme éxito en Japón, amortizar mis costes de grabación con esas ventas de discos me tomaría el doble de tiempo que en Estados Unidos. Esto me parece completamente arbitrario e injusto, especialmente cuando las descargas son cada vez más la principal forma de comprar música. Pero esta es la oferta estándar en esos contratos.

Si yo compusiera todas las canciones de un CD (lo cual no era el caso en *Grown Backwards*) recibiría, de los ingresos mecánicos antes mencionados, 91 centavos (9,1 centavos por canción, multiplicado por las diez canciones que los sellos suelen poner como límite en esos ingresos mecánicos), además del porcentaje de *royalties* de ventas y mis ingresos de publicación. Si mis *royalties* de ventas fuesen del 14 por ciento del precio de diez dólares del minorista y yo hubiera escrito todas las canciones, entonces cobraría 1,4 dólares + 91 centavos = 2,31 dólares por disco vendido. Esto ya está un poco mejor.

Creo que fueron los Beatles y otros compositores de los años sesenta quienes se dieron cuenta de que grabar tus propias canciones era mucho más lucrativo que publicar un disco tras otro versionando canciones de otra gente, tal como había sido

generalmente la norma en la música pop. Eso incentivó la composición de canciones, y fue en parte debido a esto que hubo una repentina explosión de creatividad e innovación en la música pop de los años sesenta. Pero hizo también que demasiados músicos se sintieran más o menos obligados a considerarse compositores de canciones. Soy igual de culpable que muchos otros en sentir que yo, o mis compañeros de grupo, «teníamos» que escribir todas y cada una de las canciones de un disco, incluso cuando versionar alguna infravalorada joya habría sido una alternativa mejor que grabar alguna de nuestras creaciones compositivas menos estelares. Sin embargo, las canciones no tan buenas también generan ingresos de la venta de un álbum, siempre que haya un par de éxitos que hagan que la gente compre el álbum. El «relleno» va acoplado al resto y genera ganancias para el artista y la discográfica.

En el caso de mi disco para Nonesuch, las cuentas son muy fáciles de hacer: si yo hubiera compuesto todas las canciones de ese disco habría tenido que vender casi cien mil copias para amortizar el anticipo de 225 000 dólares. (Pero recordemos que si hubiera grabado el álbum con solo una fracción de lo que realmente costó, el adelanto prácticamente entero se habría convertido en ingresos). Quizá en aquella época esto no habría parecido, para un grupo conocido, una gran cantidad de discos vendidos, pero es mucho más de lo que la mayoría de los discos venden hoy día. Muy pocas bandas venden millones de discos, y las que lo hacen suelen tener otros gastos, además de los de grabación, que amortizar, como enormes presupuestos promocionales y porcentajes de mánager y de productores de vídeo. Supongamos que un grupo famoso hace un vídeo que cuesta medio millón de dólares (lo cual no es inusual). Para amortizar tiene entonces que vender muchísimo más que mis 100 000 discos; tiene que vender cerca de 750 000. No siempre se venden, por supuesto, y las deudas empiezan a acumularse rápidamente.

Veamos algunos datos aleccionadores sacados de SoundScan vía *Billboard*: solo treinta y cinco álbumes publicados en 2006 vendieron más de un millón de ejemplares dentro del año natural; veintisiete en 2007; veintidós en 2008; doce en 2009 y diez en 2010. Solo 2050 de los 97 751 álbumes publicados en 2009, o un 2,1 por ciento de ellos, vendió más de 5000 ejemplares. Esto le da un vuelco al sueño de vivir a lo grande de las ventas de discos. Si ese hipotético disco con su costoso vídeo no se traduce en éxito, el artista se queda de repente con una deuda de cerca de un millón de dólares. La presión de conseguir un superventas con el siguiente disco es entonces inmensa.

¿Y las descargas? ¿No compensan estas un poco la disminución de ventas de CD? No. Un álbum suele descargarse por diez dólares y Apple's iTunes Store, por ejemplo, se queda con un 30 por ciento de cada venta. El sello discográfico aplica el porcentaje de *royalties* del artista a los diez dólares del precio de venta al público, de manera que si el artista recibe el tradicional 14 por ciento, le quedan 1,4 dólares por descarga de álbum. Así, el artista no sale demasiado bien parado, especialmente

teniendo en cuenta la manera de comprar música en la red: la gente suele comprar canciones sueltas, no álbumes enteros. Comprensiblemente, los artistas tratan de negociar un mejor porcentaje de *royalties* para las descargas, argumentando que las compañías de discos no tienen los mismos gastos generales ni los mismos costes, como tampoco los tienen las «tiendas», de ahí que los *royalties* asignados al artista deberían ser más altos. Por supuesto, las compañías de discos oponen gran resistencia a esto.

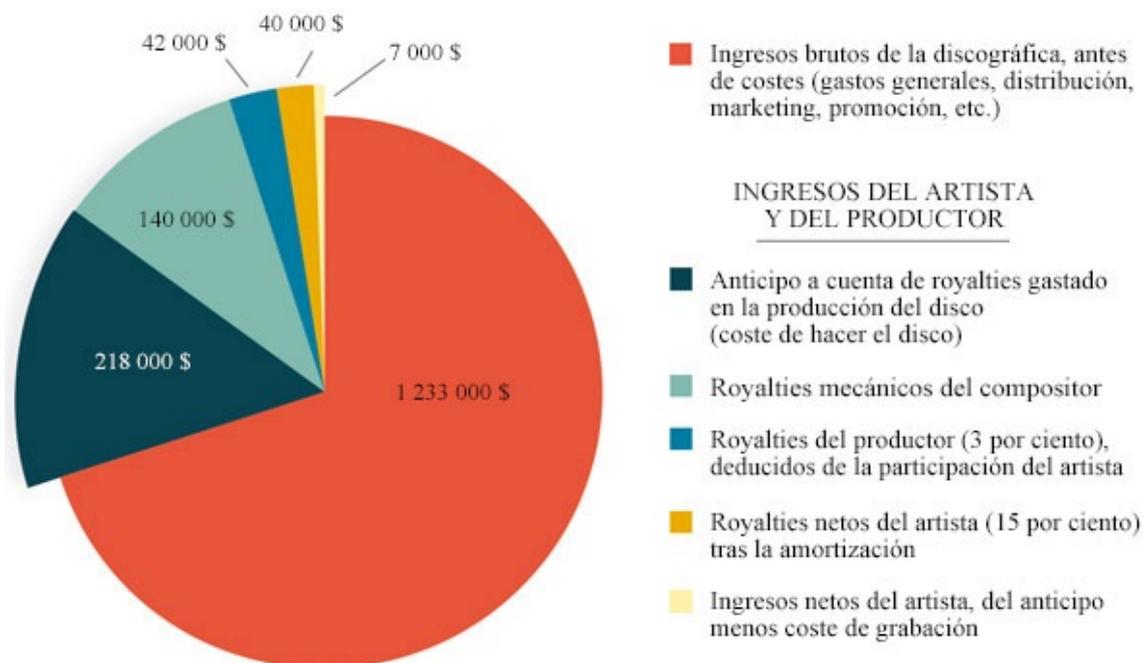
Finalmente, ¿cómo me fue con aquel disco? Le pregunté al director comercial, que me respondió así:

De *Grown Backwards*, hasta 2010, has vendido aproximadamente 127 000 álbumes físicos, 53 000 singles digitales y 8000 álbumes digitales, por un total aproximado de ingresos de 276 000 dólares (lo cual incluye algún dinero de cesión de derechos). Ese fue un contrato con *master* directo. Los ingresos totales de 276 000 dólares, menos el coste de producir el disco, que fue de 218 000 dólares, significa que has ganado 58 000 dólares con el contrato discográfico. Sin embargo, esta cantidad no incluye tus ingresos de publicación (mecánicos y *royalties* de actuaciones).

Bueno, 58 000 dólares no suena mal. Es lo que un profesor de escuela primaria gana en Nueva Jersey. Pero también hay que tener en cuenta el tiempo empleado en componer las canciones, el tiempo empleado en grabarlas, y el tiempo que pasa antes de que ese dinero empiece a entrar. Y lo que es más, las cifras proporcionadas por el director comercial son de seis años de ventas: ¡seis años! Sería bastante duro sobrevivir seis años con 58 000 dólares; me quedaría sin casa y tendría que buscarme otro empleo si hubiera de depender de las ventas de discos para vivir. Y ese disco se vendió bien. Afortunadamente, trabajo en más de un proyecto o disco a la vez, así que mientras espero posibles ingresos de uno, ya estoy trabajando en otro. En un disco en que albergue grandes esperanzas, puedo emplear un par de años componiendo, grabando y actuando. Eso no son seis años, pero es mucho tiempo de espera antes de cobrar el primer cheque.

Por supuesto, si hubiera vendido millones de discos habría ganado más dinero; mis ganancias por disco vendido habrían sido más altas. Mi deuda con la compañía de discos habría sido amortizada en poco tiempo y entonces me habría embolsado casi todos los ingresos de *royalties*, en lugar de tener que devolver el anticipo y otros gastos. Obsérvese que tampoco Nonesuch ganó mucho dinero con ese disco, aunque tuvo beneficios. (No sé cuáles son sus gastos generales, así que no puedo incluirlos). Soy feliz de poder hacer los discos que quiero y soy consciente de que esos discos no siempre se venden a millones, aunque a veces nos llevamos una grata sorpresa: el single «Lazy» que escribí en colaboración y canté ¡se vendió un montón!

DESGLOSE DE INGRESOS DE VENTAS AL POR MAYOR
DE GROWN BACKWARDS
(140 000 EJEMPLARES VENDIDOS)



Mi conclusión es que tienes que vender una ingente cantidad de discos para aspirar a vivir solo de las ventas, así que quizá no deberías esperar que eso ocurra, aunque si ajustas tus costes de grabación y marketing, puedes llegar a subsistir.

Entonces ¿cómo se supone que puede vivir un artista de nivel medio —uno que venda más de cinco mil ejemplares de un disco, pero menos de un millón— en esta situación? Naturalmente, de algunos discos vendemos más que de otros —en nuestras carreras hay colinas y valles—, pero ¿cómo puedes sustentar tu carrera a largo plazo? La respuesta parece estar en complementar tus ganancias por *royalties* con otras fuentes de ingresos, o contemplar las otras opciones de distribución que voy a explicar a continuación.

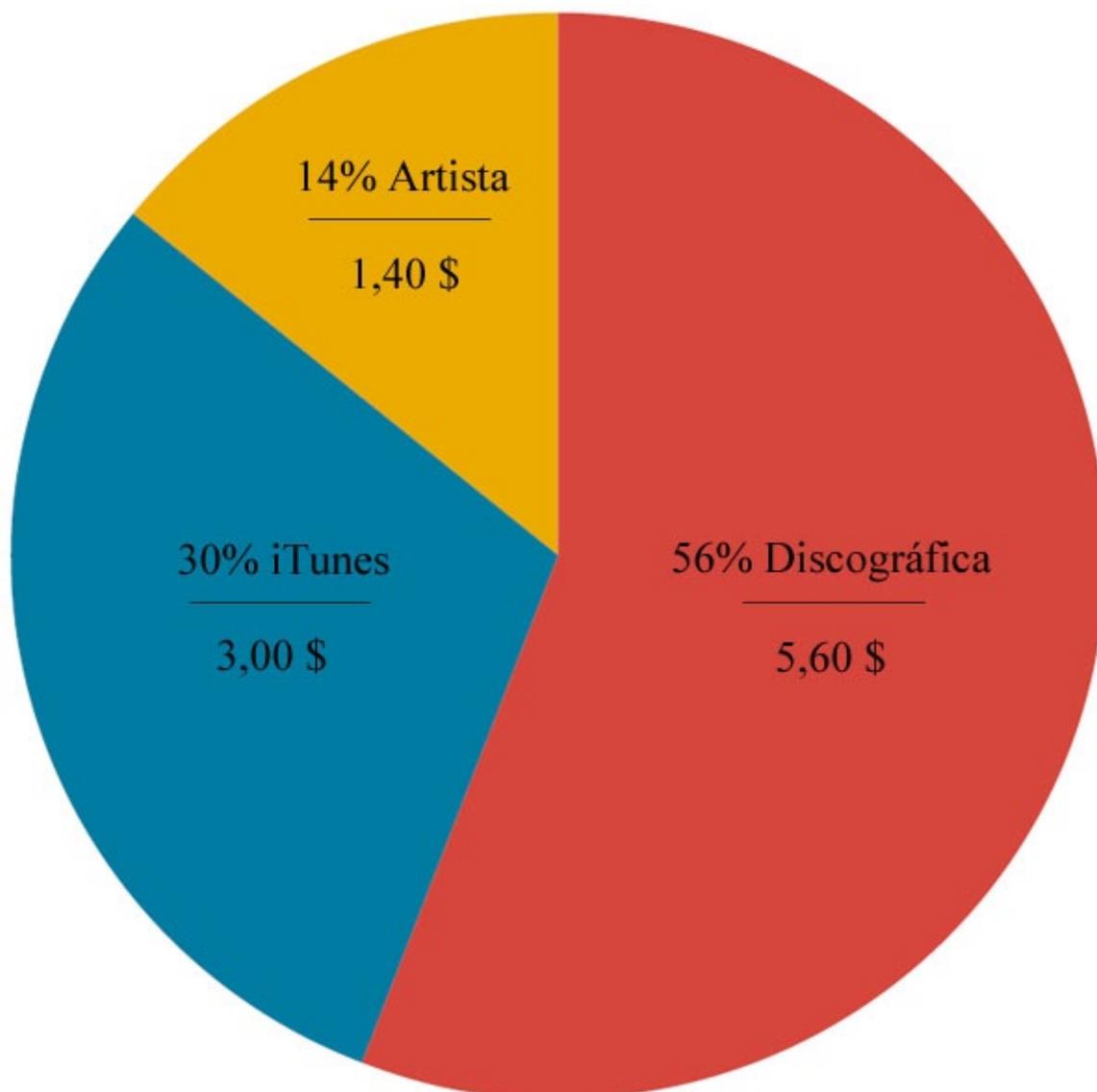
Durante décadas, el modelo estándar de *royalties* hizo ganar mucho dinero a las compañías... y a unos pocos artistas. Cuando las ventas iban bien, todo el mundo estaba satisfecho y los artistas no tenían que preocuparse demasiado de los asuntos de negocios, pero esta misma despreocupación explicaría por qué este modelo llevó a muchos artistas a la bancarrota. Como en los bienes inmuebles y las hipotecas, este modelo solo funciona cuando las ventas van bien y parece que van a seguir aumentando indefinidamente.

A lo largo de la década anterior, muchos de los servicios que tradicionalmente procuraban los sellos discográficos bajo ese contrato estándar empezaron a encargarse a terceros. Prensa y publicidad, marketing digital, diseño gráfico, se ponen a menudo en manos de firmas independientes. Incluso las compañías de discos que solían tener secciones dedicadas a estos asuntos ya no proporcionan estos servicios desde dentro de la propia empresa. Era más barato contratar a un diseñador gráfico que trabajase en su apartamento de Brooklyn que tener a un montón de diseñadores

ocupando valiosos metros cuadrados de oficina. No obstante, las compañías de discos tratan de hacer el mismo tipo de contratos con los artistas, como si siguieran teniendo los mismos gastos. La compañía de discos es quien paga y supervisa esos servicios, y quien paga manda. Ya que es ella quien paga a esos terceros, la discográfica decide en última instancia qué artistas tienen prioridad, y si no «huelen» un single de éxito, te pueden decir que no te publican el disco. O tal vez te digan que si insistes lo publicarán, pero sin promoción ni publicidad, lo cual viene a ser lo mismo que no publicarlo.

¿Qué ocurre entonces, cuando las ventas on-line eliminan muchos de esos gastos colaterales? Fijaos en iTunes: diez dólares por la descarga de un álbum refleja el ahorro de la distribución digital; lo cual parece justo... al principio. Para el consumidor es ciertamente mejor, pero después de que Apple se lleve su 30 por ciento, se suele aplicar el mismo porcentaje de *royalties* de antes, por lo que el artista se queda igual, o incluso peor.

DESGLOSE DE INGRESOS
DE UN ÁLBUM EN iTUNES (PVP, 10 \$)



Presiento el estallido de una nueva revolución.

No es casualidad que los conflictos sobre las tarifas de *royalties* para las descargas sean parecidos a los planteados en la huelga de guionistas de Hollywood en 2007 y 2008. ¿Se unirían e irían a la huelga los artistas músicos, tal como hicieron los escritores que crean el contenido de películas y programas de televisión? ¿Harán lo mismo los escritores cuando la mayoría de los libros se compren vía descarga de libro electrónico y las editoriales ya no puedan aducir como gastos deducibles muchos de sus costes? Con tales factores cada vez más presentes, las cosas se van a poner interesantes.

3.º CONTRATO DE LICENCIA

El contrato de licencia es parecido al contrato estándar, excepto que en este caso el artista retiene el copyright y la propiedad del *master* de la grabación. El derecho de explotar la grabación es cedido a la discográfica por un período de tiempo limitado; siete años, por lo general. Después de esto, los derechos (y los ingresos) de ceder esos *masters* a programas de televisión, anuncios, etcétera, revierten en el artista. Durante el período de la licencia, los ingresos de tales fuentes se reparten entre el artista y la compañía de discos. Si los miembros de Talking Heads tuviéramos hoy los derechos de los *masters* de nuestro catálogo, estaríamos ganando el doble de lo que cobramos por ceder canciones a películas y programas de televisión. No es que me vaya mal así, pero para artistas principiantes esto puede marcar una gran diferencia.

Si los artistas no necesitan ayuda creativa o financiera y pueden hacer un disco ellos solos, entonces vale la pena considerar este modelo. Es de esperar que una banda con contrato de licencia pague sus propios gastos de grabación, y que entregue un producto más o menos acabado. Empezar sin deudas con la compañía de discos permite un poco más de libertad creativa, ya que los tipos trajeados no interferirán — o incluso no estarán— mientras creas la música. El anticipo de la compañía de discos es forzosamente más bajo, puesto que la discográfica no tendrá los derechos del *master* de la grabación a perpetuidad. Con este modelo, los ingresos funcionan más o menos igual que con el contrato de *royalties* comentado anteriormente, pero a largo plazo, el artista puede ver muchos más ingresos pues retendrá la propiedad de los *masters*.

La desventaja de este modelo está en que la discográfica tiene menos incentivos en gastar dinero para que el disco sea un éxito. Dado que se le pide que afronte un riesgo sin tener tantas fuentes de ingresos garantizadas, tendrá que estar muy convencida de la grabación, o negociará su oferta en consecuencia. Si la libertad creativa que el artista consigue con esto da como resultado un disco más «difícil», las posibilidades de colocarlo en una película y embolsarse una buena suma bajarán también. En esencia, puedes ser radical, puedes ser tan salvaje y libre como quieras, pero probablemente lo pagarás.

Con la discográfica adecuada, el contrato de licencia puede ser una estupenda manera de trabajar. Arcade Fire tiene contrato de licencia con Merge Records, un sello independiente que ha funcionado muy bien para sus bandas, evitando el enfoque de grandes gastos y grandes sellos. Mac McCaughan me explicó el planteamiento así:

En parte se trata de ser realista y no meterse en deudas. A las bandas con las que trabajamos nunca les recomendamos que hagan un vídeo. Me gustan los vídeos, pero no venden muchos discos. Una compañía como ADA [Alternative Distribution Alliance] cambió realmente el panorama [para los

sellos independientes]. Significó que podíamos colocar nuestros discos en los mismos lugares que Warner Brothers. Es una maravilla. Aunque tiene sus inconvenientes, desde luego. Si quieres que tu disco se venda en la cadena de grandes almacenes Target, te van a pedir 25 000 dólares por ello.

Mac se refiere a una especie de soborno legal del que todas las grandes cadenas —Target, Walmart, Best Buy— participan. El sello discográfico tiene que aflojar una cantidad fija para ser «presentado» en un «programa» dado. Un programa puede suponer que el disco se vea en un escaparate de la tienda o que sea colocado al final de una estantería (sí, los CD no están donde están por accidente: cada posición se paga), recomendado en sus folletos o incluido en sus anuncios impresos. Pero el hecho es que los sellos tienen que pagar aunque los discos acaben no siendo incluidos en uno de esos programas. Esa cantidad fija no es retornable; aunque el disco no resulte un éxito, tienes que pagar para que tu disco esté en sus tiendas y ver si se venderá bien o no. No solo esto, esas tiendas ponen topes de precio. Obligan al sello a venderles más barato que a las tiendas de discos normales, por lo que estas quiebran y los sellos discográficos resultan más exprimidos aún. Los grandes sellos pueden permitirse tal extorsión, porque un superventas —uno que se venda en enormes cantidades y acabe esencialmente promocionándose solo— compensa las pérdidas de los que no se venden.

ADA, la compañía que según Mac está igualando las condiciones, es una red alternativa de distribución. Esperemos que esta y otras (por ejemplo, Red) no vayan a la quiebra como les ha ocurrido a otras pequeñas distribuidoras en el pasado. Cuando estas empresas quiebran, no te devuelven las existencias; tus discos se quedan en sus almacenes. Sin embargo, en un extraño acuerdo que solo podía darse en el negocio discográfico, ADA pertenece a Warner Brothers y Red a Sony. ¿Cuán independientes pueden realmente ser? Mac dice:

Si hubiéramos publicado *Funeral* [el primer disco de Arcade Fire] hace quince años, no sé si hubiéramos podido sacar el siguiente. Pero hemos crecido. Cuando Merge empezó, estábamos solo Laura y yo, trabajando en su dormitorio. Ahora tenemos a doce personas trabajando, pero ese crecimiento ha sido durante un largo período de tiempo. Siempre hemos sido superconservadores en nuestra forma de emplear el dinero. Trabajamos con artistas que tienen los pies en el suelo. Nuestros contratos y anticipos y presupuestos de marketing se basan en la realidad, no en «ojalá». Estaría muy bien que tu próximo disco vendiera cinco veces más que el anterior, pero si no es así, tratamos de hacer las cosas de manera que nadie acabe en la beneficencia. Procuramos que si alguien vende cinco mil ejemplares saque un poco de beneficio de ello.

4.º CONTRATO DE PARTICIPACIÓN EN BENEFICIOS

El contrato de participación en beneficios viene a menudo en forma de propiedad compartida, al 50 por ciento, del *master* de la grabación. A diferencia del contrato de licencia, todo se comparte; todos los costes y gastos de producir un álbum se dividen entre el artista y el sello discográfico. Bajo este trato, los *royalties* mecánicos se consideran parte de las «ganancias» del artista, así que no se deducen del total. Una de las ventajas de este trato está en que cuando hay beneficios, también estos se reparten al 50 por ciento, lo cual puede ser más que el porcentaje estándar de los contratos anteriores.

Hice algo parecido a esto con mi álbum *Lead Us Not Into Temptation*, que era la banda sonora para la película *Young Adam* de 2003. Recibí un mínimo anticipo del sello Thrill Jockey. Esta modesta suma se justificaba en parte por el tipo de disco que era (solo tenía dos temas vocales), en parte porque era un sello pequeño, y en parte porque nos repartíamos los beneficios a partes iguales. Yo me quedé la propiedad de los *masters*. Los gastos de grabación se cubrieron con el presupuesto de la banda sonora (parte del trato con los productores de la película era que, a cambio de aceptar una tarifa baja, yo me quedaba con la música) y Thrill Jockey y yo nos repartimos los beneficios desde el principio. En un contrato de participación en beneficios, los ingresos mecánicos salen de la porción del artista, lo cual tiene cierto sentido, ya que el artista es propietario del *master* de grabación y puede percibir honorarios adicionales por posibles licencias en el futuro.

El artista también retiene la propiedad del *master* en un contrato de licencia, pero las ganancias de la copropiedad con el sello fluyen desde el primer día. Thrill Jockey hace algo de marketing, promoción y prensa, y tiene personal que se encarga de manejar las eventualidades cotidianas relacionadas con la salida de un álbum. Dado que se trata de una compañía pequeña, quizá no vendí tantos discos como habría vendido con un sello más grande y con más poder de marketing, pero me llevé un porcentaje más alto de cada venta, y además no pensé que fuera la clase de disco que atrajera a los clientes de Walmart.

No esperaba que esa grabación en particular vendiera enormemente, así que tenía sentido poner el disco en manos de una compañía con sensibilidad como Thrill Jockey, que podía dirigir el disco al público adecuado. En cualquier caso, el costoso empujón promocional de una compañía grande probablemente no habría significado un gran aumento de las ventas.

5.º CONTRATO DE MANUFACTURACIÓN Y DISTRIBUCIÓN (O PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN)

En el contrato de manufacturación y distribución (también conocido como de producción y distribución), el artista lo hace todo excepto, bueno, manufacturar y distribuir el producto. El artista paga la grabación, los anuncios, el marketing y la promoción; no se espera ni que el sello discográfico ni la distribuidora sufragan nada de eso. Las compañías que hacen este tipo de contratos suelen también ofrecer otros servicios, como marketing, pero dadas las cifras, sus expectativas de ganar dinero no son muy altas, lo cual limita su incentivo para hacer mucho trabajo extra. Los grandes sellos discográficos no acostumbran a hacer contratos de manufacturación y distribución.

En este modelo, el artista tiene control creativo absoluto, pero es una apuesta más arriesgada. Conseguir que el público conozca tu disco depende casi enteramente de ti. Aimee Mann lo hace así, y a ella le funciona muy bien. El manager de Mann, Michael Hausman, me contó: «Muchos artistas no se dan cuenta de cuánto dinero más podrían ganar si retuvieran la propiedad de la grabación y el derecho de uso. Si se hace bien, cobras rápido y cobras una y otra vez. Es una estupenda fuente de ingresos». Este es un acuerdo diferente del contrato de participación en beneficios, porque el sello se limita básicamente a hacer de vendedor, y el artista paga una cantidad fija u ofrece un modesto porcentaje de los ingresos —una comisión—, a cambio de lo que serán unos servicios más limitados.

Hausman y Mann empezaron tratando de hacerlo todo ellos solos (otra posibilidad que comentaré a continuación), pero se encontraron con que necesitaban ayuda para la distribución física. Hausman explica:

Podemos vender [el álbum] en la red a través de nuestra página web, y enviar un correo electrónico a todo el mundo para que sepan que el disco ha salido y que nosotros nos encargaremos de todo [hacer llegar el disco físico a los compradores]. Aimee me dijo: «Basta con que haya un solo sitio donde se pueda conseguir, para que mis fans vayan allí a comprarlo». Yo le dije: «Así no vamos a vender demasiados discos, pero al menos es un inicio». De modo que pusimos el disco en nuestra página web, lo anunciamos por correo electrónico y empezamos a vender discos.

Y me rondaba por la cabeza que la clave estaba en colocarlo en algunos minoristas de verdad [tiendas] [...] y por la cabeza me rondaban también algunas conversaciones que habíamos tenido con el director Paul Thomas Anderson, que iba a poner unas cuantas canciones de Aimee en la película *Magnolia*, y me daba la sensación de que eso iba a ser algo grande. Teníamos

cosas en marcha, pero eso [el contrato con la película] nos dio confianza para hacerlo nosotros mismos. [...] Creo que vendimos cerca de veinte mil ejemplares solo a través de nuestra página web, antes de colocar el disco en la red de distribución minorista tradicional.

Para hacer esto tratamos con una distribuidora tradicional y les dimos un porcentaje para que colocaran el CD en las tiendas normales. Tower Records, Best Buy, etcétera. También hicimos un trato con Artist Direct para que se ocuparan de los pedidos de la página web de Aimee, en lugar de seguir haciéndolo nosotros. Eso sirvió también para que los fans pudieran comprar con tarjeta de crédito los CD. Aunque cueste de creer, al principio no teníamos ese servicio. Paypal no existía o no era de uso común en aquella época.

Sobre los contratos de producción y distribución, mi manager, David Whitehead, dice:

Mac no anda descaminado, pero el modelo de producción y distribución falla cuando quieres colocar discos no solo en Target, sino también en las otras cadenas, como Barnes & Noble, Best Buy, Transworld o Walmart. El coste de entrar en esas tiendas con un CD que puede vender entre dos y diez mil ejemplares puede resultar realmente prohibitivo, entre uno y dos dólares y medio por CD, con lo que no alcanzas nunca el punto en que amortizas costes y empiezas a ganar el margen de beneficios entero, entre cuatro y cinco dólares por CD, que es lo que uno esperaría conseguir en esa clase de contrato. Y aunque las ventas digitales ayudan hasta cierto punto a compensar esa desventaja, el formato físico sigue siendo el más importante.

Esta podría ser una de las maneras de actuar si no esperas vender grandes cantidades de un disco en concreto, pero estas ventas te darán mucho más dinero del que conseguirías con contratos de distribución a gran escala. A veces, pues, esta sería la opción más práctica y rentable.

6.º AUTODISTRIBUCIÓN

Finalmente, en el extremo de la escala, tenemos el modelo de distribución propia, donde uno mismo compone, toca, produce y comercializa la música. Hazlo tú mismo, de principio a final. No es que tengas que tocar todos los instrumentos tú mismo y luego hacer el diseño de la portada, pero descartado esto todo lo demás queda bajo el control del artista. En su forma más modesta, la distribución propia significa prensar un número limitado de CD y luego venderlos en conciertos y a menudo a través de una página web. En este modelo la promoción se hace a veces a través de una página de MySpace o Bandcamp, y la banda compra o alquila un servidor para manejar las ventas de descargas. Dentro de los límites de lo que uno se puede permitir, el artista tiene absoluto control creativo; no solo de su música, sino de cómo venderla.

Para artistas principiantes, esto puede suponer libertad (¡estupendo!), pero también cierta privación de recursos, así que se trata de una independencia relativa. ¿De qué sirve la libertad —arguyen muchos— si tu música no llega a nadie porque no te puedes permitir promocionarla? Para los que planean llevarse su material de gira y tocarlo en directo, las limitaciones financieras del «hazlo tú mismo» son aún más profundas, dependiendo de lo elaborada que sea la actuación. Cantantes adicionales, equipo musical, furgonetas; todo cuesta dinero. Obviamente, sin embargo, de todos los modelos comentados, el porcentaje de beneficios en la distribución propia es la más favorable para el artista.

Aunque lo he pintado como bastante casero y limitado en escala, este enfoque no excluye la posibilidad de combinar el planteamiento «hazlo tú mismo» con otros tratos: pactar un contrato de producción y distribución o algo similar para sacar los CD físicos a la calle, por ejemplo, pero manejar tú la parte digital. Hay muchas combinaciones posibles. El concepto de plato combinado es una de las mejores cosas que tiene el panorama actual.

Radiohead adoptó un modelo «hazlo tú mismo» para vender su disco *In Rainbows* en la red, y luego dieron un paso más haciendo que fueran sus fans quienes decidieran lo que querían pagar por la descarga. No fueron los primeros en hacer esto. Issa (ahora conocida de nuevo como Jane Siberry) fue la pionera en 2005 del modelo «paga lo que quieras», pero la jugada de Radiohead fue de mucho más alto nivel. Debió de ser más arriesgado para Issa que para ellos, que tienen una inmensa base de fans que conoce su música y sigue de cerca su producción. Uno de los mánager de Radiohead me explicó que no era un gesto tan altruista como podía parecer: había tantos fans compartiendo archivos de sus discos inmediatamente después de cada publicación (o a veces incluso antes), que con el plan «paga lo que quieras» no les iba a ir peor. Si iba a haber tantas descargas ilegales, esta opción podía por lo menos generar algunos ingresos de gente que nunca había pagado nada. Tal como me contó Bryce Edge, uno de los mánager de Radiohead: «La industria reaccionó como si fuera el fin. “Devalúan la música, dándola a cambio de nada”. Lo cual no era cierto. Pedimos que la gente decidiera el valor, lo cual me parece muy diferente».

Obviamente, no todos los artistas se pueden arriesgar a un enfoque como este. El siguiente disco de Radiohead volvió a tener precio fijo, pero la banda sigue en parte manejando sus propios negocios (para la distribución física de CD, tienen un trato de producción y distribución). Para artistas no tan famosos, no obstante, cabe la posibilidad de que sin marketing ni promoción nadie se entere de que existen. Otros no encontrarán tan atractivo el camino del «hazlo tú mismo», por falta de tiempo o de ganas de ocuparse de todos los aspectos del negocio. No es para todo el mundo.

También, dentro del modelo «hazlo tú mismo» hay submodelos; se puede hacer a una escala relativamente pequeña. Una banda local puede hacer prensar sus propios CD, vender sus descargas y promocionarse con actuaciones en directo. Un porcentaje más alto de menos ventas es el probable, pero no inevitable, resultado. Artistas que trabajan solos pueden en realidad ganar más dinero que grandes estrellas del pop con contrato de *royalties* estándar, aunque las cifras de ventas parezcan minúsculas en comparación. Para empezar, las deudas acumuladas en pagar anticipos de la discográfica y gastos de promoción no existen en el modelo «hazlo tú mismo». Por supuesto, no todo el mundo es tan listo como esos chicos de Radiohead.

Muchas compañías nuevas han surgido para desempeñar varios papeles en ese universo del «hazlo tú mismo»: Bandcamp, Topspin y CDBaby sirven para que artistas sin contrato vendan descargas de sus canciones de maneras económicamente menos onerosas que usando iTunes o Amazon, que cobran considerables porcentajes e imponen montones de normas. Topspin, con quien he trabajado, puede también vender CD físicos y otras cosas en la red. No es una megatienda como iTunes, por lo que hay menos clientes deambulando por la tienda, pero con la ayuda de enlaces a blogs de música, reseñas y demás, los fans encuentran la manera de comprar en esos sitios. Lo sé porque yo lo hago.

Amanda Palmer, de la banda Dresden Dolls, hizo un disco de versiones de Radiohead tocadas con ukelele. Lo publicó en Bandcamp y ganó 15 000 dólares en pocos minutos. En 2012, Palmer recaudó dinero para su nuevo proyecto de grabación orquestal a través del sitio web de financiación colectiva Kickstater y consiguió más de 800 000 dólares. ¡Es una barbaridad de dinero! Más de lo que se necesitaba para la grabación misma, por lo que gran parte de ese dinero se invertiría en la gira, la distribución y gastos de embalaje. En el vídeo del sitio web Palmer afirma: «Este es el futuro de la música». El disco que Sufjan Stevens puso en Bandcamp lo aupó a la lista de álbumes más vendidos de Billboard^[5]. Así que el «hazlo tú mismo» puede ser productivo y también puede mover una buena cifra de grabaciones.

Cuando Brian Eno y yo estábamos a punto de terminar nuestra colaboración *Everything That Happens Will Happen Today* en 2009, decidimos probar con el modelo «hazlo tú mismo», aunque no fuimos tan lejos como lo de «paga lo que quieras». Habíamos estado proclamando a voces las nuevas posibilidades que se ofrecían a los artistas, y ahí, pensamos, se nos ofrecía la oportunidad de averiguar la verdad por nosotros mismos. Teníamos varios puntos a nuestro favor:

- La grabación y las mezclas de nuestro disco no costaron demasiado, por ser un típico disco de pop (si se le puede llamar así); además, nosotros mismos habíamos cubierto esos gastos, por lo que no le debíamos nada a nadie.
- Teníamos un nombre y una reputación, y supusimos que parte de la gente que se había interesado en lo que habíamos hecho antes, podía interesarse por ese disco también. Nuestras ventas no serían de cero discos, probablemente. Es más, era posible que los curiosos buscaran noticias del nuevo proyecto sin que tuviéramos que sufragar una costosa campaña de marketing y promoción. (Yo sentía curiosidad por ver qué pasaría si apenas había anuncios o marketing: tenía la esperanza de que la magia de internet se ocuparía ella sola de difundir la noticia.)
- Por último, siempre me ha producido frustración el cada vez más largo período de tiempo que las compañías de discos dicen necesitar para «preparar» la publicación de un disco: el tiempo que pasa entre la entrega de las mezclas definitivas y la llegada del álbum a las tiendas. Este intervalo es de al menos tres meses, a menudo cuatro. Comprendo que para conseguir que una peli sea un éxito de taquilla hace falta una larga campaña de promoción, porque si no triunfa a lo grande en la primera semana, la retirarán de los cines. Pero con los discos ya no funciona así. Con la distribución digital uno puede, si así lo desea, «sacar» el disco casi justo después de terminarlo. El artista no ha de preocuparse tanto de si el distribuidor tiene ya los discos en las tiendas. No has de esperar que los camiones y las primeras copias lleguen, pues siempre hay existencias en la tienda digital, y el envío es instantáneo.

Se puede decir que nuestro experimento «hazlo tú mismo» funcionó. Cuando casi habíamos terminado el disco decidí que quería irme de gira y tocar en directo parte del material. Eso, tal como había señalado Mac, podía despertar algo de interés por el disco, pero yo no pensaba en la gira como herramienta de promoción; la hice porque quería sentir la experiencia de cantar las canciones otra vez. Cantarlas fue, en cierta medida, su propia recompensa. Resultó que la gira dio dinero.

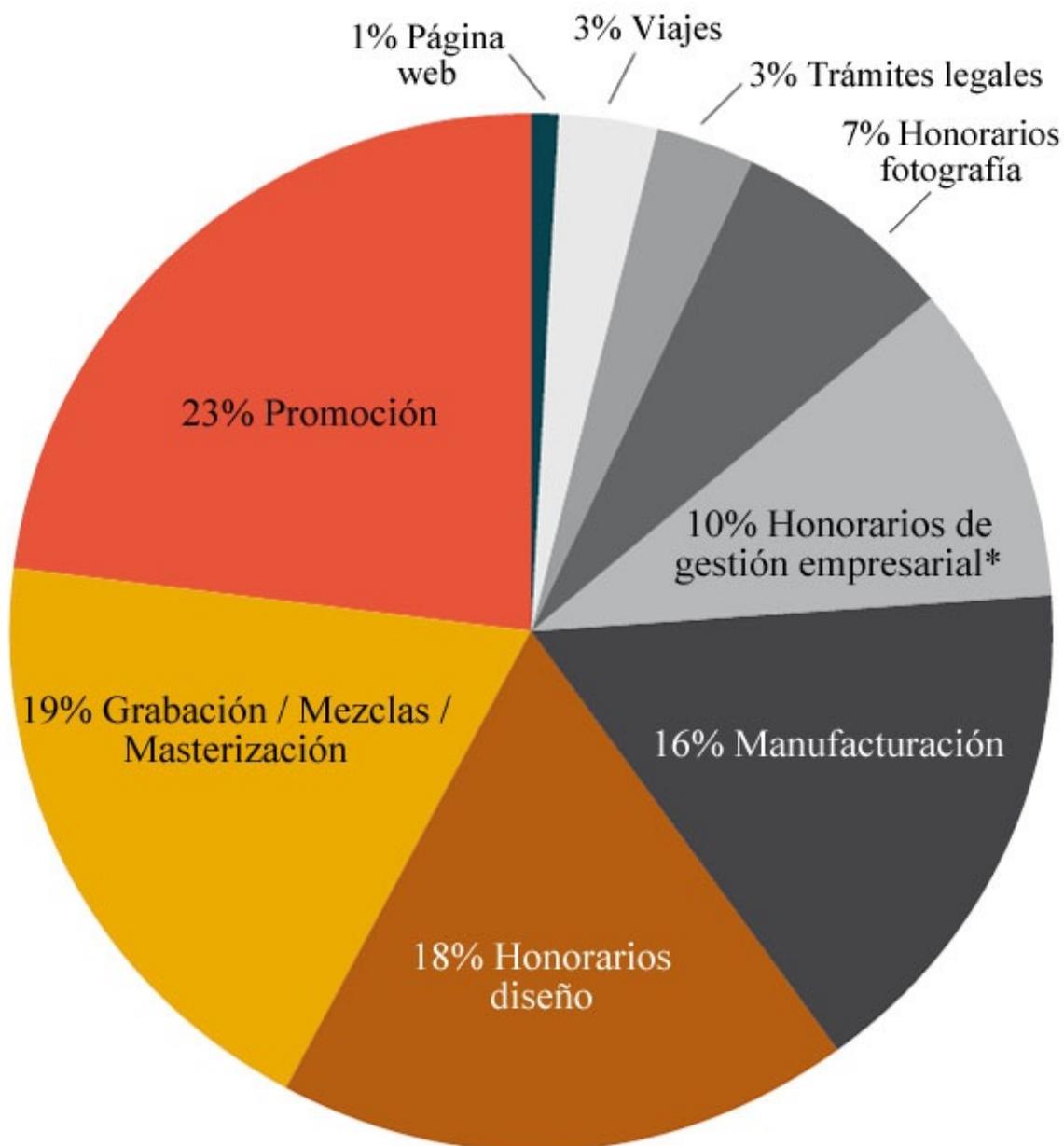
Tuvimos que contratar a otras compañías para que se ocuparan de tareas secundarias: Sacks & Co. en Norteamérica y Gareth Davies de Chapple Davies en el Reino Unido se encargaron de la publicidad; Topspin montó las páginas web para vender los temas en la red en varias configuraciones; Tunecore se encargó de la administración cuando los archivos digitales llegaron a iTunes; Red Eye trató con Amazon y otros vendedores de descargas digitales en Norteamérica, así como de CD físicos; Essential prensó y vendió CD físicos a tiendas, cadenas y minoristas europeos on-line. ¡Esto es un montón de gente por controlar! Podéis ver lo intimidante que puede llegar a ser para un artista que empieza.

David Whitehead explicó su filosofía respecto a algunos de esos minoristas:

«Prefiero que Tunecore me pase cuentas cada mes (en lugar de trimestralmente, como hace Red Eye) por un pago único de veinticinco dólares, en lugar de un 10 por ciento de tasas mensuales. La gran ventaja para cualquiera que trate con los proveedores de servicios digitales [tiendas de descargas como Amazon o iTunes], directamente o vía Tunecore, es que cobras cada mes. Con este disco, en los últimos doce meses hemos ingresado una media de tres mil dólares mensuales de ventas de iTunes».

En menos de tres semanas a partir de que los archivos digitales estuvieron disponibles en la red, vendimos suficiente como para cubrir los gastos de grabación, que sumaban 49 000 dólares incluyendo viajes, técnico de mezclas, diseño gráfico, vuelos y músicos extra. Comparándolo con mis experiencias anteriores, eso me parecía asombroso. Con un contrato discográfico estándar, posiblemente habríamos tardado entre seis meses y un año en recuperar esos gastos. Y habría habido otros gastos por amortizar: el vídeo musical (no lo hubo), la barra libre después del concierto, el servicio de taxi al aeropuerto, etcétera.

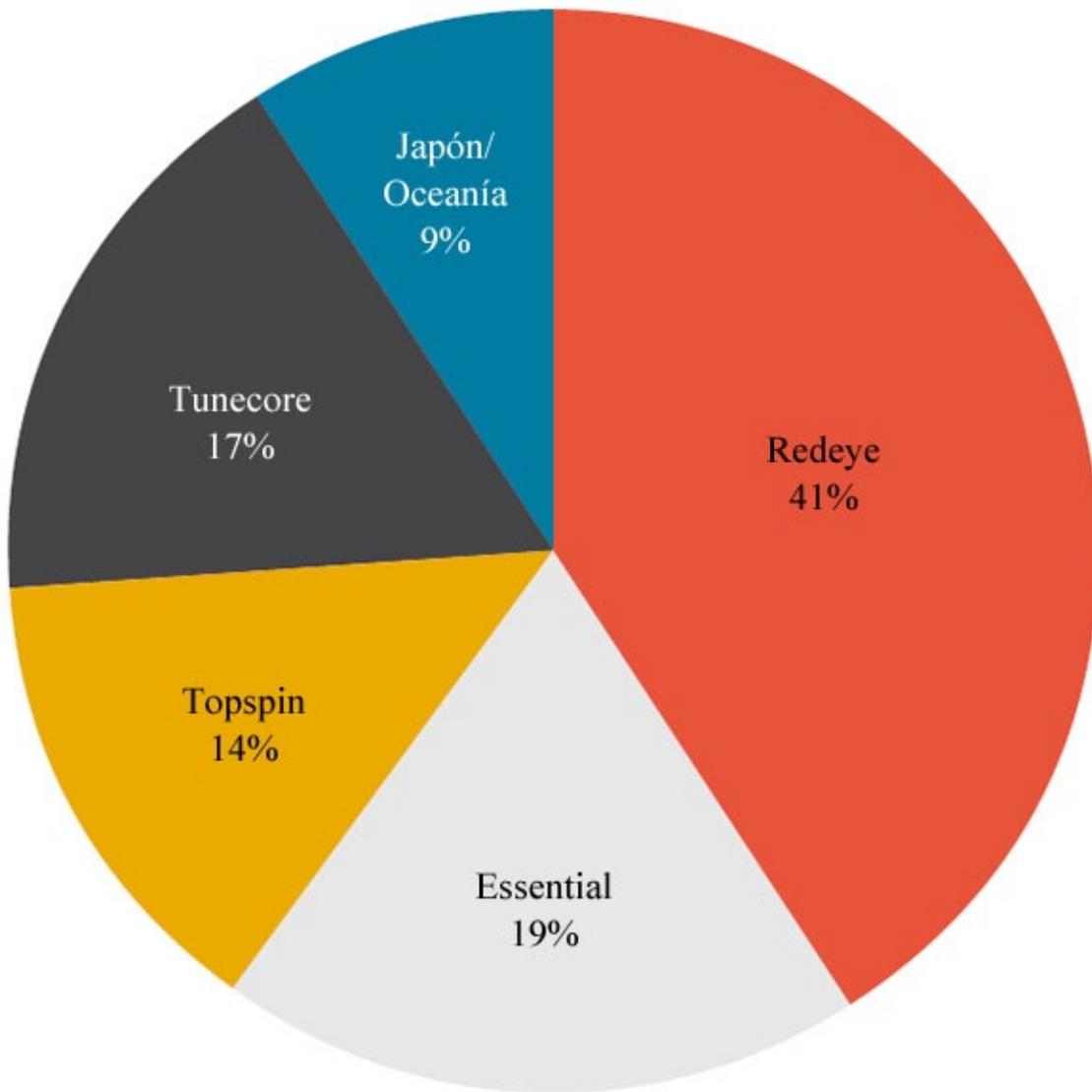
DESGLOSE DE GASTOS PARA LA AUTOEDICIÓN
DE *EVERYTHING THAT HAPPENS*
(315 000 \$)



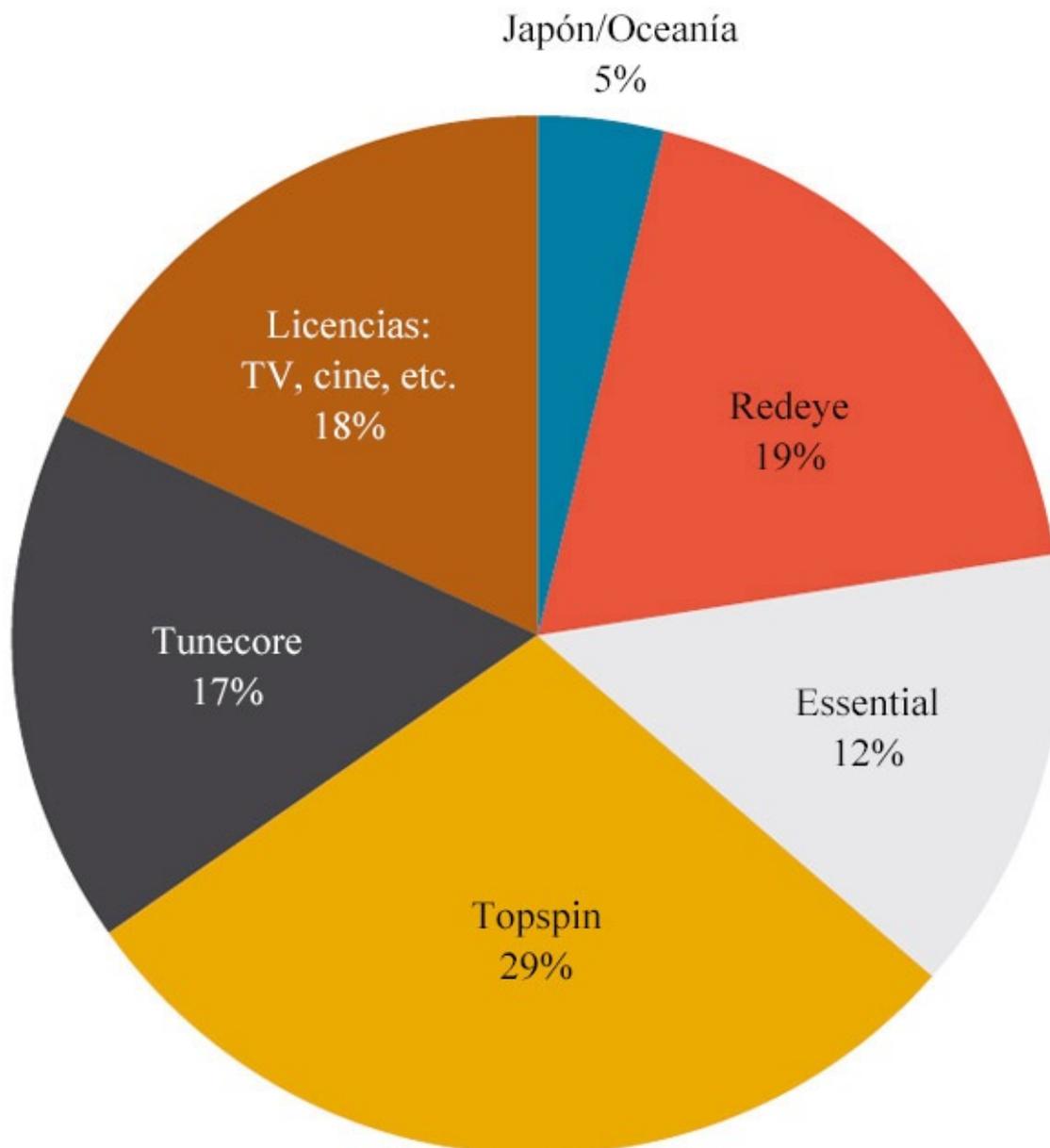
* Los honorarios de gestión empresarial suelen ser de un 5 por ciento de comisión del total de ingresos generados. En este caso, el 5 por ciento correspondiente a la gestión empresarial acabó convirtiéndose en un 10 por ciento del total de gastos relacionados con la autoedición del álbum.

Los gráficos de la siguiente página dan mayor detalle de las ventas en Estados Unidos y en el extranjero. El primer gráfico muestra el porcentaje del total de unidades vendidas por cada vendedor. En el segundo figuran los ingresos contabilizados por cada vendedor.

VENTAS POR DISTRIBUIDOR PARA
EVERYTHING THAT HAPPENS
(160 000 UNIDADES VENDIDAS)



DESGLOSE DE BENEFICIOS DE VENTAS DE
EVERYTHING THAT HAPPENS
(1,15 MILLONES \$)



Obsérvese que, aunque Redeye vendió el 41 por ciento del total de unidades, los ingresos generados por estas ventas fueron solo del 19 por ciento de la suma total, lo cual ilustra lo caro que es vender discos en una tienda. En cambio, Topspin solo vendió el 14 por ciento del total de unidades, pero generó el 29 por ciento de los ingresos totales, en gran parte debido al hecho de que vendíamos cajas de edición especial directamente al consumidor, sin tener que dar ningún porcentaje a los minoristas.

Los 59 850 dólares del coste de hacer el disco fue solo una parte de lo que costó prepararlo para el mercado. Todo junto, los gastos para la autoedición del álbum — crear la página web, pagar servidores, diseño, promoción, manufacturación, etcétera

— sumó 315 000 dólares. Esto es mucho más de lo que cualquier banda independiente se puede permitir. Acabamos generando un total de ingresos de 964 000 dólares. Restando los 315 000 dólares de gastos quedaron 649 000, de los cuales el 50 por ciento fue para Eno, dejándome a mí con 324 500. Puesto que la compañía de discos éramos nosotros, cobramos de nuestras propias ganancias los ingresos mecánicos.

Me puse eufórico. Finalmente, ahí estaba el futuro. Con ese disco de «distribución propia» gané 324 500 dólares, en lugar de los 58 000 que saqué con el contrato de *royalties* estándar en el disco *Grown Backwards*; y los dos vendieron casi el mismo número de copias: 140 000 *Grown Backwards*, y 160 000 *Everything That Happens*. Uau, ¡todo un aviso para navegantes! Bueno, ese entusiasmo es justificable si te puedes permitir los 315 000 dólares que pagamos por montar el aparato necesario para producir, vender y promocionar un disco. (Habría que señalar que algunos de esos gastos fueron de puesta en marcha, gastos del proceso de aprendizaje. Es de suponer que no serían tan altos después, una vez construida la infraestructura).

Cuando me pongo demasiado eufórico con esas cifras tengo que recordarme cómo despilfarré en los gastos de grabación de *Grown Backwards*, que fueron de 218 000 dólares, aunque no tuve que anticipar ese dinero; salió del adelanto de Nonesuch. Los gastos de grabación de *Everything That Happens* fueron de 49 000 dólares, así que de haber mantenido los costes similarmente bajos en *Grown Backwards*, entonces, repitiendo el cálculo, podría haber ganado 167 000 dólares más de los que acabé cobrando por aquel álbum. Mis ingresos netos por *Grown Backwards* habrían sido de unos 225 000 dólares, y en esta hipotética situación de iguales gastos de grabación, yo habría ganado solo unos 89 000 dólares más con el más o menos autodistribuido *Everything That Happens*. Sigue sin estar nada mal, y si amortizas esos 323 000 dólares en dos años de componer y grabar, representa un «sueldo» cercano a 160 000 dólares al año. Mucho mejor que el de un profesor de escuela primaria en Nueva Jersey. (Que conste: creo que la mayoría de los profesores están terriblemente mal pagados).

Pero si *Everything That Happens* hubiera sido un disco en solitario, si lo hubiera hecho solo, como hice con *Grown Backwards*, me habría ido a casa con 626 000 dólares de beneficio total. ¡No está mal! Es casi el triple de lo que gané con *Grown Backwards*, suponiendo que aquel disco hubiera podido hacerse con el mismo bajo presupuesto. Por supuesto, si yo hubiera elegido grabarlo con menos músicos, *Grown Backwards* habría sido un disco completamente diferente, y *Everything that Happens* no habría sido lo mismo sin la colaboración de Eno. Con todas esas variables es muy difícil comparar discos, pero ya me entendéis. En esta situación en particular cabe imaginar que uno puede vivir de sus grabaciones mediante la autodistribución. Es más que suficiente dinero para dedicar tiempo a componer... o para permitirse algún fracaso discográfico.

¿Puede ese modelo de distribución acabar siendo lo bastante rentable para que un

músico emergente pueda vivir de las ventas de su música (excluyendo los ingresos de las actuaciones en directo)? No hay ninguna garantía, pero si no necesitas un enorme presupuesto para la grabación, patrocinios de gira y una gran campaña de promoción, entonces vale la pena considerar este enfoque.

La autodistribución no me fue tan bien en Europa y en el Reino Unido como en Estados Unidos. No hicimos un gran marketing. Lo presentamos ante la prensa y regalamos ejemplares de una canción en exclusiva a algunos blogs de música, pero no hubo los tradicionales anuncios ni las promociones pagadas en la radio. En Norteamérica, los blogs de música están reemplazando el periodismo musical impreso. Reaccionan más rápido a las novedades y a los comentarios de sus lectores, y pueden incluir enlaces a videoclips, a música en *streaming* y a páginas web de artistas. En Norteamérica, los fans sacan cada vez más de internet su información, así que conseguimos cierto efecto dominó sin el habitual coste de anuncios y de marketing convencional. En general, los europeos no compran ni leen tanto material en la red como los norteamericanos. Las ventas digitales suelen ser más bajas y parecen preferir la prensa en papel como principal fuente de noticias. Hay muchos países de gustos musicales variados y lenguajes diferentes, de manera que una campaña no puede cubrir toda la región, tal como ocurre en Norteamérica.

Cuando salió *Everything That Happens* estuve de gira cerca de un año, intermitentemente, entre 2008 y 2009. Los conciertos fueron muy bien recibidos y nos lo pasamos de maravilla actuando. Además, gané algo de dinero con la gira, pero fue cara de organizar. Cuando acabó repasé los recibos, y si en la mayoría de los conciertos no se hubieran agotado las entradas, habría perdido dinero. Esto no es un buen presagio para quien no está seguro de poder llenar salas. Sigo sin estar convencido de que la gira ayudara realmente a vender discos. Quizá ayudó un poco, pero no tanto como, por ejemplo, lo habría hecho una amplia difusión en la radio. Algunas canciones sonaron en la National Public Radio y en emisoras independientes y universitarias, pero las grandes emisoras más comerciales no les prestaron atención. No es una sorpresa; el disco es lo que es. Sin embargo, mucho tiempo después de la publicación del disco, se nos presentó otra manera de hacer llegar las canciones a la gente, y esa oportunidad refleja algunas de las ventajas de retener parte de la propiedad intelectual y de los derechos de publicación.

DERECHO DE USO

Otra fuente de ingresos para los artistas discográficos es la cesión del derecho de uso. Esto significa que una película, un programa de televisión o un anuncio use tu canción a cambio de dinero. Yo no cedo canciones para anuncios, pero sigo viendo más dinero cediendo derechos de canciones a películas y televisión que vendiendo discos. Quien pone una canción suya en un anuncio se hará instantáneamente popular para un gran público de la noche a la mañana; o por lo menos lo será la canción. Esto es también una forma de marketing, por lo general completamente separada e independiente de la compañía de discos.

Varios años después del debut de *Everything That Happens*, Oliver Stone incluyó un número considerable de canciones de ese disco en su película *Wall Street*. Bastante gente comentó las excelentes canciones que habíamos compuesto para esa película, sin darse cuenta de que el disco en el que aparecían llevaba bastante tiempo en el mercado. Eso me confirmó que, aunque la distribución en la red progresa con relativa rapidez, hacer correr la voz sigue requiriendo algo de la tradicional labor de marketing, de empuje... y de dinero. Y para artistas sin nombre reconocible, eso sería más verdad aún.

Quizá Eno y yo seamos la excepción, pero en cine se compran a menudo los derechos de la canción de un disco o de un grupo no demasiado conocido. Sospecho que hay cierto factor de modernidad en ello: muchos directores de cine son frikis musicales de tapadillo. El ya difunto cantante y compositor Nick Drake no vendía muchos discos y no era demasiado conocido, pero al administrador de sus derechos de publicación no le va nada mal. Las canciones de Drake han aparecido varias veces en grandes campañas de publicidad, en películas y en programas de televisión.

Si te quedas los derechos y alguien samplea una canción tuya, también eso se convierte en fuente de ingresos. Si una canción es sampleada por otro artista, suele ser por alguna cualidad sónica o musical, no porque el tema fuera ya un éxito. De hecho, samplear un éxito se considera anatema, así que el artista desconocido tiene más posibilidades. Incluso alguien relativamente poco renombrado puede encontrarse una inesperada fuente de ingresos si su canción es sampleada, pero las ganancias serán siempre mayores si el compositor se ha guardado un buen porcentaje de esos derechos de publicación.

Cuanto más se aferre el compositor o el grupo a sus derechos de publicación, o incluso, si es posible, a los del *master* de grabación, más se beneficiará de fuentes de ingresos como estas; aunque quizá tarde algún tiempo. Un contrato de cesión de derechos de uso puede dar más dinero que una gira entera, y ciertamente mucho más que los *royalties* de ventas de CD a través de un sello discográfico. Habrá veces en que la banda o el compositor sentirán la necesidad de ceder parte de sus derechos de publicación a cambio del dinero en mano que los ayudará a sobrevivir en tiempos difíciles, pero si puedes reservarte ese material, saldrás ganando a la larga. Los músicos, triste es decirlo, no suelen tener planes de jubilación, así que planificar con tiempo puede ser crucial.

Hace varias décadas, cuando a la MTV le iba bien captando espectadores y ganando dinero, los grandes sellos discográficos decidieron que la idea generalizada de que la MTV daba publicidad gratuita a los grupos de los sellos ya no era aceptable. Empezaron a considerar que la MTV sacaba provecho mientras que eran las discográficas las que proporcionaban gratuitamente todo el contenido del canal. Entonces los sellos hicieron tratos con la MTV para seguir aportando vídeos musicales, pero por una tarifa plana. Los sellos dijeron que destinarían parte de esos considerables ingresos a sus artistas, pero no creo que llegaran a hacerlo. Con el tiempo, la MTV fue poniendo menos vídeos musicales y recurrió a programar *reality shows* cutres, cuyos derechos podía adquirir y vender. Parte de este cambio tuvo que estar motivado por no querer pagar a los sellos discográficos por los contenidos.

Algo parecido está ocurriendo en internet. Muchos sitios web y aplicaciones como Pandora y Spotify han surgido para transmitir música a sus clientes. No se trata de dar acceso a las canciones que previamente han comprado, sino de escuchar música que no tienen física ni digitalmente. Spotify ha llegado a acuerdos con las discográficas más importantes, igual que hizo MTV antes que ellos. Y, como antes, el artista, que debería tener derecho a parte de ese capital, se encuentra fuera de la ecuación. Quizá esta vez consigan su porcentaje, y si lo hacen, entonces el *streaming* será una fuente adicional de ingresos para los artistas, especialmente si estos se aferran a los derechos de sus composiciones y grabaciones. Pero eso está por verse.

EL GOLPE DE GRACIA

En años recientes, varias compañías han presentado aplicaciones de software y páginas web que ofrecen música en *stream* a los oyentes a través de internet. Algunos han proclamado esto como la «salvación» del negocio musical; la idea es que los consumidores paguen una pequeña cantidad para escuchar la música que les gusta por medio de un servicio legal. La mayoría de esos servicios de *streaming* reproducen música con anuncios intercalados, y por una cuota mínima de suscripción, esos anuncios desaparecen. Si suficientes oyentes optan por la versión de pago de esos servicios, entonces, se argumenta, puede haber una fuente de ingresos real. Uno de esos servicios, Pandora, es una «radio» de *streaming* personalizada, con un motor de recomendaciones incorporado. Si digo que me gusta el segundo álbum de Led Zeppelin no me pondrán ese disco inmediatamente, pero sí algo similar. El resultado es una especie de emisora de radio que pone música dentro de un género que tú has

creado. A veces te sorprenden con una canción o un artista que no conocías, lo cual es una función interesante.

Los propietarios de los derechos de la canción (que son generalmente las compañías de discos) cobran una pequeña cantidad cada vez que una canción suena en esos servicios, y un porcentaje pequeño de esto va a parar al artista. En meses recientes, Pandora ha estado presionando en el Congreso para que les rebajen el pago.

Hay otros servicios, pero el más significativo para los artistas en la actualidad parece ser Spotify; un servicio de *streaming* que, a diferencia de Pandora, toca exactamente las canciones o el álbum que quieres escuchar. En muy poco tiempo, Spotify se ha convertido en la segunda mayor fuente de ingresos, precedido solo por iTunes. Su catálogo es enorme, aunque no exhaustivo, y ha arraigado con mucha fuerza en algunas partes de Europa. En España es la manera en que más jóvenes escuchan música. Esto significa que la mayoría de los jóvenes amantes de la música en España no pagan por bajar música, sino que escuchan la versión gratuita, comercialmente patrocinada, de Spotify, o están entre el 25 por ciento que, a nivel mundial (un total de seis millones de personas), se suscriben y pagan una cuota mensual^[6].

Igual que Pandora, Spotify paga a los dueños del copyright (una vez más, a las compañías de discos), que luego les echan unas migajas a los artistas. Tal como podéis imaginar, esas migajas no son gran cosa. Me fijé en algunas canciones que había hecho varios años atrás, que habían tenido un éxito importante y suenan bastante a menudo en estos servicios. Mis ingresos por varios años de reproducciones en *stream* de una canción de éxito subía a cerca de 490 dólares. Tratad de vivir de esto, artistas españoles. Mientras tanto, Spotify ha pagado «anticipos» a sellos discográficos de Estados Unidos por unos noventa millones de dólares, lo cual alienta a los sellos a permitir que Spotify tenga acceso a sus catálogos. De hecho, Spotify es en parte propiedad de algunos de esos sellos discográficos, así que ¡se están pagando anticipos a ellos mismos! Esos anticipos no eran compartidos con los artistas, se los embolsaban los sellos.

La primera vez que oí hablar de un servicio que te permitía escuchar instantáneamente cualquier disco que quisieras, pensé: «¿Por qué nadie iba a comprar un disco nunca más?». Por supuesto, la música que escuchas en estos servicios no te pertenece: no puedes pasarles las canciones a tus hijos, y cuando dejes de pagar, o si Spotify quiebra, acabas no teniendo nada. Has estado alquilando, no comprando, las grabaciones.

De alguna forma parece encantador e ideal que nos estemos moviendo hacia un mundo en el que no somos dueños de nada. Sin posesiones, tal como John Lennon imaginó. Internet como utopía marxista. Pero el hecho es que alguien —alguna gran corporación, probablemente— es el propietario, o por lo menos gana dinero con ello, de lo que podrías considerar que es tu cultura. Y dado que estás alquilando la obra, no comprándola, te la pueden quitar. Ellos acaban teniendo tu dinero y tú acabas no

teniendo nada.

Kindle eBooks de Amazon hizo exactamente esto. Es sabido que retiraron ejemplares de 1984 que habían vendido por error. Simplemente, el libro se esfumó de los aparatos de la gente. Yo tenía un eBook de Jay-Z con extras, y un día todos los extras de vídeo desaparecieron sin explicación. ¡Yo había pagado por ellos! Cuando haces clic en «Acepto» al configurar tu cuenta, estás dejando entrar al Gran Hermano en tu casa.

iTunes, que ganó 8500 millones de dólares en 2012, funciona con las mismas reglas. Los consumidores pagan por el derecho de uso de la música que compran, de manera que Apple puede de hecho, si quiere, borrar de tu disco duro todas las canciones que compraste en iTunes. Hasta el momento, por suerte, no ha querido. Pero ¿no debería haber leyes y contabilidad diferentes para tal transacción, para el consumidor y el artista?

Cuando un artista cede el derecho de uso de una canción para una película o un anuncio, normalmente recibe la mitad de los ingresos de la licencia. La compañía de discos recibe la otra mitad. (Si el artista autoedita sus grabaciones, entonces se queda con ambas mitades). Pero con las compras en iTunes —que son, según el contrato de iTunes, licencias—, por alguna extraña razón el artista recibe a menudo el mismo porcentaje de *royalties* que con la venta de un CD. Esto es doblemente injusto: la compañía de discos no tiene los mismos costes cuando vende canciones a través de iTunes aunque el acuerdo de *royalties* diga que sí, y paga casi lo mismo que los *royalties* de ventas físicas de un contrato de licencia. Un 50 por ciento de estos ingresos sería un trato justo, o así me lo parece a mí. Lo mismo ocurre con los ingresos de Spotify; tal como lo veo yo, esos misteriosos anticipos de Spotify deberían también compartirse al 50 por ciento.

Unos pocos artistas y sus representantes han iniciado impugnaciones legales a esa cuestión de las licencias que deja a los artistas sin demasiadas fuentes de ingresos. En 2010, los productores que descubrieron a Eminem, F.B.T. Productions, impugnaron con éxito a Universal Music Group (UMG) en esta cuestión cuando la Corte Suprema desoyó la apelación de UMG al fallo de un tribunal inferior de que la música digital debería ser tratada como licencia. Lo que esto significa a gran escala no está claro, aunque el manager de F.B.T. expresó la opinión de que «Ahora mismo son diecisiete o veinte millones de dólares, pero en un futuro, dentro de cinco o diez años, podrían ser fácilmente cuarenta o cincuenta millones». Negándose a admitir que se ha sentado un precedente, UMG publicó una declaración que decía que «El fallo [en este caso] no guarda relación con ningún otro contrato de grabación». Un pleito en demanda colectiva subsiguió en 2011, emprendida por Rob Zombie, y los representantes del difunto Rick James demandaron también a UMG, aunque, hasta el momento, Universal ha conseguido detener y bloquear la proposición de prueba de los demandantes^[7].

¿Cuál es la respuesta, entonces? ¿Ha acabado internet con la música grabada?

¿Estamos volviendo a una era anterior, antes de que la música grabada proporcionara ingresos a músicos y compositores? Tal vez. La música existe desde hace largo tiempo, y la música grabada quizá no es más que un parpadeo de cien años. Es una lástima que Big Digital y otros sitios piratas —y no los artistas— sean quienes ganan dinero con ese contenido. Quizá estemos volviendo a los conciertos en directo como fuente de ingresos. No puedes descargar una experiencia. Al menos por el momento.

La estimulante pieza de música y teatro que compuse con Fatboy Slim hace seis o siete años está en marcha ahora. Está agotando las entradas, y los precios no son baratos. Obviamente, el público ansía experiencias y actuaciones musicales que lo conmuevan. ¿Es esto una respuesta? El disco que incluye muchas de esas canciones tiene ventas mediocres; es el espectáculo en sí el que funciona muy bien. Pero aún no estamos ganando dinero de verdad con eso: ¡montar un musical resulta caro! Y somos de los pocos afortunados cuya obra ha sido bien recibida, así que difícilmente es un modelo con el que responder a la pérdida de ingresos. El número de gente que amasa grandes cantidades por espectáculos de éxito es insignificante.

Así, a pesar de haber un montón de modelos de negocio entre los cuales elegir, quizá sea todo irrelevante. Puede que el futuro de la música grabada como fuente de ingresos significativa para los artistas sea una cosa del pasado. Tal vez sea evitable, o no, pero en cualquier caso no es el fin de la música.

LIBERTAD VERSUS PRAGMATISMO

Los modelos que he descrito no son absolutos. Pueden transformarse y evolucionar. Aimee Mann y su manager empezaron con el «hazlo tú mismo» al cien por cien, pero después hicieron tratos con varios distribuidores para colocar sus discos en tiendas de venta al público.

En el futuro veremos más artistas combinando elementos de los modelos que he descrito para crear contratos híbridos. El negocio es más flexible de lo que era, lo cual es bueno para los artistas que empiezan y también para los veteranos. Hemos oído una y otra vez que la industria musical se está yendo al garete, pero en realidad este es un gran momento, un momento lleno de posibilidades, para hacer música. Una vida dedicada a la música —porque estamos hablando de esto, no simplemente de fama y gloria— es sin duda aún posible.

Aun así, el sinfín de posibilidades puede aturdir a cualquiera. Muchos de los que

reciben una buena cantidad por anticipado no conocerán nunca los beneficios de pensar a largo plazo. Conservar más derechos a cambio de menos dinero es generalmente el mejor procedimiento. Las megaestrellas del pop seguirán necesitando un potente empujón y un gran trabajo de marketing para sus nuevos discos, y esto es algo que solo las compañías de discos tradicionales (o las compañías de discos en combinación con organizadores de conciertos) pueden proveer. Para otros, lo que ahora llamamos sello discográfico podría ser reemplazado por una nueva entidad, una compañía pequeña que, en esencia, canalice los ingresos y las facturas de las diferentes entidades y vendedores, y lleve todas las cuentas en orden. Un consorcio de artistas de nivel medio que compartan los servicios de tal entidad podría hacer que este modelo funcionara; una especie de cooperativa del negocio musical.

United Musicians, la compañía que Michael Hausman fundó, es un ejemplo de ello. Michael me comentó que hay un volumen por debajo del cual una organización como esa no puede subsistir. Hace falta tener cierto número de artistas en nómina para amortizar los gastos de personal, de agentes de prensa, de administración y de alquiler. Pero dado que la mayoría de los artistas no se solapan —uno compone mientras otro graba—, esto puede funcionar. El personal administrativo no se encuentra de repente sin trabajo, ni el negocio sin ingresos regulares cuando un artista decide que necesita recluírse para componer nuevos temas.

Ningún método sirve para todo el mundo. Hay sitio para todos. Igual que a mucha otra gente, me gustó «Umbrella» de Rihanna y «Ain't No Other Man» de Christina Aguilera. A veces quiero pop comercial, pero no lo quiero a costa de todo lo demás. En algunos momentos ha parecido que se trataba de elegir entre pop comercial o nada, pero quizá ya no sea así.

Es fascinante. En última instancia, todas esas posibilidades tienen que satisfacer los mismos impulsos humanos. ¿Qué necesitamos que haga la música? ¿Cómo visitamos la parcela de nuestra mente y el lugar de nuestro corazón a los que tan bien sabe llevarnos la música? ¿No es esto lo que realmente queremos comprar, vender o descargar? Sin embargo, no podemos; la verdad es que no. Independientemente del formato en que venga la música, la experiencia que apreciamos, la cosa que valoramos, sigue siendo efímera e intangible. Los anunciantes nos han tentado siempre con la idea de que las sensaciones placenteras, el gozo y la sorpresa de la música pueden aprenderse y empaquetarse como un producto tangible, igual que un perfume, unos zapatos, unos tejanos o un coche; pero no puede ser. Es una bestia huidiza, pero en esto está parte de su encanto.

UN MARAVILLOSO NUEVO MUNDO DIGITAL

El año pasado, cuando este libro fue publicado en tapa dura, hice una gira promocional, pero en lugar de lecturas participé en conversaciones con gente de varias ciudades en Norteamérica y Reino Unido. La gente con quien conversé tenía generalmente alguna percepción especial de aspectos de la música tratados en este libro, y algunos tenían algo que decir sobre este capítulo.

En Los Ángeles debatí sobre este capítulo con Trent Reznor de Nine Inch Nails, porque él fue uno de los primeros en intentar el modelo «hazlo tú mismo» para publicar su propia música, en concreto su música para bandas sonoras. Económicamente le fue bien, y ofrecer temas gratuitos también sirvió para que sus fans escucharan esas composiciones. Pero ahora, para un proyecto mayor, vuelve a buscar el apoyo del sello. Tal como ya he mencionado, el nuevo modelo no es dogmático ni singular; no es siquiera un modelo fijo. Se trata más de mezclar y encajar, según las necesidades de cada uno.

En varios momentos de esa gira promocional me encontré hablando con gente cuya opinión sobre derechos y copyright digitales era diametralmente opuesta a la del otro, y empecé a preguntarme si había algún punto en común en sus diferentes posiciones, aunque no estoy seguro de querer ser el mediador en este debate. En Toronto charlé con Cory Doctorow, un autor y activista que antepone la libertad en internet a los derechos de músicos y artistas, a veces en su propio detrimento económico. Igual que algunos otros —como Larry Lessig y el difunto Aaron Swartz—, Doctorow piensa (correctamente, creo yo) que en el último siglo los derechos de autor se han extendido exageradamente, y que el hecho de que los derechos de autor estén bajo propiedad y control de grandes compañías de los medios de comunicación no ha sido sino una tendencia paralela desafortunada. No me refiero solo a los copyrights de música, sino a todo tipo de propiedad intelectual: los libros, las películas y los trabajos de investigación, académicos o técnicos, están cada vez más bajo llave.

El resultado es que el acceso a tu propia cultura —que incluye la obra de artistas como yo mismo— no está bajo nuestro control sino bajo el de gigantescas corporaciones de los medios de comunicación. Los defensores de un tipo de copyright más flexible argumentan que necesitamos más circulación y acceso libre a la cultura, a fin de poder construir sobre la obra de nuestros antecesores. Estoy de acuerdo con esto, pero solo lo estoy en parte con el remedio a menudo propuesto, es decir, «hazlo todo gratis». Creo que quizá haya un término medio entre la odiosa «sociedad del permiso», tal como la llama Lessig, y que artistas, músicos y escritores no obtengan compensación por su trabajo. En mi opinión, la solución al mundo cada vez más intervenido y controlado de los medios de comunicación y de la propiedad intelectual no es necesariamente la piratería. Tal como yo lo veo, descargar música usando Napster no era una declaración de principios; era simplemente conseguir algo

gratis.

El escritor Chris Ruen —mi experto de Nueva York, que forma parte de un creciente movimiento de respuesta a los defensores del «gratis»— tiene varios argumentos válidos en su libro *Freeloading*. Él sugiere que tendría que ser el artista quien decidiera cuán accesible es su trabajo, por lo menos durante un período limitado de tiempo.

Sugiere también que si un creador quiere limitar el acceso por un período determinado, está en su derecho a hacerlo. Si el artista quiere que su obra sea distribuida y administrada por una gran compañía, entonces es también su decisión. Por otra parte, debería ser también su decisión si quiere regalar su música. Libre acceso no es la opción que la mayoría de los artistas elegirían como manera continuada de difundir su trabajo. Muchos artistas han ofrecido temas como descargas gratis, pero la distinción de Ruen está en que en estos casos es el artista —no Mega Upload, YouTube o Pirate Bay— quien ha decidido dar gratuitamente los temas. Además, estos sitios obtienen dinero de publicidad por el material gratis que ofrecen y que no crean ellos: los artistas pueden querer esto o no. En esencia, Ruen dice que si disfrutas de la música —si significa algo para ti, si la aprecias— entonces quizá es hora de pensar en compensar a los artistas por su trabajo.

El libro de Ruen empieza con un maravilloso aserto personal. Él, como muchos otros, llenó su ordenador de música gratis cuando iba al instituto. Después del instituto estuvo trabajando de camarero en Brooklyn, en un lugar al que muchos miembros de bandas iban a tomar café y a conversar. Se quedó asombrado de ver que sus héroes musicales apenas llegaban a fin de mes económicamente. Aunque muchos de ellos aparecían en la televisión nacional, hacían giras y eran aclamados por la crítica, no les iba mucho mejor que a él. A menos que consiguieran alcanzar el nivel de conciertos en estadios, ganaban más o menos lo mismo que ganarían como músicos de estudio. Entonces se le ocurrió que no había pagado nunca por su música. Se dio cuenta de que el buitreo, tal como lo llama él, no era solo algo de lo que grandes bandas como Metallica se quejaban: era también algo que afectaba directamente al potencial y la longevidad de las bandas locales que a él le gustaban.

En un artículo reciente de la revista *New York*, la banda Grizzly Bear reveló que les iba peor de lo que esperarías de un grupo que ha llenado el Radio City Music Hall.

Algunos miembros del grupo no tienen seguridad social y varios de ellos viven en el mismo lugar en que han vivido siempre. No es tan terrible, pero si a una banda de tanto éxito le va así de justo, ¿cómo les irá a las otras?

Más o menos en la misma época, en junio de 2012, una joven becaria de la National Public Radio escribió un comentario en el blog All Songs Considered sobre cuánto le gustaba la música, y mencionó que casi nunca había pagado por ella. Un músico, profesor y operador financiero (!) llamado David Lowery le escribió una respuesta apasionada pero razonable que se difundió por internet. Estuve charlando

con él en Washington D.C. y el tipo, igual que Ruen, estaba asombrado de que tanta gente asumiera que internet nos daba el derecho de conseguir gratis todo lo que quisiéramos. Los *digitati* —o *inevitabilistas*, tal como algunos los llaman— han abrazado la idea de que los efectos de la nueva tecnología son deterministas y siempre para mejor. Así, por ejemplo, si los artistas y los periódicos no pueden sobrevivir en el maravilloso nuevo mundo digital, es simplemente porque no se han adaptado. Es su culpa.

En un esfuerzo por hacer más transparente cómo ganan dinero los sitios que ofrecen archivos ilegales, Lowery y un grupo del USC Annenberg Innovation Lab han iniciado un estudio para ver qué marcas comerciales se anuncian en sitios bien conocidos por ofrecer contenido ilegal^[8]. Desde el punto de vista de Lowery, esas marcas, y los servicios que coordinan esos anuncios (como Google), están en esencia financiando la piratería. Y hay un montón de dinero por ganar: el fundador de Mega Upload, Kim Dotcom, que fue recientemente apresado en Nueva Zelanda, vivía a lo grande. Lowery y otros sostienen que las grandes marcas y los servicios de internet podrían impedir o poner fin a ese apoyo, pero al parecer se gana mucho dinero con ello. La industria tecnológica no es tan limpia como le gustaría aparentar.

A veces, ante la disminución de los ingresos de los músicos se dice que los artistas deberían dejar de vivir en el pasado y buscar nuevas formas de financiación, sea respaldo empresarial, conciertos en directo, Kickstarter o ceder sus canciones a anuncios. Pero no todas las alternativas alientan una vida libre, vibrante y larga en las artes. Las campañas de Kickstarter apoyadas por fans están pensadas para financiar un proyecto concreto, no una carrera continuada en la música. No envidio al artista que toca para empresas o tiene el respaldo de Converse, Mountain Dew, Red Bull o BMW —haces lo que tienes que hacer—, pero últimamente recelo del efecto del modelo de patrocinador empresarial tipo Medici en la música actual y de lo que este modelo hace a la vida de una persona. Al fin y al cabo, hay que recordar que las empresas existen para vender bebidas azucaradas, no arte.

CAPÍTULO 8

Cómo se crea una escena

No me refiero a la mejor manera de insultar a tu invitado durante una cena. Me refiero al momento especial en que un brote creativo parece emanar de una red social, como un grupo de galerías de arte, un vecindario o un bar convertido en club de música. Muchas veces me he preguntado qué hace que tal florecimiento ocurra en un tiempo y sitio dados, en lugar de en cualquier otro momento y lugar.

El bar y club musical CBGB, situado en el Bowery de Nueva York, fue uno de estos lugares. A lo largo de los años la gente me ha preguntado si sentía que estaba ocurriendo algo especial en la segunda mitad de la década de 1970. No. Para mí, ahora hay por lo menos tanta creatividad musical en la ciudad como la había entonces; solo que ya no está centrada en un bar o barrio en particular. Recuerdo estar en la barra del CBGB viendo actuaciones de grupos, y claro que a veces pensaba «Uau, esta banda es buenísima», pero muchas otras pensaba: «Qué mierda de grupo; qué lástima que sean tan buena gente». Cuando ahora salgo a escuchar música, pasa exactamente lo mismo: a veces me quedo pasmado, otras ha sido una pérdida de tiempo.

En aquella época, mis compañeros de grupo y yo ensayábamos en el *loft* que teníamos cerca de allí y luego actuábamos en el CBGB, tan a menudo como era factible. Pero era simplemente lo que hacíamos; no nos parecía especial. Nos sentíamos como un grupo de artistas corriente, luchando por sobrevivir, tal como ha sido siempre. Muchos de nuestros días (e incluso noches) eran rutinarios, aburridos. No era como una película en la que todo el mundo va de un momento de inspiración a otro y de un lugar electrizante al siguiente y protagoniza una revolución de forma consciente. Además, el CBGB era un tugurio en una parte de la ciudad más bien olvidada, un factor que quizá subestimé.

Yo no era consciente de ninguna revolución en ciernes, si podía llegar a llamarse así. Pero sabía que yo y muchos otros rechazábamos gran parte de la música que nos precedía, y que esta sensación era general en aquellos tiempos. Pero ¿y qué? Cada uno lo hacía a su propia manera, rechazando cosas y evolucionando. Es solo una parte de descubrir quién eres; no es nada especial.

Tal como yo lo recuerdo, el CBGB empezó a despegar en 1974, cuando Tom Verlaine y varios más convencieron al dueño Hilly Kristal de que los dejara tocar por la taquilla en lo que entonces era un bar de moteros en el Bowery. «Tocar por la taquilla» significaba que el bar cobraba una pequeña entrada, que era para el grupo, y Hilly se quedaba todo el dinero que la nueva clientela se gastaba en cerveza. Era un trato equitativo. Ambas partes salían beneficiadas; en aquella época el bar no tenía demasiados clientes, así que en realidad Hilly no tenía mucho que perder. En el resto de este capítulo comentaré cómo la sala y su forma de funcionar contribuyen tanto a la creación de una escena musical como la creatividad de los músicos, así que hay

que atribuirles un gran mérito a Hilly y Tom, pues con su simple acuerdo entreabrieron un poco la puerta que hizo surgir una escena.

Cuando, allá por 1974, mis amigos y yo nos afincamos en la ciudad de Nueva York, empecé durmiendo en el suelo del *loft* de un pintor que vivía a una manzana del CBGB. Patti Smith y la banda de Tom, Television, justo empezaban a tocar allí, y mis amigos y yo pensamos que tal vez, con suerte, nuestro proyecto, que estaba a punto de convertirse en Talking Heads, podría también tocar en aquel lugar. Tal perspectiva nos espoleó a todos. Nos pusimos a ensayar en serio. Yo ya escribía canciones a ratos perdidos, y creo (a pesar de la pregunta que me hacía en el anterior capítulo sobre si un artista se plantearía siquiera crear sin tener una salida) que habría hecho lo mismo con o sin el CBGB al otro lado de la calle. Pero saber que había una posible sala para mis canciones concentró mis energías y me puse a componer más y más, y poco después la banda que luego sería Talking Heads empezó a ensayarlas.

El CBGB era, desde un punto de vista estructural, un sistema perfecto, que se activaba y organizaba solo. Era un sistema biológico, de alguna forma; un arrecife de coral, un sistema de raíces, una colonia de termitas, un rizoma, una red neuronal. Una entidad incipiente, regida por unas pocas normas simples que Hilly estableció al principio, unas normas que hicieron posible que la escena emergiera y, después, fluyera y floreciera con vida propia. En aquel tiempo yo no lo sabía, por supuesto; no es que hubiera un programa de normas o un folleto con reglas colgado en algún lado.

Más tarde me di cuenta de que a veces puedes predecir si una situación dada se convertirá en una escena vibrante. Tal como ya he dicho, no depende completamente de la inspiración y la creatividad de los individuos que se juntan en un lugar. Una confluencia de factores externos ayudan a estimular que florezca el talento latente de una comunidad. En el resto de este capítulo esclareceré varios de esos factores. Tal vez no sea concluyente, pero es un comienzo.

1. HACE FALTA UNA SALA ADECUADA, EN TAMAÑO Y SITUACIÓN, DONDE PRESENTAR NUEVO MATERIAL

Suena más o menos obvio, pero vale la pena decirlo, porque no todos los espacios funcionan para cualquier tipo de música. Tal como he explicado en el primer capítulo, el sitio donde se escucha la música puede determinar la clase de música creada por

los artistas que actúan allí. Puede resultar decepcionante reconocer que unos simples ladrillos y mortero pueden determinar lo que mana de un espíritu creador, pero esta realidad no resta nada al talento o la habilidad del compositor o del intérprete. Uno espera que sus canciones y actuaciones sean absolutamente sinceras, apasionadas y auténticas, pero lo cierto es que dirigimos nuestro anhelo creativo, a veces inconscientemente, a encontrar lo más apropiado para una situación dada. La mera existencia del CBGB facilitó la creación de grupos y de canciones que nos conmovieron el alma y el corazón. Tenía el tamaño adecuado, la forma adecuada y estaba en el lugar adecuado.

Era bastante íntimo, pero no silencioso. Había siempre cháchara en el bar y música en la máquina de discos, así que no tenía el aura de un auditorio de música clásica o una atmósfera como la del Bottom Line, a pocas calles de allí, donde la gente se sentía obligada a no hacer ruido y escuchar. La sala, su ámbito físico y social, imponía a los intérpretes y a su espectáculo unos medios técnicos limitados. No había espacio para instalaciones elaboradas o creaciones de alta tecnología, y quien se encontraba «entre bastidores», a punto de salir a escena, estaba a la vista de todos. Esto significaba que a nadie se le ocurría escenificar un espectáculo teatral que requiriera iluminación o decorados elaborados; ese tipo de cosas no eran físicamente posibles en aquel lugar. Siempre me han gustado las restricciones creativas, y allí, felizmente, había muchas.

Un *show* con medios sumamente modestos dejaba aún mucho espacio para gestos, vestuario y sonido. «Teatro pobre», lo llamaba el innovador teatral polaco Jerzy Grotowski, que escribió que el teatro tiene que ver con «desechar las máscaras, poner al descubierto la sustancia real: una totalidad de reacciones físicas y mentales». Escribió también: «Ahí está la función terapéutica del teatro para la gente de la civilización de nuestro tiempo. Es cierto que el actor cumple esta función, pero solo lo puede hacer mediante un encuentro con el espectador»^[1].

Basándome en el razonamiento de Grotowski, yo argüiría que, en aquella época, parte del teatro más innovador y emocionante de Estados Unidos no se hacía en teatros propiamente dichos, sino en el escenario de aquel cochambroso club del Bowery y en otros clubs que lo imitaron en los siguientes años. En la misma época surgieron varios innovadores grupos de teatro en el downtown neoyorquino —el Wooster Group y Mabou Mines me vienen a la cabeza— y eran similarmente directos, inmediatos y reales, a pesar de no ser en absoluto realistas. Pero en el CBGB estaba emergiendo un nuevo teatro, desnudo y beligerante. Y podías bailar con él, por así decirlo.

2. LOS ARTISTAS TIENEN QUE PODER TOCAR MATERIAL PROPIO

También esto suena obvio, pero es importante. Hilly estaba abierto a la música original, y mucho de lo que allí ocurrió partía de esa actitud. Había muy pocas salidas para bandas y músicos que no tuvieran ya contrato discográfico (y el apoyo financiero y promocional que solía acompañarlo) o que no quisieran hacer versiones de canciones de otros. En Bleecker Street había algunos clubs de música folk, pero no parecían demasiado interesados en el rock como forma musical seria (por «seria» no quiero decir complicada o de virtuosos). En algunos *lofts* y apartamentos cercanos había clubs de jazz, pero tampoco estos servían como sala para una banda de rock. Para la mayoría de los dueños de clubs debía de ser inconcebible que una persona cuerda tuviera interés en escuchar una banda a la que no había oído nunca en la radio ni en ningún otro lugar.

Así pues, cuando Hilly y unos pocos más dieron el primer paso y dejaron que las bandas tocaran material propio para pequeños grupos de amigos y de bebedores de cerveza, supuso algo importantísimo. Cuando Talking Heads grabó su primer disco y empezamos a tocar fuera de Nueva York, esa red de dueños de club con mente abierta no existía. A resultas de ello tocábamos en cualquier sala, por absurda que resultara, donde nos dejaran tocar material propio; como el centro estudiantil de una universidad donde alguien pensó que el equipo estéreo de su casa serviría para amplificar nuestra música; o una pizzería de Pittsburgh, o la fiesta de cumpleaños de un chaval en Nueva Jersey. Sin embargo, en pocos años se creó espontáneamente una red de pequeños clubs, y bandas como la nuestra pudieron enlazar sitios y tocar por toda Norteamérica y Europa. Pero eso llegó después.

El hecho de que viera la luz un foro en el cual cualquier artista que tuviera una banda y algunas canciones podía transmitir sus ideas, su furia y su locura no hizo solo fluir el agua, sino que contribuyó a que hubiera agua.

3. LOS MÚSICOS QUE ACTÚAN NO TIENEN QUE PAGAR ENTRADA LAS NOCHES QUE NO TOCAN (Y QUIZÁ TAMBIÉN TIENEN CERVEZA GRATIS)

En el CBGB no había demasiada camaradería entre bandas. No es que hubiera antagonismo, pero todo el mundo velaba por su territorio creativo, y alineándose con otros se corría el riesgo de diluirse. Sin embargo, Hilly dejaba entrar gratis a muchos músicos que ya habían actuado allí, así que el CBGB pronto se convirtió en un garito de gente asidua. Ninguno de nosotros se quejó nunca de que otros músicos no pagaran por vernos, pues tampoco nosotros pagábamos por verlos a ellos. Había siempre miembros de bandas locales apoyados en la barra con una cerveza en la mano, un precedente de lo que algunos dueños de clubs y restaurantes harían años después, obsequiando con bebida gratis a modelos para que deambularan por los bares del downtown, y atraer así a más clientela (sobre todo masculina). En el CBGB, esto se hacía de una forma más natural, menos calculada y cínica. Tal vez no prestaran demasiada atención, pero por lo menos hacían bulto, así que incluso una banda sin seguidores tenía a alguien escuchándolos. Más o menos.

4. TIENE QUE HABER UNA SENSACIÓN DE DESAPEGO POR LA ESCENA MUSICAL DOMINANTE

Una escena de éxito presenta una alternativa. Algunos de nosotros acabamos pensando que no nos íbamos a sentir cómodos en ningún otro lugar, y que probablemente la música de otros sitios sería horrible. El garito de asiduos es, entonces, el lugar donde los marginados comparten sus sentimientos misantrópicos acerca de la cultura musical predominante.

Esto no significaba que todos reaccionáramos de la misma manera a ese desapego. Si te creías lo que decía la prensa, la escena del CBGB se componía de un puñado de bandas y nada más; pero no era cierto. A pesar de estar agrupadas bajo el epíteto de punk rock, allí tocaban todo tipo de bandas. Había bandas de rock progresivo, grupos de jazz fusión, bandas de improvisación y cantantes folk que parecían haberse extraviado de camino a Bleeker Street. Los Mumps hacían power pop, y hasta se podría decir que los Shirts fueron los precursores del musical *Rent*. Estábamos todos en contra de los dinosaurios del rock que en aquellos tiempos poblaban la tierra, y expresábamos ese antagonismo de diferentes maneras, pero en el CBGB teníamos un lugar en el que lamentarnos y conspirar en una nueva dirección.

Los grupos glam que ya existían —New York Dolls, Bowie, Lou Reed y varios

más— estaban bien considerados por ser provocadores, pero casi todo lo asociado de alguna manera con lo establecido parecía totalmente irrelevante. La radio estaba dominada por los Eagles y el «sonido California», las *hair bands*, o las que hacían música disco, que parecían habitar otro universo. Nos gustaban muchas cosas de música disco, pero la actitud rockera dominante era que la música *dance* era un producto «manufacturado» y por tanto no era auténtica o sincera.

Los máximos ideales de actuación en directo de aquella época nos parecían irrelevantes también. El rock de estadio y los megagrupos de rhythm and blues eran legendarios por sus elaborados *shows*: grandiosos espectáculos con pirotecnia y naves espaciales. Tales *shows* estaban a años luz de cualquier conexión con nuestra realidad. Eran una huida, una fantasía, y enormemente espectaculares, pero no tenían relación de ningún tipo con nuestra sensación de juventud, energía y frustración. Esos artistas, aun teniendo algunas canciones buenas, no nos hablaban a nosotros ni nos representaban. Si queríamos escuchar música que nos hablara directamente, estaba claro que tendríamos que hacerla nosotros mismos. Si no le gustaba a nadie, bien, que así fuera, pero al menos tendríamos algunas canciones que significaran algo para nosotros.

Mientras tanto, en el mundo artístico del SoHo, a pocas manzanas al oeste del Bowery, predominaban los polos gemelos del arte conceptual y el minimalismo. Material más bien árido, en su mayor parte, pero los zumbidos y los sonidos repetitivos inductores de trance, de compositores de vanguardia asociados a esa escena (como Philip Glass y Steve Reich), adoptaron algo de esa estética minimalista y la hicieron interesante, y ciertos aspectos de ella encontraron su lugar en el punk rock. Puedes rastrear vínculos entre las composiciones de una sola nota de Tony Conrad y Velvet Underground, Neu! y Faust; y entre estos y bandas como Suicide y otras. El sonido trance halló también lugar en los escenarios de clubs, con el volumen y la distorsión al máximo.

El pop art de los años sesenta perduraba como movimiento, mutando y haciéndose más irónico a medida que iba alejándose de sus orígenes. En comparación con la adusta obra de algunos conceptuales o minimalistas, parecía al menos que esos artistas tenían cierto humor. Warhol, Rauschenberg, Rosenquist, Lichtenstein y sus semejantes adoptaban, de un modo irónico y peculiar, un mundo que nos era familiar. Aceptaban que la cultura pop era el agua en la que todos nadábamos. Creo que hablo en nombre de muchos músicos neoyorquinos de la época si digo que verdaderamente nos gustaba gran parte de la cultura pop, y que valorábamos las canciones bien hechas. Talking Heads hizo versiones de 1910 Fruitgum Company y de los Troggs, y Patti Smith reelaboró muy bien la superprimitiva canción «Gloria», así como el tema soul «*Land of 1000 Dances*». Por supuesto, las versiones que hacíamos eran muy diferentes de lo que se habría esperado de nosotros de haber sido una banda de bar que tocaba versiones. Eso habría significado Fleetwood Mac, Rod Stewart, Donny and Marie, Heart, ELO o Bob Seger. No me malinterpretéis; algunos de ellos tenían

estupendas canciones, pero seguro que no cantaban sobre el mundo tal como nosotros lo sentíamos. Anteriores y más primitivos éxitos de pop, que habíamos escuchado por primera vez en la radio siendo chavales de las afueras de la ciudad, nos parecían diamantes en bruto. Versionar esas canciones era establecer un vínculo entre nuestra primera experiencia con la música pop y las ambiciones presentes; revivir ese inocente entusiasmo y significado.

Si tuviéramos que trazar la conexiones entre arte y música, diría que los Ramones y Blondie eran bandas de pop art, mientras que Talking Heads sería arte minimalista o conceptual con cadencia de rhythm and blues. Suicide era minimalismo con elementos de rockabilly, y Patti Smith y Television eran expresionistas románticos con, a veces, un ligero enfoque surrealista. Por supuesto, no es tan simple como eso; no todo se puede asociar con movimientos artísticos. Algo que las bandas tenían en común era que todos trabajábamos dentro del marco de una forma popular que nos gustaba y de la que en años anteriores nos habíamos apartado. Como resultado, todos buscamos ocasionalmente inspiración en otro lado; en otros medios, como bellas artes, poesía, acciones de arte, *performances drag* o barracas de feria. Todo nos servía de punto de referencia. La obligación de buscar fuera de la música era algo positivo. Quizá se hizo por desesperación, pero estimuló a todo el mundo a hacer algo nuevo.

5. EL ALQUILER TIENE QUE SER BARATO... Y MANTENERSE BARATO

El CBGB estaba en un barrio duro. Hoy (fig. A) hay allí tiendas de comida para sibaritas y restaurantes sofisticados, pero en aquellos tiempos el Lower East Side y la zona del Bowery (fig. B) estaban en bastante mal estado. Había borrachuzos por todas partes, y no era nada romántico ver a alguno de ellos bajándose los pantalones y echar una cagadita en un pasillo del Associated Supermarket: era nauseabundo y deprimente, igual que muchas otras cosas que teníamos que soportar. Pero los alquileres eran baratos: ciento cincuenta dólares al mes por el sitio que Tina, Chris y yo compartíamos en Chrystie Street, aunque no había lavabo, ducha ni calefacción. Tanto pagas, tanto obtienes.



En invierno a veces no sabías si el tipo que veías tendido en la nieve estaba simplemente borracho o colocado, o si el cuerpo comatoso tirado en la acera era ya cadáver. Nuestro apartamento estaba cerca de la zona de prostitutas más tiradas y repugnantes de la ciudad. Al este, la heroína se vendía más o menos abiertamente en cada esquina, y la clientela usaba los edificios abandonados cercanos para chutarse. Tiradas por las aceras veías papelinas vacías marcadas con el logotipo de las diferentes «marcas». Tener éxito en ese mundo, convertirse en una estrella del downtown, no era lo que en un sentido convencional se llama «triunfar» en el negocio de la música. Quizá nos sentíamos triunfadores porque nuestros colegas nos aceptaban, pero desde el punto de vista de nuestros padres y de la gente de fuera, seguíamos viviendo en la miseria.

Pero sobrevivir y crear allí significaba que formabas parte de un lugar en el que tenías cierta sensación de comunidad. Aunque, comparados con los precios actuales, los alquileres en la zona eran increíblemente baratos, los tres que empezamos Talking Heads compartíamos un *loft* para ahorrar dinero, igual que hacía todo el mundo. El *loft* de Blondie estaba un poco por debajo del CBGB, en el Bowery, y Arturo Vega, asesor de estilo de los Ramones, tenía una casa justo a la vuelta de la esquina.

Cierto romanticismo sobre la historia cultural de la zona nos influía. Personajes que nos habían sido de gran inspiración seguían siendo habituales del vecindario. William Burroughs vivía cerca de allí, igual que Allen Ginsberg, y nos imaginábamos que de alguna manera éramos continuadores de su legado. No eran estrictamente músicos, pero nos inspiraban tanto como la mejor música que nos había precedido. Aunque ni Ginsberg ni Burroughs podían ser considerados «románticos», con su actitud respecto a la vida y al arte formaban parte de una mística que, a nuestros ojos, daba cierto glamour a la sordidez.

Un alquiler barato permite que artistas, músicos y escritores vivan sin demasiados ingresos durante sus años de formación. Les da tiempo para que se desarrollen, y da tiempo para que se formen las comunidades creativas que nutren y apoyan a sus miembros. Todo el mundo sabe que, cuando esos barrios se aburguesan, la gente local y los elementos creativos más precarios son expulsados. Pero no todos los barrios con

alquileres baratos propician el surgimiento de una escena. Recientemente estuve viviendo cerca de la calle Treinta Oeste de Manhattan, donde los alquileres habían sido baratos, sin que por ello surgiera ninguna comunidad. No basta con un alquiler asequible.

6. LAS BANDAS TIENEN QUE COBRAR CON EQUIDAD

En el CBGB, las bandas cobraban el total de la taquilla o un buen porcentaje de ella, mientras que Hilly continuaba quedándose con los beneficios del bar, que aumentaron considerablemente cuando las bandas empezaron a atraer público. En los inicios, en Talking Heads todos teníamos empleos, pero al cabo de más o menos un año pudimos dedicarnos completamente a la música. Cuando empezamos a llenar el local, lo cual significaba la modesta cifra de 350 clientes que pagaban entrada, el porcentaje de taquilla ya nos bastaba para sobrevivir. Intentad algo así en cualquier club actual. El CBGB era nuestro paraguas, tanto creativa como económicamente.

Cuando tiempo después me enteré de que en ciertos clubs las bandas pagaban por actuar, supe que algo se había pervertido terriblemente. El desesperado e innato deseo de crear y actuar, en lugar de ser apoyado, estaba siendo explotado, como si alguien hubiera buscado y encontrado la manera de sacar dinero de una necesidad humana básica, como la de amar y ser amado. Pura depravación. La década de la codicia había empezado.

7. HAY QUE FOMENTAR LA TRANSPARENCIA SOCIAL

Los camerinos del CBGB eran pequeños y no tenían puerta, de manera que cualquiera que pasara te veía desempaquetando el equipo y afinando. No había

privacidad, lo cual resultaba molesto a veces, pero quizá positivo también. Los yonquis y los amantes se las arreglaban para encontrar otros lugares donde esconderse, pero los que actuaban tenían que ser transparentes. Los comportamientos de superestrella resultaban difíciles o inviables; la situación física los había vuelto ridículos. Los músicos estaban obligados a interactuar y mezclarse con su público. No había zona VIP. Los lavabos eran famosos por su suciedad; creo que por un tiempo los retretes no tenían asiento. Y había alguno hecho pedazos. Ese no era un factor que beneficiara el espectáculo; no tenía nada de fascinante o romántico. Mientras que la imposición de actuar con medios limitados y tener que relacionarse con el público podía resultar productiva, tener lavabos destrozados en un club es simplemente cutre y lamentable.

Cuando las bandas no tocaban había siempre una máquina de discos sonando. Hilly la llenaba en gran parte con singles de bandas locales que tocaban allí, así que si un grupo pagaba por grabar y sacar en single una canción, sabía que encontraría lugar en por lo menos una máquina de discos de la ciudad. Por supuesto, en esa máquina había también muchos singles talismán, de bandas tan inspiradoras como los Stooges o los Mysterians. La recopilación *Nuggets* de Lenny Kaye habría podido ocupar la máquina de discos entera y nadie habría puesto ninguna objeción. Curiosamente, pese a lo musicalmente dispares que eran los grupos que tocaban en el CBGB, muchas de las canciones y de las bandas en que nos inspirábamos eran las mismas. Todas las noches, esos recordatorios auditivos nos decían de dónde veníamos, dónde estábamos en ese momento y adónde íbamos. En retrospectiva, esa selección tan estrecha de miras puede parecer un poco dogmática —¡que nadie se atreviera a colar un single de jazz o de folk allí!—, pero infundía cierto sentido de solidaridad, cosa rara entre neoyorquinos cuyo monstruoso ego solía interponerse en la creación de una comunidad. En cierto modo la máquina de discos era un proyecto de colaboración colectiva y funcionaba como una especie de adhesivo sónico, de pegamento social. La máquina de discos era un factor igualador de la misma manera que la falta de privacidad en los camerinos.

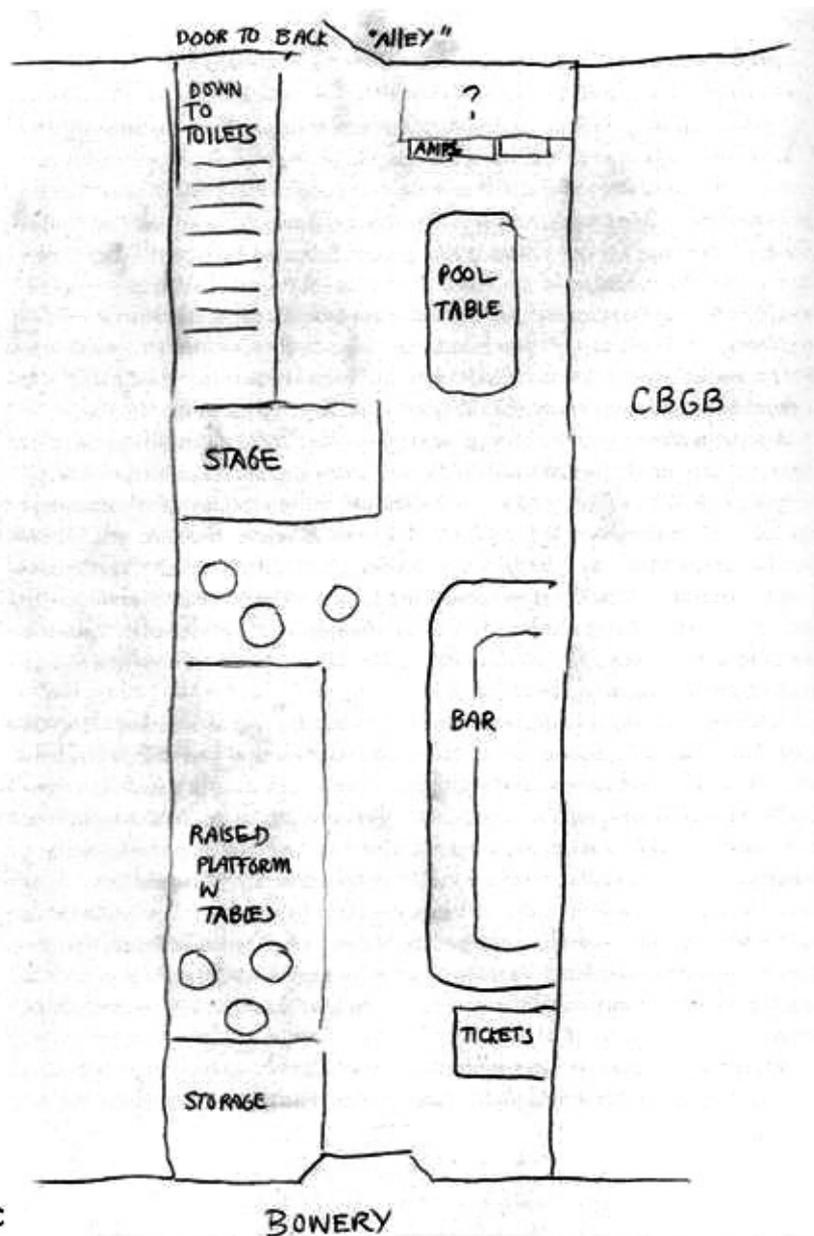
Muchos clubs de música funcionan como los cines: al final del espectáculo, te piden que pagues la cuenta de lo que has bebido y comido, y te vas. En la mayoría de esos clubs no puedes simplemente ir a pasar el rato, porque tienen una programación de conciertos con horarios específicos, y si te presentas temprano al concierto que vas a ver y hay otra actuación antes, no te dejan entrar. No hace falta decir que nadie va a pasar el rato en esos lugares. No hay comunidad de músicos y no puede empezar a desarrollarse escena alguna. He oído decir que existe una comunidad de camareras y barmans, la poca gente con permiso para pasar toda la noche allí. Durante unos pocos años, Bill Bragin llevó magníficamente la programación del Joe's Pub de Nueva York, pero por mucho que yo disfrutara asistiendo a esos conciertos, veía también que eran veladas muy estructuradas. Tras la actuación, solía irme enseguida a casa. Tal vez la música había sido excelente, pero no había oportunidad para encuentros

informales o casuales: la gente solo veía lo que había pagado por ver. A corto plazo, este tipo de lugares ganan más dinero, pues pueden cobrar entrada aparte por cada concierto y programar dos, a veces tres actuaciones por noche y con diferente público cada vez. Pero, al mismo tiempo, no hay fidelidad y no pueden apoyarse en una clientela habitual, en gente que cree tanto en el lugar como en la música. Sabes que hay una escena en desarrollo cuando vas a un lugar sin saber quién va a tocar.

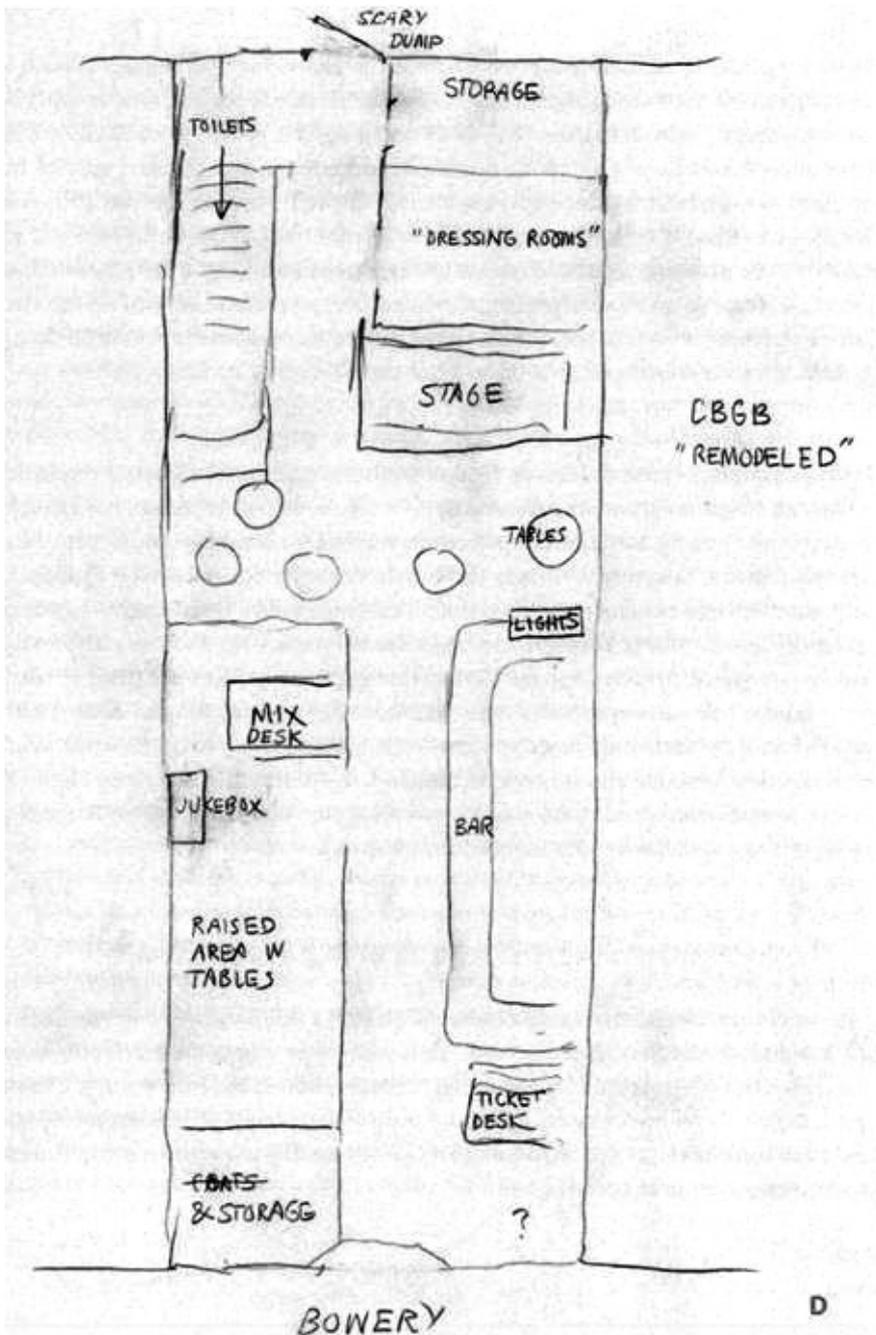
En Nueva York quedan unos pocos lugares como esos, aunque suelen ser pequeños, como el Nublu en el East Village, el Barbes en Park Slope y el Zebulon en Williamsburg. Quizá ya hayan desaparecido cuando este libro salga a la calle.

8. SI HACE FALTA, DEBES PODER IGNORAR A LA BANDA QUE ESTÁ TOCANDO

El CBGB tenía originalmente una barra larga; tenías que pasar junto a ella, y luego junto a la pequeña plataforma del escenario, para llegar a la mesa de billar que había al fondo (fig. C). Podías pasar el rato jugando al billar mientras veías el concierto (más o menos; tenías a los músicos casi de espaldas) o esperabas a que tocara la siguiente banda. El CBGB era largo y estrecho, y delante del escenario solo había espacio para un pequeño grupo de fans. La mayoría del público acababa en la barra o merodeando por la zona del billar, y esa gente de detrás de la banda no solía prestar demasiada atención. No parece la situación ideal, pero tal vez el hecho de no tener que actuar bajo estrecha vigilancia (siempre parecía que los únicos que prestaban atención realmente eran los pocos de la primera fila) es importante, incluso beneficioso. Esa extraña, relajada e incluso ofensiva disposición dejaba margen para un desarrollo creativo más natural y aleatorio.



Más tarde, Hilly reubicó el escenario (evito la palabra «remodeló») y mejoró el sistema de sonido, lo cual convirtió el CBGB en uno de los locales con mejor sonido de la ciudad (fig. D). Una jugada de increíble lucidez: al menos la parte del sistema de sonido. La mayoría de los dueños de clubs son reacios a hacer mejoras técnicas. ¿Para qué hacerlas, si no les faltan parroquianos en el bar? Creo que Hilly tenía motivos ocultos. Creo que pensaba en realizar una serie de grabaciones en directo, lo cual le podía suponer otra potencial fuente de ingresos. Pero, quién sabe, ¡tal vez es que era realmente un buen tipo!



En algún sentido, esa disposición informal me recordaba las actuaciones callejeras. Tocando en la calle, no costaba nada conseguir que uno o dos curiosos se detuvieran a escuchar, pero si conseguías que te prestaran atención los que se dirigían a un lugar concreto, entonces habías obtenido un gran logro. A veces, el tipo que parecía haberse pasado toda la noche jugando al billar era el que se te acercaba después y te decía algo que demostraba que era el único que había estado realmente escuchando.

EL LEGADO DE UNA ESCENA

Algunas bandas que surgieron del CBGB, después de firmar contratos discográficos, actuaron cada vez con menos frecuencia allí. Se iban de gira o se recluían para componer y ensayar nuevo material, haciéndose un poquito más profesionales. Talking Heads fue una de esas bandas. Recuerdo estar componiendo en mi *loft* del East Village a finales de los años setenta y luego ir al CBGB tras haber perfilado algo. Salir era para mí una especie de recompensa. El CBGB incluso apareció en una canción que compusimos, «Life During Wartime», en la cual el club era evocado desde el punto de vista de un miembro de la versión norteamericana de la banda Baader-Meinhof: guerrilleros urbanos que echaban de menos ir a los clubs que solían frecuentar. Al salir al mundo exterior, todos acabamos extrañando el tiempo pasado en un sitio familiar.

Yo seguí visitando el club a lo largo de las siguientes décadas. Las bandas de la era postpunk —que, en el momento de escribir esto, están siendo redescubiertas— llenaron el hueco dejado por los que hacíamos giras. Llevaron su música y sus actuaciones más lejos aún. Algunas de ellas tomaron realmente el relevo, haciendo que bandas como la nuestra parecieran blandas en comparación. DNA, Bush Tetras y los Contortions llevaron al club enfoques musicales nuevos y a veces más radicales. En cierto sentido, mantuvieron la promesa que nosotros habíamos hecho. Continuaron haciendo música áspera e innovadora, y durante años el club siguió siendo un lugar que recogía oleadas de músicos emergentes.

Un tiempo después ya podías ver bandas nuevas en bastantes locales. El CBGB aguantó allí, y el bueno de Hilly nunca lo renovó enteramente ni lo convirtió en garito para turistas o en restaurante temático (aunque corrieron rumores sobre una reproducción del East Village en Las Vegas, que incluiría una recreación del CBGB). El sitio solía asustar un poco a visitantes y turistas que esperaban una especie de solemne palacio del rock. El CBGB no tiene esplendor, pero durante largo tiempo fue el lugar donde escuchabas lo que se estaba cocinando. Recuerdo haber visto allí, a mediados de los años noventa, una maravillosa banda, Cibo Matto, y pocas semanas después a Chocolate Genius (Mark Anthony Thompson) en el lounge del CBGB, en la puerta de al lado. El club permaneció como un lugar imprescindible durante un sorprendente largo tiempo.

Después de aquello pasé una temporada sin visitarlo demasiado, porque la música que me interesaba estaba en otro lado. Y luego se produjo la total transformación del Bowery y alrededores, convertidos en barrio de bohemia chic, y el cambio implicó la desaparición de esos viejos lugares que no producían montones de pasta (excepto de las camisetas de souvenir). Cuando el CBGB cerró, no lo eché de menos: ya no era un sitio imprescindible, y la oleada de nostalgia que su inminente clausura suscitó fue un poco repulsiva. Otros clubs que también habían sido cuna de escenas no fueron llorados con tanto afán: la Knitting Factory original, El Mocambo, Area, Don Hill's o

Hurrah's, por nombrar algunos. Supongo que la intrepidez del CBGB daba para un mejor guión. Traté de ayudar a negociar un trato entre el propietario del edificio (una organización de beneficencia para los sin techo) y el CBGB, pero tuve la sensación de que la nostalgia predominaba sobre la razón y que no se llegaría a ningún acuerdo. Las reglas que he enumerado no son rígidas. Tomadlas como directrices que os pueden apartar de lo que en principio parecería obvio o lógico. Se podría pensar, por ejemplo, que es crucial que los parroquianos presten fervorosa atención a las bandas, pero quizá sea exactamente lo contrario lo que fomenta la devoción por músicos y bandas. Lo importante es que cualquier tipo de talento local tenga salida. Últimamente hay otros sitios del área de Nueva York que han engendrado escenas. No sé si las nuevas salas siguen mis reglas, pero son lugares ciertamente relajados: puedes ir a pasar el rato y hay músicos que van a escuchar a otros músicos. Que emerjan escenas de la manera que lo hacen da testimonio de cuánta creatividad albergamos. Gente y barrios nunca considerados como grandes centros de creatividad —Detroit, Manchester, Sheffield, Seattle— estallaron cuando personas que no sabían siquiera que la poseían florecieron de repente e inspiraron a todos los que los rodeaban.

PROGRAMACIÓN HORIZONTAL Y VERTICAL

Anteriormente en este capítulo he hecho alusión a Bill Bragin, que llevaba la programación del Joe's Pub de Nueva York y ahora programa los excelentes ciclos musicales *Out of Doors* del Lincoln Center. Conversé con él recientemente y, a la vez que halagado de ser mencionado, parecía un poco dolido porque yo hubiera hablado del Joe's Pub como un lugar donde ha habido música maravillosa (a veces), pero que nunca ha conseguido crear una escena.

Lo que sigue es un correo electrónico de Bill, en el que explica su carrera —pasada y presente— comisariando música y experiencias de auditorio, estableciendo conexiones culturales y mezclas de estilos y, en general, tratando de promover una escena.

Empecé en el Joe's Pub en el Public Theater una semana antes del 11-S. Cuando la economía empezó a decaer en el período inmediatamente posterior, el Public Theater, igual que muchas organizaciones de arte y muchos clubs nocturnos, tuvo que considerar recortes en las actividades y otras medidas de austeridad, y el Joe's Pub peligró. Teníamos que hallar maneras de estabilizar el programa y encontrar un plan

para darle un giro a las finanzas.

En noviembre de 2001, Sandra Bernhard vino a vernos en busca de fechas para trabajar en un nuevo espectáculo. El formato del Joe's Pub en aquel tiempo consistía en presentar un espectáculo con entrada de pago y luego abrirlo como bar nocturno. Como ya lo teníamos todo reservado, añadimos una actuación a las diez y media de la noche [para darle cabida al espectáculo que Bernhard tenía en marcha] y ¡voilà!, nos dimos cuenta de que podíamos doblar nuestra capacidad real sin doblar nuestros gastos fijos. Como resultado de aquello, a partir de enero de 2002 empezamos a presentar dos espectáculos por noche; y mediante una combinación de programar espectáculos de alta calidad, controlar cuidadosamente los gastos, y la distensión del trauma inmediatamente posterior al 11-S, conseguimos darle la vuelta a las cosas. Aprendimos a hacer funcionar los dos espectáculos por noche en un período de tiempo comprimido, aunque en detrimento de estimular el tipo de cruzamiento de públicos que habría sido ideal para crear la clase de escena que describes. Una de las ideas de globalFEST [un festival de un día de world music sin ánimo de lucro], que empezó en el Public Theater y luego se mudó al Webster Hall, era crear un evento con tres escenarios simultáneamente, lo cual podría auspiciar la interacción musical y promover conexiones fortuitas en el público.

Una nota sobre entremezclas: aunque generalmente los públicos no se mezclaban, muchos de los artistas sí que lo hacían (y siguen haciéndolo). Por lo reducido de los bastidores, los músicos tenían a menudo la oportunidad (no tenían elección, realmente) de conocerse y verse unos a otros en las actuaciones y las pruebas de sonido. En general éramos bastante generosos en no cobrar entrada a músicos, para que oyeran música de todo tipo, y los invitábamos a los conciertos que pensábamos que les interesarían especialmente. Así que yo diría que hubo oportunidades para entrecruzar escenas musicales creadas en el Joe's Pub, que continúan en el presente.

Retrocediendo a antes de mi paso por el Joe's Pub, gran parte del enfoque de mi programación se inspiró en dos cosas: la programación *Night Music de Hal Willner* y la programación de Joe Killian en los inicios del Central Park SummerStage, que es donde pasé muchas de mis tardes libres de verano cuando iba a la universidad. Conciertos como el programa doble con Sun Ra y Sonic Youth el Cuatro de Julio, o anteriores conciertos compartidos, como el de Tito Puente con Koko Taylor, o el de Ntozake Shange con Jean-Paul Bourelly, fueron para mí ejemplos influyentes de cómo los públicos podían germinar cruzándose, estableciendo conexiones estéticas y culturales a la vez. Cuando más tarde trabajé en el SummerStage, esa estrategia se convirtió en parte clave de mi enfoque, y Erica Ruben, productora del SummerStage, y yo pasamos mucho tiempo confeccionando programas con múltiples artistas según este planteamiento.

Había empezado a ver la idea de mezclar artistas y públicos en un solo cartel como parte central de mi enfoque. Era ciertamente un enfoque que descuidé cuando empecé a programar en el Joe's Pub; por eso tu breve mención en el libro me

sorprendió. Era consciente de ello, pero yo consideraba la programación general del club horizontalmente en el tiempo, y no verticalmente para una sola noche, y así encontraba la diversidad que buscaba. Cuando programamos el Joe's Pub in the Park, en el Delacorte Theater de Central Park, organizamos eventos con múltiples artistas (como un triple concierto con Antibalas, Burnt Sugar de Greg Tate, y Butch Morris dirigiendo la Nublu Orchestra, o el de Patty Griffin, Allen Toussaint y un círculo de compositores de la Country Music Association) que encajaban más con mi pasado.

Cuando me fui al Lincoln Center pensé mucho sobre lo que significaría volver a comisariar eventos de verano al aire libre y cómo hacer que la experiencia fuera diferente para mí y no sentirme que estaba programando otra vez el Joe's Pub o el SummerStage. Empecé a trabajar inmediatamente en programas de una escala que no habría podido ni imaginar en el Joe's Pub: *A Crimson Grail for 200 Electric Guitars* de Rhys Chatham, y un doble concierto inspirado en Ethiopiques, con Getatchew Merkurya y la banda pospunk The Ex, y Mahmoud Ahmed y Alemayehu Eshete con la big band de jazz Either/Orchestra. La capacidad de volver a comisariar y producir eventos de gran escala que ayudarían a crear conexiones artísticas, desarrollar públicos y construir una comunidad, todo ello lejos del alcance del Joe's Pub, era sin duda gran parte de su atractivo.

Y pensé mucho en los entornos físicos: la relativa formalidad de las plazas urbanas del Lincoln Center contrapuesta a la informalidad del Central Park, la presencia de múltiples sitios (tanto las salas oficiales como los espacios que podían transformarse en nuevos espacios de actuaciones), la diversidad generacional mucho más amplia del Lincoln Center, la clásica relevancia del «gran arte» y todo el boato institucional.

Llegué al Lincoln Center en medio de un proceso de remodelación pensado para hacer más abierta y acogedora la institución, en parte mediante la creación de nuevas zonas verdes y una plaza pública. Con esa remodelación completada en gran parte, también empecé a imaginar cómo el campus renovado podía servir como alternativa a presentaciones escénicas tradicionales. Continué centrándome mucho en crear eventos mezclados —música en directo y danza contemporánea en programas compartidos, añadiendo actuaciones previas a la del escenario principal, etcétera—, con la idea de juntar múltiples públicos ante revelaciones artísticas, y como manera de construir una comunidad uniendo públicos a veces fragmentados para una experiencia compartida.

No sé qué más puedo añadir a lo que Bill ha escrito. A lo largo de este capítulo he escrito acerca de mi propia experiencia como músico y sobre cómo ciertos clubs y ciertas políticas fomentaron una interacción creativa entre nosotros los artistas. Bill se centra más en la experiencia del público. Ahora soy también un miembro del público, pero él, con razón, antepone a este y observa que programar interesantes e inesperadas combinaciones de grupos en el mismo evento puede propiciar conexiones musicales en la mente del oyente. Él llama a esto programación vertical.

Bill se refiere a lo que él hizo en el Joe's Pub como programación horizontal. El espectador tenía que frecuentar el club cierto número de noches a lo largo de una temporada para entender de qué trataba realmente aquel tipo de programación. Bill tiene razón. Con el tiempo, si hay una verdadera sensibilidad coherente en la selección de grupos, empiezas a percibir la pauta y a desarrollar cierta confianza en el lugar. Puedes incluso (yo lo he hecho) ir a un club a escuchar a quien sea que toque allí, en parte porque confías en la a menudo invisible persona que realiza la selección. No conoces a esa persona, pero es la que logra, tanto como los factores que he mencionado antes, que te identifiques con un lugar.

El proceso que Bill revela más arriba ocurre también en otros clubs y en otras salas, aunque no tan a menudo como a uno le gustaría. El gusto de Bill es más bien ecléctico, y la mayoría de los sitios tienden a considerarse a sí mismos como «club de jazz», «sala de rock», «club de cantautor» o «club de hip-hop». Lo realmente estimulante y excitante ocurre cuando estas definiciones empiezan a descomponerse. El festival afropunk al que asistí recientemente en Brooklyn es un buen ejemplo de esto. La mayoría de los músicos no piensan de manera restrictiva sobre ellos mismos, y un programador iluminado puede hacer que esto se ponga de manifiesto, a la vez que consigue que ocurra algo creativo.

CAPÍTULO 9

¡Aficionados!

La música está hecha de ondas sonoras que encontramos en momentos y lugares específicos: ocurren, las percibimos y luego desaparecen. La experiencia de la música no consiste únicamente en esas ondas sonoras, sino también en el contexto en que ocurren. Mucha gente cree que en el gran arte hay cierta misteriosa e inherente cualidad, y que esa invisible sustancia es la causa de que esas obras nos afecten tan profundamente. Esa cosa indefinible no ha sido aún aislada, pero sabemos que, tanto como la obra misma, en nuestra reacción influyen fuerzas sociales, históricas, económicas y psicológicas. Las artes no existen de forma aislada. Y entre todas las artes, la música, siendo efímera, es la más cercana a ser una experiencia, y va unida al lugar en que la escuchaste, al dinero que pagaste por ella y a quienes estaban allí contigo.

El acto de hacer música, ropa, arte o incluso comida tiene un efecto muy diferente, y posiblemente más beneficioso en nosotros, que ser simple consumidor de todo eso. Pero durante mucho tiempo, la actitud del Estado respecto a enseñar y subvencionar las artes ha ido en dirección opuesta a promover la creatividad entre la población. A menudo puede parecer que quienes tienen el poder no quieren que gocemos de hacer cosas nosotros mismos; preferirían establecer una jerarquía cultural que devalúe nuestros esfuerzos de aficionado y aliente el consumo en lugar de la creación. Esto puede sonar a que sospecho de la existencia de una vasta conspiración, lo cual no es cierto, aunque la situación en que nos encontramos es efectivamente como si hubiera una en marcha. La forma en que nos enseñan música y la forma en que esta está social y económicamente emplazada, influye en si se integra (o no) en nuestra vida, e incluso en qué tipo de música aflorará en el futuro. El capitalismo tiende a la creación de consumidores pasivos, y en muchos aspectos es una tendencia contraproducente. Al fin y al cabo, nuestras innovaciones y creaciones son sustento de muchas industrias sin aparente relación con lo que hacemos.

SALMÓN EN CONSERVA COMIDO POR UNA TRUCHA DE ARROYO

En su libro *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz

explica que antes de 1900 el objetivo de la educación musical en Estados Unidos era «enseñar a los alumnos a hacer música»^[1]. A principios del siglo xx, el advenimiento del tocadiscos y la música grabada cambió todo esto. Sé lo que debéis de estar pensando: soy alguien que en gran medida ha vivido de la venta y difusión de sus grabaciones. ¿Es posible que piense que el hecho de que la tecnología cambió nuestro modo de recibir la música no fue del todo positiva para individuos creadores como yo, o para todos en general como cultura?

Por supuesto que en las grandes ciudades la gente ha tenido siempre la oportunidad de ir a escuchar músicos profesionales en directo. Incluso en pequeñas ciudades, artistas contratados amenizaban bodas y bailes, tal como se sigue haciendo en muchas partes del mundo. No toda la música era interpretada por aficionados, pero hace cien años la mayoría de la gente no vivía en grandes ciudades, y la música se interpretaba localmente, a menudo por familiares o amigos. Mucha gente no había escuchado nunca una ópera o una sinfonía. Quizá un grupo ambulante pasaba por la ciudad, pero, en general, la gente que no residía en las grandes urbes tenía que ser más o menos autosuficiente en cuanto a la música en directo. En los años veinte se estableció una red, llamada Chautauquas, de diez mil centros regionales de música en directo, para que la gente pudiera escuchar música y conferencias de otros lugares (fig. A).



Ellen Dissanayake, antropóloga cultural y autora de *Homo Aestheticus*, dice que en los inicios —y se refiere a inicios prehistóricos— todas las formas de arte se hacían colectivamente, lo cual reforzaba la cohesión del grupo y por tanto aumentaba sus posibilidades de supervivencia. En otras palabras, escritura (narración), música y arte tenían un uso práctico, desde una perspectiva evolutiva. Tal vez, como en los deportes, hacer música puede funcionar como un juego: un «equipo» musical puede hacer lo que un individuo no puede. La creación musical imparte lecciones que van mucho más allá de componer canciones o improvisar^[2].

En la era moderna, no obstante, hay tendencia a pensar que el arte y la música son producto de un esfuerzo individual, y no algo que surge de una comunidad. La idea atávica del genio solitario tiene mucha fuerza y ha influido en nuestra forma de pensar respecto a cómo nació nuestra cultura. A menudo creemos que podemos —e incluso debemos— confiar en individuos afortunados para que nos lleven a nuevos lugares, para que nos bendigan con sus conocimientos y sus creaciones; y naturalmente no somos nunca esa persona. Esta no es una idea enteramente nueva, pero el aumento de grabaciones comerciales aceleró un gran cambio de actitud y significó que la música más cosmopolita de gente que vivía en las grandes ciudades (la música de los profesionales), e incluso la de músicos profesionales de países lejanos, ya podía ser escuchada en todas partes. Los aficionados y los músicos locales debieron de sentirse algo intimidados.

Tal como he explicado en el capítulo cuatro, los primeros tocadiscos, además de reproducir, podían grabar; así, por un breve período, cualquier aficionado tuvo la posibilidad de convertirse en artista discográfico. La calidad de esas grabaciones no era gran cosa, así que abundaba la palabra hablada, la gente hablándole a la grabadora. Cartas habladas. Postales habladas. El rudo sonido de cantantes locales y de músicos de bar coexistió durante un tiempo con las grabaciones profesionales que los fabricantes de tocadiscos distribuían, pero las compañías no tardaron en darse cuenta de que se podía ganar más dinero si el flujo de música iba en una sola dirección, por lo que la función de grabar fue eliminada. La misma tendencia se ve en gran parte de la tecnología de la cultura contemporánea, en la que los escarceos creativos de no profesionales han sido cercenados por empresas de ordenadores y de software, y por legisladores y grupos de presión que hay detrás de las leyes de derechos de autor y de propiedad intelectual. Los músicos aficionados se han quedado en segundo plano. ¡Otro éxito del mercado que satisface la voluntad de la gente!

John Philip Sousa creía firmemente en el valor de la música hecha por aficionados. Esto es lo que escribió en su ensayo de 1906 «The Menace of Mechanical Music»:

Ese gran amor por el arte surge de la escuela de canto, sacro o secular; de la banda de pueblo y del estudio de los instrumentos más cercanos a la gente. Hay más pianos, violines, guitarras, mandolinas y banjos entre la clase trabajadora de Estados Unidos que en el resto del mundo [pero ahora] los aparatos de música automática están usurpando su lugar.

Porque cuando la música puede ser escuchada en casa, sin la labor de estudio y la plena dedicación, y sin el lento proceso de adquirir una técnica, será simple cuestión de tiempo que el aficionado desaparezca completamente. [...]

La tendencia aficionado irá reculando inexorablemente, hasta que solo

queden los aparatos mecánicos y los ejecutantes profesionales.

¿Qué pasará entonces con la garganta nacional? ¿No se debilitará? ¿Y con el brío nacional? ¿No encogerá?

Me encantan esas expresiones: ¡la garganta nacional!, ¡el brío nacional! Tienen algo de whitmaniano.

La orquesta de baile country con violín, guitarra y armonio tenía que descansar de vez en cuando, y la interrupción resultante brindaba la oportunidad de hacer vida social y reposar en compañía. Ahora, un infatigable mecanismo puede trabajar sin descanso, y gran parte de lo que hacía del baile un sano esparcimiento ha sido eliminado.

He ahí un interesante argumento que no se expone a menudo. Sousa dice que los espacios entre actuaciones pueden, en cierto modo, ser tan importantes — socialmente, al menos— como las actuaciones mismas. Los ratos en que no nos solazamos son tan importantes como aquellos en que lo hacemos. Demasiada música, o demasiada música continua, puede resultar negativa. Puede parecer un poco opuesto al sentido común, pero yo me inclinaría por estar de acuerdo. Para Sousa, la perspectiva de la música grabada era «una idea tan desafortunada e incongruente como salmón en conserva comido por una trucha de arroyo»^[3].

Quizá Sousa fuera un poco alarmista y cascarrabias, pero no estaba del todo equivocado respecto a la música amateur. Yo mismo no empecé como músico profesional. Durante años, mi única ambición era ser un aficionado que se divertía haciendo música con los amigos. Parte de la música más satisfactoria que he creado ha resultado más de un ingenuo entusiasmo que de consideraciones profesionales. Crear música siempre ha implicado relacionarse con gente, y en este proceso he conocido a personas que de otra forma no habría conocido. La música era un buen refugio para mi apocamiento social y aprendí varias cosas sobre cómo llevarme bien con la gente. Hay un montón de provechosos resultados secundarios que no tienen nada que ver con la destreza o el virtuosismo.

La actitud «me importa una mierda» del aficionado es otra valiosa materia prima. El cineasta español Fernando Trueba afirma que gran parte de las mejores películas de muchos directores son las que se hicieron con mayor despreocupación. En esas películas, dice él, hay más alma que en otras en que los mismos directores se propusieron crear su obra maestra. El «amateurismo», o por lo menos la falta de pretensión asociada a él, puede ser liberador.

Según Mark Katz, muchos profesores creían que la música grabada induciría a los niños a iniciarse en la música. Cuando el fonógrafo era una novedad y las escuelas recelaban un poco de adoptarlo, varios prominentes pedagogos argumentaron en su

favor. J. Lawrence Erb, por nombrar uno, aseveraba que «el resultado final de los reproductores mecánicos ha sido el de aumentar el interés por la música y estimular el deseo de hacer música por cuenta propia». Pero si hubo tal incremento en el porcentaje de músicos aficionados, pronto decayó^[4].

Aunque la música que la élite escuchaba antes de 1900 era ciertamente diferente de la que agradaba a las masas, siempre hubo algún solapamiento entre ambas. Las pegadizas melodías que plagaban las populares óperas italianas —música que hoy consideraríamos gran arte— eran cantadas por granjeros e interpretadas por bandas de música en plazas de ciudad. Esas arias eran la música pop de la época. Esa popularidad no era el resultado de una capitulación, de gente corriente obligada a apreciar una música avalada por sus «superiores»: era música genuinamente popular. Pero es probablemente cierto que donde ha habido una aristocracia o una élite, esta haya proclamado la idea de que ciertas clases de música o arte eran mejores que otras, más refinadas, más sofisticadas, y solo una minoría puede apreciarlas.

Las grabaciones, por deficientes y chirriantes que sonaran, pusieron al alcance de todo el mundo la voz de esos sofisticados y consumados artistas. La educación musical progresó y pronto hubo un cambio de rumbo en el énfasis: se trataba de aprender y comprender formas musicales, en lugar de crearlas. El nuevo objetivo pedagógico era que los alumnos conocieran todo tipo de música, en géneros anteriormente inaccesibles para ellos. No solo se ponía énfasis en escuchar, sino que había un propósito explícito de que los niños apreciaran la superioridad de cierto tipo de música sobre lo que algunos llamaron formas más toscas y populares.

¿PARA QUÉ SIRVE LA MÚSICA?

¿Hay realmente una música mejor que otra? ¿Quién lo decide? ¿Qué efecto ejerce la música en nosotros que pueda hacerla buena o no tanto?

Igual que Ellen Dissanayake, muchos creen que la música, aunque no sirva para reparar la gotera de un lavabo, tiene que ser útil a la humanidad; si no lo fuera, no habría sobrevivido en el desempeño del importante papel que representa en nuestra vida. Además se supone que ciertos tipos de música tienen efectos más beneficiosos que otros. Hay música que puede hacer de ti «mejor» persona y, por extensión, otras clases de música pueden resultar perjudiciales (no en el sentido de que dañan tus tímpanos), y no serán tan moralmente edificantes. La idea es que escuchando «buena» música te convertirás, de algún modo, en una persona más sólida

moralmente. ¿Cómo funciona esto?

El historial de quienes definen lo bueno y lo malo tiene mucho que ver en la explicación de esta actitud. El uso de la música para establecer una conexión entre el amor por el gran arte y el éxito económico y social no es siempre sutil. El escritor canadiense Colin Eatock señala que poner música clásica en la cadena 7-Eleven y en el metro de Londres y Toronto ha dado lugar a una disminución de atracos, ataques y actos de vandalismo^[5]. Uau, poderoso material. ¡La música puede modificar el comportamiento, después de todo! Esa estadística se presenta como prueba de que cierta música posee propiedades mágicas y moralmente edificantes. ¡Qué gran ocasión para el marketing! Pero otro punto de vista sostiene que es una táctica para conseguir que cierta gente se sienta incómoda. Saben que esa no es «su» música y, como dice Eatock, perciben que el mensaje: «Lárgate; este no es tu espacio cultural». Otros se han referido a esto como «insecticida musical». Es una forma de usar música para crear y manejar espacio social^[6].

El economista John Maynard Keynes incluso afirmaba que muchos tipos de música amateur o popular rebajan de hecho la moralidad de uno. En general, nos adoctrinan para que creamos que la música clásica y tal vez ciertos tipos de jazz poseen una especie de medicina moral, mientras que el hip-hop, la música de club y sin duda el heavy metal carecen de algo que se parezca a una esencia moral positiva. Dicho así suena todo ligeramente ridículo, pero tales suposiciones siguen determinando muchas decisiones relacionadas con las artes y con la manera en que son financiadas.

John Carey, un crítico literario inglés que escribe para el *Sunday Times*, publicó un maravilloso libro titulado *¿Para qué sirve el arte?*, que ilustra los privilegios que reciben el arte y la música oficialmente legitimados. Carey cita al filósofo Immanuel Kant: «Ahora digo que lo bello es el símbolo de la moralidad, y que en este sentido da placer. [...] La mente se hace consciente de cierto ennoblecimiento y de cierta elevación, por encima del mero sentimiento de complacer»^[7]. Entonces, según Kant, la razón de que encontremos belleza en una obra de arte está en que percibimos — pero ¿cómo lo percibimos?, me pregunto— que incorpora alguna esencia moral, benevolente e innata que nos eleva, y eso nos gusta. Desde este punto de vista, el placer y la edificación moral están vinculados. El placer solo, sin esa implicación de belleza, no es bueno; pero empaquetado con la edificación moral, el placer es disculpable. Esto puede sonar bastante místico y un poco estúpido, especialmente si aceptas que los estándares de belleza son relativos. En el mundo protestante de Kant, cualquier forma de sensualidad llevaba inevitablemente a la moral disoluta y al castigo eterno. El placer necesita una nota moral para ser aceptable.

Cuando Goethe visitó la pinacoteca de Dresden (fig. B) notó la «emoción experimentada al entrar en una Casa de Dios». Se refería a emociones positivas y edificantes, no al temor y la turbación ante la posibilidad de encontrarse al Dios del Antiguo Testamento. William Hazlitt, brillante ensayista del siglo XIX, dijo que ir a la

National Gallery de Pall Mall Street era como hacer una peregrinación «al sanctasanctórum [...], un acto de devoción profesado en el santuario del arte»^[8]. Una vez más, se diría que ese Dios del Arte es benevolente, que no fulminaría a William con un rayo por un ocasional pecado estético. Si tal castigo parece exagerado, tened en cuenta que no mucho antes de la época de Hazlitt se podía ser condenado a la hoguera por pequeñas blasfemias. Y si la apreciación del sutil ámbito del arte y de la música es semejante a rezar en un santuario, entonces hay que aceptar que la blasfemia artística trae consecuencias también.

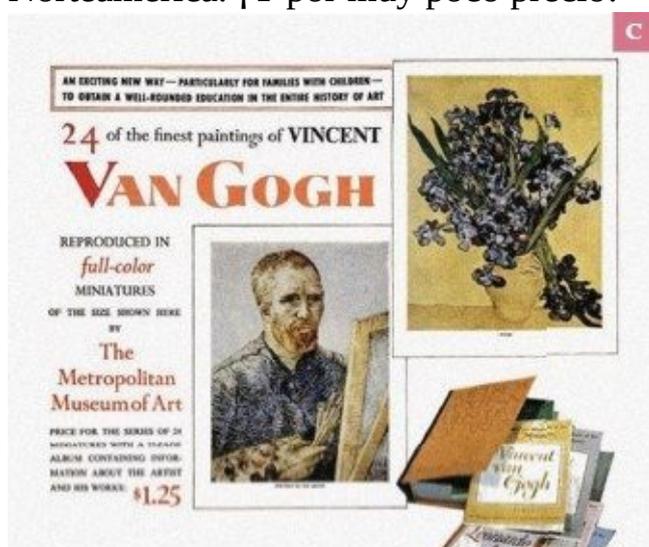


Un corolario de la idea de que el gran arte es bueno para ti está en que puede ser recetado igual que un medicamento. Como una especie de vacuna, puede detener, y posiblemente empezar a neutralizar, nuestros instintos más bajos. El poeta romántico Samuel Taylor Coleridge escribió que los pobres necesitaban el arte «para purificar sus gustos y apartarlos de sus denigrantes y corrompidos hábitos». Charles Kingsley, novelista inglés del siglo XIX, fue aún más explícito: «Los retablos suscitan en mí bienaventurados pensamientos. ¿Por qué no en ti, hermano mío? Créelo, fatigado trabajador; a pesar del fétido callejón en que vives, de tu abarrotado alojamiento, de tu demacrada y pálida mujer, créelo, también tendrás tú algún día participación en lo bello»^[9]. En Londres abrieron galerías como Whitechapel en barrios proletarios, para que los desamparados tuvieran acceso a las exquisiteces de la vida. Yo, que me he dedicado un poco a labores manuales, puedo atestiguar que hay veces en que, tras una larga jornada de trabajo físicamente agotador, lo único que uno desea es una cerveza, música o televisión.

Al otro lado del océano, los titanes de la industria norteamericana siguieron esa tendencia. En 1872 fundaron en Nueva York el Metropolitan Museum of Art, que llenaron con obras sacadas de sus vastas colecciones de arte europeo con la esperanza de que el lugar actuaría como fuerza unificadora de una ciudadanía cada vez más diversa, una cuestión de cierta urgencia, dado el enorme número de inmigrantes que iban incorporándose a la nación. Uno de los fundadores del Metropolitan, Joseph

Hodges Choate, escribió: «El conocimiento del arte en sus más altas formas de belleza contribuirá directamente a humanizar, educar y refinar a la gente práctica y laboriosa»^[10].

El ya difunto Thomas Hoving, que dirigió el Metropolitan en los años sesenta y setenta, y su rival J. Carter Brown, director de la National Gallery en Washington DC, creían que democratizar el arte significaba conseguir que a todo el mundo les gustaran las cosas que les gustaban a ellos. Significaba hacer saber a todo el mundo que allí, en sus museos, estaba lo bueno, lo importante, lo coronado por un aura mística. Abajo a la izquierda hay una promoción que el Metropolitan publicó en la revista *Life* en los años sesenta (fig. C). La idea era que, incluso reducidas al tamaño de una postal, las reproducciones de obras maestras podían iluminar a las masas de Norteamérica. ¡Y por muy poco precio!

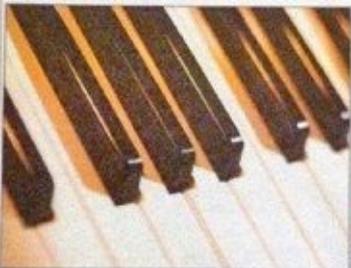


La música era (y es) presentada de la misma manera. Abajo a la derecha hay un anuncio que apareció no hace mucho en el *New York Times Book Review* (fig. D). El anuncio no habla de aprender a tocar para disfrutar o expresarte; habla lisa y llanamente de aprender a valorar mucho más a los clásicos que a cualquier música que puedas hacer con tus patéticos amigos. Cuesta un poco más que el dólar y cuarto que el Metropolitan pedía en su época, pero los tiempos han cambiado. El efecto, sin embargo, es el mismo: hacerte sentir inquieto e inseguro sobre lo que conoces y te gusta, y enseñarte cómo corregir la situación.

D ADVERTISEMENT

How to Listen To and Understand Great Music

AT LAST... 48 Brilliant Lectures That Let You Comprehend and Enjoy Great Music More Fully than Ever Before!



Join us with his new piano recordings or with digitally recorded excerpts. Also, he covers 50 years of knowledge not only with pocket-size and convenient position, but in plain English.

Come walk with the giants of music history. Come hear and understand great music with a depth of understanding and enjoyment you never thought possible before. A year course of 48 lectures of Wagner's finest music... illustrated by 48 witty and engaging lectures.

SAVE UP TO \$520!

About The Teaching Company
We recruit hundreds of top-rated professors from America's best colleges and universities each year. From this extraordinary group we choose only those most highly regarded by our customers. Less than 10% of these world-class scholars are selected to make The Great Courses.

About Our Sale Price Policy
Why is the sale price for this course so much lower than its standard price? Every course we make goes on sale at least once a year. Producing large quantities of only the sale courses keeps costs down and allows us to pass the savings on to you. This also enables us to fill peak orders immediately. 99% of all orders placed by 2 pm eastern time ship the same day. Order before December 30, 2009, to receive these savings.

Course Curriculum

- Part I: The Ancient World Through the Early Renaissance (Lectures 1-10)**
- Part II: The High Renaissance (Lectures 11-20)**
- Part III: The Classical Era I (Lectures 21-30)**
- Part IV: The Classical Era II and the Age of Revolution—Beethoven (Lectures 31-40)**
- Part V: Nineteenth-Century Romanticism (Lectures 41-50)**
- Part VI: Twentieth-Century to Modernism—1918 to 1975 (Lectures 51-60)**

You can learn at home, on the highway, or even while you exercise, retaining the subjects you loved best at school or taking on new ones. With Dr. Griesberg's help, you'll

Have you ever listened to a favorite piece of music and wanted to know more about it? Have you wondered what it would be like to study that music in the way the composer intended? Have you ever felt frustrated by musical terms, wondering what exactly they meant or how they were used? This course is a wonderful way to explore a vast field of music.

There is no other course like *How to Listen to and Understand Great Music*. It features 48 lectures, each taught by Professor Robert Griesberg of San Francisco Performances.

Dynamic Professor Griesberg will take you inside magnificent compositions by Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Wagner, Brahms, Tchaikovsky, Stravinsky, and more. His engaging and authoritative lectures will show how you hearing and enjoying music not just with your ears, but with your mind and heart.

You can learn at home, on the highway, or even while you exercise, retaining the subjects you loved best at school or taking on new ones.

With Dr. Griesberg's help, you'll

Esta línea de pensamiento llevó a Hoving y a otros a crear la ya omnipresente exposición museística supertaquillera. La primera de ellas acercó maravillosamente el faraón Tut a las masas; o, más exactamente, acercó las masas a Tut. Esas exposiciones «comunicaban» y convirtieron el Metropolitan y otros museos de ideas afines en templos en los que todo el mundo era bienvenido. Ya no nos acordamos, pero el Metropolitan era un lugar selectivo, viejo y polvoriento y esa exposición le allanó el camino para volverse superpopular.

A continuación se muestran las cifras de asistencia a algunas exposiciones supertaquilleras del Metropolitan^[11]:

- Tesoros de Tutankamón (1978-1979), 1 360 957 visitantes
- La Mona Lisa de Leonardo da Vinci (1963), 1 077 521 visitantes
- Las colecciones vaticanas: el papado y el arte (1983), 896 743 visitantes
- Pintores en París: 1895-1950 (2000-2001), 883 620 visitantes
- Orígenes del impresionismo (1994-1995), 794 108 visitantes
- Los caballos de San Marcos (1980), 742 221 visitantes
- Picasso en el Metropolitan Museum of Art (2010), 703 256 visitantes

Hoving se desplazaba en bicicleta, así que para él no era todo arte elevado (fig. E). De hecho, su temporada en el cargo de delegado de parques, antes de trabajar en el Metropolitan, fue increíblemente fructífera y cambió la vida de muchos neoyorquinos. Le ofrecieron el puesto sin tener experiencia previa, por lo que su éxito contradice la idea de que solo deberíamos confiar en expertos. Fue él quien cerró Central Park a los coches en domingo, y quien creó más de cien miniparques por toda la ciudad, en descampados y en extrañas parcelas de bienes inmuebles sin usar.



Ahora añadid a la lista de exposiciones supertaquilleras la de Alexander McQueen en 2011, que tuvo gente haciendo cola durante horas bajo un sol abrasador (fig. F). Para ser franco, puedo entender la popularidad de la expo de McQueen; las otras son un poco más un misterio para mí. En la presentación de los vestidos de mujer diseñados por McQueen había un aura ligeramente más transgresora: se presentaban como parte de una ópera de ciencia ficción, o una versión más sexy de un mundo de espada y brujería como *Juego de tronos*. La muestra creaba un universo alternativo ligeramente escalofriante; era mucho más que un desfile de vestidos bien diseñados puestos en maniquíes. Ese extravagante otro mundo que se daba a entender parece genuinamente populista, mucho más que, por ejemplo, *Los caballos de San Marcos*.



John Carey echa más bien por tierra la idea de que apreciar el gran arte —y voy a suponer que podemos trasladar a la música sus argumentos sobre las bellas artes— es intrínsecamente bueno para ti. Y pregunta: ¿cómo puede alguien creer que el arte (o la música) fomenta una conducta moral? Carey concluía que asignar agudeza moral a los que aprecian el gran arte es generalmente clasista. «Los significados —escribe—

no son inherentes a los objetos, sino que los proporcionan quienes los interpretan. El gran arte es lo que atrae a la minoría cuyo rango social la sitúa por encima de la lucha por la mera supervivencia»^[12]. El hecho de que tal arte carezca de uso práctico —o de ninguno que se conozca— aumenta su atracción.

Esta línea de razonamiento lleva a Carey a la siguiente conclusión sobre la postura de que el arte edifica el carácter:

Uno dice: «Lo que yo siento vale más que lo que sientes tú». En la suposición de que el gran arte hace que merezca la pena vivir hay una inherente arrogancia respecto a la masa de gente que no participa de tales formas [...] y una presunción de que sus vidas no valen tanto, no son tan completas. La religión del arte degrada, porque fomenta el desdén por los considerados no artísticos^[13].

Aunque la idea de que el arte es para todos y de que todos podemos beneficiarnos de él está muy extendida, yo no diría que la presentación del arte es enteramente democrática. Aunque sea en apariencia benigna, demasiado a menudo es una versión jerarquizada de la cultura: queremos que todos lo contempléis, lo escuchéis y lo apreciéis, pero que no se os ocurra pensar que podéis llegar a hacerlo vosotros mismos. Además, lo considerado como «verdadero arte» no tiene nada en común con la realidad de vuestra vida cotidiana. El británico Clive Bell, crítico de arte del siglo XX, escribió: «Para apreciar una obra de arte tenemos que desprendernos de todo lo que respecta a la vida, del conocimiento de sus ideas y sus asuntos, de cualquier familiaridad con sus emociones»^[14].

De las obras de «calidad» se dice que son atemporales y universales. La gente como Bell piensa que serían valiosas en casi cualquier contexto. David Hume, filósofo escocés de la Ilustración, insistió en que existe un estándar invariable y que «ha demostrado ser universalmente satisfactorio en cualquier país o tiempo»^[15]. Esto implica que una gran obra debería, si es realmente buena, no ser de su tiempo o lugar. No deberíamos saber cómo, por qué o cuándo fue concebida, recibida, comercializada o vendida. Flota libre de este prosaico mundo, sublime y etérea.

Esto es un absoluto disparate. Pocas de las obras que ahora juzgamos «atemporales» fueron originalmente consideradas así. Carey señala que Shakespeare no fue universalmente apreciado. Ni Voltaire ni Tolstói lo tenían en gran estima, y Darwin lo encontraba «intolerablemente insípido»^[16]. Durante muchas décadas su obra fue escarnecida por llana y popular. Lo mismo se podría decir de un «gran» pintor como Vermeer, que solo recientemente fue «rehabilitado». Como sociedad, cambiamos constantemente lo que valoramos. Mientras trabajaba con la banda británica de trip-hop Morcheeba, ellos me ensalzaron las virtudes de una banda norteamericana de los años setenta llamada Manassas. Siendo aún adolescente, yo

había repudiado ese grupo —me parecía que tocaban muy bien pero no me decían nada—, y ahora advertía que una generación más joven de músicos, sin mis prejuicios, podía verlo de otra manera. No creo que esa banda en particular llegara a ascender al pedestal de lo «atemporal», pero muchas otras sí. Descubrí relativamente tarde las improvisaciones eléctricas que Miles Davis hizo en los años setenta —la mayor parte de la crítica las desaprobó cuando salieron—, pero ahora puede haber una generación entera que vea esos discos como góspel fundador, enormemente inspirador.

El artista Alex Melamid ridiculizaba las creencias sobre el poder místico y moral del arte en un pase de diapositivas que vi, en el que mostraba fotos de él mismo sosteniendo reproducciones de reconocidas obras maestras de artistas como Van Gogh y Cézanne ante gente de la Tailandia rural. Él proponía irónicamente que el contacto con esas obras «espirituales» elevaría a aquellos «bárbaros» y que las obras de arte podían incluso tener propiedades curativas. Era desternillante, en parte porque Melamid mantenía la seriedad todo el rato, pero el mensaje estaba claro: fuera de contexto, las grandes obras maestras de nuestra cultura no son iconos innovadores, tal como se los considera en Occidente.

FINANCIACIÓN

Las salas de ópera o de ballet y los grandes museos de arte reciben más financiación —y no toda del gobierno— que el arte popular y lo que se podrían considerar salas de música popular. Esto se debe al valor edificante atribuido a tales instituciones por gente de clase social económicamente privilegiada durante gran parte del siglo xx.

Ese arreglo es ahora un poco más difícil de analizar en Estados Unidos, donde gran parte del patrocinio y del público para esas instituciones ya no procede de familias acaudaladas. Clase y riqueza no fueron siempre sinónimos en este país, pero quizá ya empiezan a serlo. Formar parte del club que respalda esas salas es un medio para que el petrolero de Texas o el traficante de armas parezcan personas más cultivadas. Es una imagen tan común que casi se ha convertido en un estereotipo. Jett Rink, el personaje de James Dean en la película *Gigante*, empieza como chusma de yacimiento petrolífero, pero cuando triunfa trata de convertirse en un sibarita de alta sociedad. En su mayor parte, los nuevos ricos tratan de comportarse como los ricos de toda la vida y de apreciar las mismas cosas. (No deja de ser interesante observar que los titanes de la tecnología, los sabelotodo de nuevo cuño, no siguieron esta pauta

y parecen poco interesados en apuntarse a esos clubs).

Financiar instituciones bien establecidas que programan música de «calidad» no es solo una búsqueda de posición social; es también una manera de mantener fuera del templo muchas formas de música o arte, y de desalentar el «amateurismo» en general. Hazlitt escribió: «El arte profesional constituye una contradicción en sus términos [...] El arte es genio, y el genio no puede pertenecer a una profesión»^[17]. Esto parecería implicar que, por mucha ayuda o respaldo que hubiera, no serviría de nada, y entonces ¿para qué financiar las artes? Pero creo que lo que quiere decir es que deberíamos apoyar a esos genios y dejar al resto —los carentes de talento y de profesionalidad— abandonados a su suerte. Marjorie Garber, en su libro *Patronizing the Arts*, respondió a esa idea al escribir: «Según esta lógica, la financiación [del arte] estaba, en un sentido, condenada por paradojas: la instrucción, la educación y el fomento de artistas profesionales solo apoyaría a los artistas equivocados, a los no genios»^[18]. Hay algo de círculo vicioso en esto. La obra aprobada, y que aparece en las instituciones, tiene que ser buena, puesto que ha sido incluida en esas instituciones. Una especie de sistema cerrado, pero imagino que esta es la idea.

Aparte de su trabajo como economista, lord Keynes formó parte de una organización llamada Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), una agencia gubernamental para la financiación de las artes, que luego se transformó en el Arts Council of Great Britain. Se estableció durante la Segunda Guerra Mundial para ayudar a preservar la cultura británica. A Keynes, sin embargo, no le gustaba la cultura popular, así que ciertas cosas fueron consideradas ajenas a la misión de la agencia. Keynes «no era el hombre para juglares ambulantes y funciones de teatro aficionado», observó Kenneth Clark, director de la National Gallery de Londres y después presentador de la popular serie televisiva *Civilisation*. Mary Glasgow, ayudante de Keynes durante mucho tiempo, coincidía en eso: «Lo que importaba eran los estándares y la preservación de serias iniciativas profesionales, no oscuros conciertos en salas de pueblo»^[19].

Si adoptamos el punto de vista del siglo XIX y convenimos en que la música clásica interpretada profesionalmente es buena para ti y para la gente corriente, entonces apoyarla económicamente se parece más a financiar una medida de salud pública que un entretenimiento. La financiación de obras «de calidad» es entonces inevitable, porque es por el bien de todos, aun cuando no todos conseguiremos llegar a verlo. Y cuando se hizo la votación, los aficionados perdieron por goleada. (Sin embargo, el Arts Council modificó sus competencias tras la muerte de Keynes). Entretanto, parecía no haber manera de enseñar a la gente a desarrollar su propio talento: se nacía con él o no se tenía. Hazlitt, Keynes y los de su ralea parecen descartar cualquier efecto colateral o beneficio que la creación musical amateur pueda tener. Según ellos deberíamos ser todos consumidores felices, y conformarnos con simplemente echarnos atrás y admirar las gloriosas creaciones de los genios laureados. Lo que no explican es cómo adquirieron su talento algunos amigos de

Keynes como Virginia Woolf, o su propia esposa, la bailarina Lydia Lopokova.

El elitismo no es la única razón de que los «templos de calidad» estén espléndidamente financiados. Está también la innegable gloria de ver tu nombre en un museo o en un auditorio de música clásica. David Geffen empezó como manager de folk-rock popular, pero ahora su nombre aparece en museos (y en asociaciones benéficas contra el sida). No critico esa filantropía; solo hago notar que su objetivo no es construir una floreciente red de clubs folk-rock por todo el país. Los museos y los auditorios de música clásica fomentan esta tendencia ofreciendo cada vez más placas, y cada vez más pequeñas, en las que cincelar tu nombre. He visto nombres de donantes en pasillos, guardarropías y hasta en el vestíbulo de un lavabo. Pobre del donante que muestre con orgullo su nombre ahí. Pronto las sillas y los pomos de las puertas tendrán grabado el nombre de alguien.

El escritor Alain de Botton se pregunta por qué nuestras viviendas y oficinas son a menudo tan enervantes:

He conocido a mucha gente del negocio inmobiliario [promotores, se los llama en Estados Unidos] y les he preguntado por qué hacían lo que hacían. [...] Para ganar dinero, me contestaron. Y yo les dije: «Pero ¿no queréis hacer otra cosa? ¿Construir mejores edificios?». Su idea de hacer algo bueno para la sociedad era dar dinero a la ópera^[20].

Esa clase de compartimentación —separar el medio de subsistencia de las aspiraciones sociales de cada uno— es en parte la razón de que David Koch, la mano oculta detrás de muchos ultraconservadores y, supuestamente, del movimiento Tea Party de Estados Unidos, se transforme en respetado mecenas de las artes financiando un teatro en el Lincoln Center, o de que un banco suizo que ayuda a depositarios estadounidenses a evitar el pago de impuestos financie generosamente auditorios de música clásica y salas de ballet. Es casi como si hubiera una escala moral, y aflojando algo de pasta por un lado, puedes compensar tu precaria reputación por el otro.

Los titanes de la industria han dedicado siempre una buena cantidad de su riqueza a la adquisición de artefactos de alta cultura. Tras acumular una colección necesitan encontrar un lugar en el que aparcarla. Henry Clay Frick, productor de coque y de acero y financiero ferroviario, se convirtió en fundador del museo de joyeros que lleva su nombre en el Upper East Side. El núcleo de la colección de arte norteamericano en el Young Museum de San Francisco fue donado por John D. Rockefeller III, cuya fortuna había amasado su abuelo, el fundador del monopolio energético Standard Oil. En 1903, Isabella Stewart Gardner empleó la herencia de un patrimonio industrial para construir un palacio renacentista en las marismas de las afueras de Boston y alojar su colección privada. Respecto al magnate del petróleo John Paul Getty, Carey escribe:

En su opinión, las obras de arte son superiores a las personas. Su colección de arte era vista como una segunda alma o un alma externa. Esos valores espirituales atribuidos a las obras de arte se trasladaban al propietario. El propietario puede ser un individuo o una nación. Es aplicable a teatros y auditorios y también a pinturas. Las obras de arte o los espacios para conciertos se convierten en lingote espiritual: avalan la autoridad del poseedor^[21].

Tales magnates de la industria, cuya riqueza a veces habían obtenido con brutalidad, o cuyos juicios morales eran enteramente cuestionables (Getty pensaba que a las mujeres que vivían de la asistencia social había que negarles el derecho a ser madres), se entregaban así a una especie de blanqueo de reputación. Alguien que apoya la «buena» música debe de ser también una buena persona. (No tengo ni idea de por qué los capos de la mafia y los gánsteres del narcotráfico no se han dado cuenta de esto. ¿No os encantaría ver la sala de ópera Joey Bananas?) El blanqueo de reputación funciona porque se supone que los tipos que financian la buena música son menos propensos a cometer crímenes atroces que los desechos humanos que frecuentan garitos musicales o clubs de techno. Participar en los apretujones y pogos de los conciertos de pop debe de ser menos moral y psicológicamente edificante que estar clavado en una butaca y en completo silencio en un espectáculo de ballet.

¿Y si, en un país imaginario, un hipotético rey prefiriese la música house a Mozart? ¿Le daría esto alto estatus a las *raves*? ¿Habría entonces carretadas de dinero para financiar salas de música *dance* y veríamos a arquitectos de altos vuelos compitiendo por construir clubs de música pop hechos de titanio y mármol de importación? No lo creo. Pero, en serio, ¿por qué no? ¿Por qué parece ridícula la idea de una financiación equitativa para la música popular? De acuerdo, se supone que la música pop se sustenta sola financieramente —«pop» significa «popular», al fin y al cabo—, así que por definición no debería necesitar ayuda. La música de gran arte no es tan popular, así que necesita respaldo económico para mantenerse a flote, para seguir teniendo presencia en nuestra cultura.

Pero hay un montón de músicos innovadores que ahora trabajan en un idioma vagamente pop (aunque esta definición se ha dilatado mucho, últimamente) y pasan tantos apuros para sobrevivir como las orquestas sinfónicas o las compañías de ballet. Durante años, la música pop fue considerada groseramente comercial; un ámbito en el que la mayoría de las decisiones musicales se tomaban con el único fin de complacer al populacho y amasar el máximo de pasta. Ahora, no obstante, la mayoría convendría en que hay mucho más que dinero detrás de todo el trabajo y toda la innovación que existen dentro de las cada vez más borrosas fronteras de la forma. Sigue habiendo mucho material producido como churros, pero yo diría que por pura cantidad de producción innovadora, están ocurriendo más cosas dentro de la música pop que en ningún otro género. El mero uso de guitarras eléctricas, ordenadores

portátiles o *samplers*, por ejemplo, no significa que las intenciones del compositor o del intérprete sean en absoluto menos serias que nada de lo que tradicionalmente ha sido considerado como gran arte. Mucha música se hace por simple deleite, sin ninguna esperanza de conseguir un éxito comercial. (Aunque algunos éxitos son innovadores también). ¿Por qué no financiar las salas en que esos músicos jóvenes semiprofesionales que empiezan puedan crear y tocar su propia música? ¿Por qué no invertir en el futuro, en lugar de construir fortalezas para preservar el pasado?

MÚSICA POP: HERRAMIENTA CAPITALISTA

Compadeceos de la música popular. Críticos de izquierdas como Theodor Adorno pensaban que la música popular funcionaba como una especie de droga que aplacaba y entumecía a las masas y las volvía fácilmente manipulables. Para Adorno, el público en general tenía mal gusto, pero sostuvo generosamente que no era culpa suya; era cosa de los taimados capitalistas y sus estrategias de marketing, que conspiraban para mantener estúpida a la plebe «haciéndola» como la música popular. En su opinión, a la gente le gustaba la música popular porque estaba cínicamente hecha a medida para reflejar el mundo triste y fabricado en serie en que vivían. Los ritmos mecanizados de la música popular reflejaban el proceso de producción industrial. Uno puede ciertamente imaginar el metal o el techno evocando una cadena de montaje o un gigantesco martinete; la sensación de entregarse a tal máquina sónica podría incluso tener algo de sublime. Entregarse sienta bien. Pero Adorno no nos atribuye la capacidad de disfrutar de la música de sonido industrial sin que nos convirtamos en un eslabón más del engranaje capitalista. En su opinión, las sociedades capitalistas producían trabajadores y música por medio de una especie de cadena de montaje. Ese juicio crítico sigue empleándose mucho contra la música pop contemporánea: «cortada por el mismo patrón» o predecible, dicen ahora. Pero ¿pensaba Adorno realmente que los gigantes de la música clásica no seguían fórmulas contrastadas? Oigo fórmulas en casi todos los géneros; pocas veces algo rompe de verdad las normas y parece completamente singular. Además, puedes ser un fan del heavy metal y no aceptar tu horrendo trabajo en una fábrica. Cualquier chaval te dirá que sí, que su música es tanto una vía de escape como un mecanismo de supervivencia, y que a veces la música le da esperanza y lo inspira. No solo aplaca y pacífica.

Beethoven era el ideal de Adorno, para quien las subsiguientes tendencias de la

música alemana estaban corrompidas. «Esta falta de experiencia de la imaginería del verdadero arte —escribió— es por lo menos uno de los elementos formativos del cinismo que ha acabado transformando a los alemanes, a la nación de Beethoven, en la nación de Hitler»^[22]. Ahí lo tenemos de nuevo, el hecho de vincular la música a valores morales y éticos. Adorno sostenía que tal música —la obra de corrompidos compositores populares— ya no trataba de sugerir nada superior a ella misma; que se contentaba con ser un producto funcional, un entretenimiento, una melodía tarareable. ¡Dios nos guarde de las melodías tarareables!

Adorno argumentaba que, al recordarles a las deshumanizadas masas su humanidad, la música clásica —¡música clásica, eso sí!— amenazaba al sistema capitalista, y que por eso se la discriminaba y desalentaba. Pero espera: ¿no promovía Hitler la música clásica? ¿Y no es la música clásica, tal como evidencian las salas de ópera y los auditorios orgullosamente instalados en el centro de muchas ciudades del mundo, la que está generosamente financiada por esos mismísimos capitalistas? Si esto es discriminación, yo también lo quiero.

Es más fácil encontrar pruebas de manifiesta persecución de la música popular por parte de la izquierda totalitaria. En 1928, los soviéticos anunciaron que escuchar o tocar jazz norteamericano era punible con seis meses de cárcel. Jazz carcelero. En Cuba, el hip-hop sigue siendo un fenómeno clandestino, y la música pop estuvo estrechamente restringida en China hasta tiempos recientes. Al gobierno de la antigua Alemania del Este le preocupaba la subversiva influencia del rock and roll, así que trataron de «vacunar» al pueblo introduciendo un falso baile popular llamado lipsi (fig. G). Esos gobiernos ven el pop, no la música clásica, como una potencial fuerza perturbadora. Aunque las preferencias musicales de Adorno pueden sin duda inspirar una trascendente mirada a las estrellas, es el aspecto social del pop en la calle lo que inquieta en realidad a los gobiernos totalitarios. Incluso en Estados Unidos, la música popular ha sido prohibida cuando ha parecido alentar mestizaje vituperable o sexualidad inapropiada.



El compositor brasileño Tom Zé, que hasta cierto punto ha conciliado el mundo

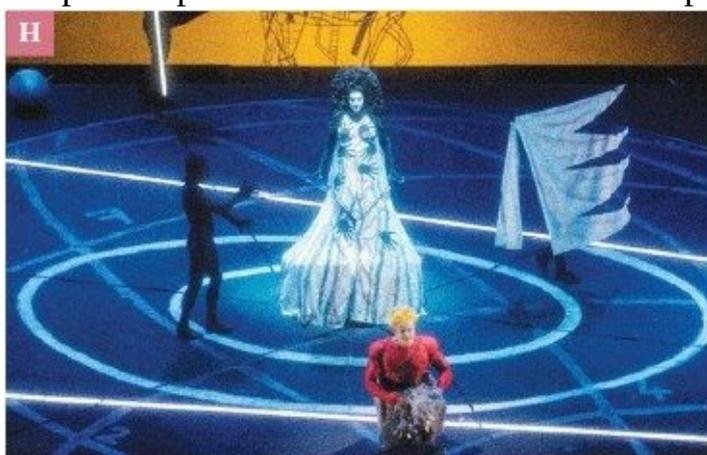
elitista de la composición académica y la música popular, propone una teoría en la que, en una extraña concesión a Adorno, los trabajadores son (pobremente) «manufacturados» por el sistema: en otras palabras, el proyecto capitalista apunta a crear eslabones en la cadena. Pero Zé dice que nuestra manufacturación es defectuosa y que nuestras peculiaridades y nuestra humanidad innata nos convierte, de hecho, en mercancía en mal estado. Nunca funcionaremos de la manera para la cual fuimos diseñados; nuestra humanidad es nuestro defecto salvador. De alguna forma está diciendo que aunque Adorno podía tener razón en cuanto a las intenciones del sistema, se equivoca respecto a cómo se desarrollan realmente las cosas. Zé y su música prueban que siempre le daremos por el culo al sistema de las maneras más bonitas e inesperadas.

El presupuesto operativo anual de 2011 para la Metropolitan Opera de Nueva York fue de 325 millones de dólares, de los cuales una gran porción, 182 millones, procedía de donaciones de clientes habituales^[23]. Que esos donantes eligieran apoyar esa música en esa institución es, por supuesto, asunto suyo. En 2010, una producción de *El anillo de los Nibelungos* de Wagner en la Ópera de Los Ángeles costó 31 millones de dólares^[24]. Los espectáculos de Broadway no suelen costar tanto, a menos que estemos hablando de la reciente debacle de *Spider-Man*. El presupuesto de la última gira de U2 seguramente rondaba esas cifras, pero fueron conciertos de estadio que atrajeron enormes cantidades de gente. Y en esos dos últimos casos, la gente que compuso la música sigue viva y supuestamente percibe algo de cada entrada vendida, que es parte de lo que encarece esas producciones. Wagner lleva mucho tiempo muerto, así que no es que su agente pida un potosí y dispare el coste de esa producción de *Los Nibelungos*. (Cierto, se trata de una epopeya en cuatro partes). La Ópera de Los Ángeles acabó con un déficit de seis millones de dólares debido a la «baja demanda por el alto precio de las entradas».

Los Ángeles no es famoso por su financiación del arte, público o privado. El filántropo Eli Broad y unos pocos más están tratando de cambiar eso, pero Los Ángeles se ve a sí misma como un lugar que crea su propia cultura y entretenimiento, y tiende a valorar las cosas según su popularidad y su rentabilidad. Estos valores son completamente opuestos a los abrazados por los seguidores de la música como gran arte. En Los Ángeles, el estatus se alcanza al conseguir un enorme éxito, no por ser visto en la ópera.

Lo notable de esta situación no es la cantidad de dinero —la producción de una película, por supuesto, cuesta a menudo mucho más de 31 millones de dólares—, sino el hecho de que el público para esa producción era, inevitablemente, bastante reducido, y el Estado acabó apechugando con parte de la factura. Una película de 31 millones de dólares —un presupuesto moderado, en estándares de hoy— puede recuperar la inversión y ganar dinero, y existe la posibilidad de que sea vista por un inmenso número de gente. Una nueva producción de ópera está por naturaleza limitada desde el principio. La mayoría de las veces está acotada a una sola sala. Alex

Ross, el crítico musical del *New Yorker*, observa que algunas entradas de sinfonías y de óperas cuestan menos que las de los teatros de Broadway, y menos que las de algunos espectáculos de música pop, así que cualquier acusación de elitismo no se sostiene si uno usa como indicador el precio de las entradas. Pero en general las entradas baratas son artificiosas; se ofrecen por debajo del coste para fomentar la idea de que esa estupenda y edificante medicina debería estar al alcance del bolsillo de todos. Igual que los antiguos museos concebidos para ser gratis para todo el mundo. En este modelo empresarial, se supone que la financiación privada y pública cargue con el déficit. Incluso con esta ayuda, a menudo lo pasan mal para cubrir los costes de dirigir y mantener esas salas o montar producciones, tal como se demostró en la de *Los Nibelungos* en la Ópera de Los Ángeles (fig. H). De hecho, dado que muchas producciones de gran arte dan lugar a menudo a pérdidas para la sala, extender la temporada para incrementar la asistencia implicaría arriesgarse a aumentar la deuda.



¿Es esta la manera de llevar un negocio? Las compañías de ópera han intentado compensar esa desafortunada realidad económica buscando otras fuentes de ingresos. El Metropolitan ha instalado sistemas de transmisión simultánea por satélite en salas de cine para retransmitir producciones en alta definición y en directo para quienes no puedan acudir a la sala. Peter Gelb ha tenido bastante éxito con esto en el Metropolitan: el año pasado, las retransmisiones recaudaron once millones de dólares. Esto apenas se va a notar en ese presupuesto operativo anual de 325 millones de dólares, pero cada granito de arena ayuda. David Knott, uno de los miembros de la junta, evoca sentimientos victorianos cuando promociona la retransmisión simultánea: «Si no podemos llevar a la gente a la ópera, llevemos la ópera a la gente»^[25]. En una pared exterior del nuevo auditorio de Miami diseñado por Frank Gehry, una hermosa pantalla de proyección da a un parque con asientos al aire libre (fig. I). Esta zona dobla eficazmente el tamaño de la sala y pone la música sinfónica al alcance de quienes no pueden pagar una entrada.



Pero ¿es siquiera correcto pensar en la música clásica como negocio? ¿O tenemos que creer que tiene una función cívica más elevada? Incluso con todo ese respaldo privado y gubernamental, muchas filarmónicas luchan por aferrarse a su público y llegar a final de mes. En octubre de 2010, la Detroit Symphony Orchestra quiso pedir a sus miembros que trabajaran en programas de participación con la comunidad: actividades, educación, servicios de música de cámara, entre otros ajustes para remediar el descalabro financiero en el que se encontraban. Esto habría llevado un nunca visto número de músicos sinfónicos a aulas y centros de arte. El arreglo incluiría también una mayor accesibilidad mediante opciones de *streaming*, lanzamientos en CD y descargas digitales. Los músicos, sin embargo, querían que todo siguiera más o menos igual y estuvieron en huelga durante veintiséis semanas. Bueno, ¿habéis estado en Detroit en el último par de décadas? La sinfónica tiene su sede en el límite del centro de la ciudad, más allá del cual solo hay terreno desolado. Desde el edificio de la sinfónica se ven parcelas vacías y casas abandonadas en ruinas que habían sido elegantes hoteles, y mansiones con puertas y ventanas entabladas. Más de la mitad de la población se ha marchado. Pocos de los que quedan en el centro de la ciudad son clientes habituales de la sinfónica. La base tributaria que junto con los donantes privados financiaría normalmente un auditorio de música clásica ya no existe. En abril de 2011, los músicos de la Detroit Symphony Orchestra aceptaron los nuevos términos y ratificaron el contrato.

Otras ciudades han seguido la misma pauta. La Philadelphia Orchestra se declaró en bancarrota en la primavera de 2011. Joseph Swensen, violinista y director, escribió al *New York Times* sus reflexiones sobre la situación.

[Las grandes orquestas] se han convertido en símbolo no solo de la civilización occidental en su auge, sino de la prosperidad y la calidad de vida en las ciudades a las que sirven. Pero esas enormes orquestas institucionales son como ejércitos imperialistas que se han extralimitado en sus obligaciones. [...] [Los músicos son gente con] exceso de trabajo, dedicación fanática, altamente cualificada y bien pagada. [...] [Afrontan la] realidad de un tiempo

de ensayo absurdamente limitado, un repertorio abismalmente restringido, expectativas de sólida perfección técnica increíblemente altas y pocas posibilidades para lo que uno podría llamar creatividad personal o individual. ¿Y qué consigues? Bueno, además de muy poca satisfacción laboral, consigues actuaciones que inspiran el comentario: «En estos tiempos, cuando has escuchado a una filarmónica norteamericana importante tocando la Quinta de Beethoven, ¡ya las has escuchado a todas!»^[26].

En sus libros recientes, Alex Ross ha señalado delicadamente que es cierto que muchas de las orquestas norteamericanas se han quedado atascadas en lo que concierne a repertorio. En la hipótesis que deja traslucir, un menú más atrevido atraería a una generación más joven de oyentes y evitaría que algunos de esos sitios se fueran a pique a medida que su público abonado envejece y queda relegado al olvido. No estoy seguro de que funcionara, por lo menos en esas salas tradicionales. Las salas están física y acústicamente hechas para un tipo de música en particular y para una manera muy específica de disfrutar de ella. Con este fin, la New York City Opera, que tenía su sede en el David H. Koch Theater del Lincoln Center, hizo un intento con una programación maravillosa y atrevida que me deleitó: ¡incluso vi una pieza de John Zorn allí! Pero las nobles intenciones del director nadaban a contracorriente y los tres millones de dólares que salieron de la venta de entradas quedó muy lejos de cubrir los 31 millones de dólares de presupuesto para la temporada de ópera en aquel edificio. Ahora están buscando otro lugar en el que montar sus producciones. Esa clase de salas tienen una sólida reputación de rigidez y conservadurismo, mientras que programaciones de repertorio más atrevido en salas más pequeñas y desangeladas como Le Poisson Rouge, Merkin Concert Hall y otras, han tenido más éxito en atraer a una nueva generación con ganas de escuchar algo más que canciones pop en un club. En Merkin vi un concierto de tUnE-yArDs, que era Merrill Garbus acompañado por un grupo *a cappella* de diez miembros llamado Roomful of Teeth. Los muros empiezan a caerse... un poco.

EL EFECTO BILBAO

Durante la burbuja económica, los nuevos auditorios de música clásica y los nuevos museos tuvieron un tremendo auge en todo el mundo. En muchos casos no era la

programación lo que atraía al público, sino el edificio en sí. Esto fue lo que ocurrió cuando se inauguró el museo Guggenheim en Bilbao: los turistas tenían un motivo para visitar un lugar del que muchos nunca habían oído ni hablar. Fue verdaderamente asombroso ver cómo un museo nuevo y un puente de Calatrava podían cambiar una ciudad entera. En el museo hubo recientemente una exposición de la obra de Frank Lloyd Wright (que había sido exhibida antes en el museo Guggenheim de Nueva York), junto con un popurrí sacado de la colección permanente, todo lo cual no justifica hacer un viaje para ir expresamente a ver eso. Pero la gente lo hace. La ciudad, que era un puerto y una zona industrial aislada y venida a menos, goza ahora de un resurgimiento gracias a la cultura de alto nivel. Otras ciudades han tratado de copiar este modelo: construye y vendrán.

Basándose en la experiencia de Bilbao, una respuesta a la pregunta «¿Para qué sirve el arte?» parece ser «Puede revitalizar una ciudad entera». El Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles tiene casi el mismo aspecto que el Guggenheim de Bilbao. Nueva York estuvo a punto de construir uno en el bajo Manhattan, un lugar que no padece exactamente de escasez de turistas. Todo el mundo quería uno. Famosos arquitectos trazaron planos para trepidantes nuevos edificios en Dubái, Abu Dabi, Dallas, Fort Worth y San Petersburgo. Alice Walton (heredera de la fortuna Walmart) acaba de abrir en Bentonville, Arkansas, un inmenso museo para presumir de su colección, y el «hombre de negocios» en el exilio, el ruso Roman Abramovich, ha financiado el nuevo museo de arte contemporáneo de su novia Dasha en Moscú. Nada que objetar. Si los oligarcas del mundo quieren construir sus propios palacios de la cultura, auditorios de música clásica, salas de ópera, y financiar las obras que contendrán, estupendo: ¿quién se quejaría? Es su dinero, ¿por qué no van a poder gastarlo en lo que no pasa de ser una inocua demostración de su recién descubierto buen gusto? Me sorprendí al enterarme de lo relativamente pequeño del monto de apoyo estatal —unos veinte millones de dólares— para un lugar como el Lincoln Center, cuyo complejo entero tiene un presupuesto operativo anual de cerca de quinientos millones de dólares. El lugar está abierto al público y el precio de las entradas es razonable, pero no deja de ser en esencia un inmenso club para ciertas actividades. Desde la crisis, la mayoría de las ciudades saben que sus esperanzas de poseer nuevos palacios de la cultura tendrán que ser aplazadas, pero el ideal de un museo, un auditorio o similares muestras como símbolo del espíritu de una ciudad sigue siendo poderoso y popular. Varios museos de Los Ángeles recibieron auxilio financiero del magnate de la construcción Eli Broad, pero no cada ciudad tiene un Broad que pueda acudir al rescate.

FOMENTO DE AFICIONADOS

En Guadalajara, México, hay un antiguo cine llamado Roxy que acaba de reabrir como combinación de bar, galería de arte y espacio para actuar. El lugar es más bien austero, polvoriento y rudimentario, pero si las paredes pudieran hablar recordarían días memorables, cuando Radiohead o bandas de punk locales tocaron allí (fig. J).



Los desheredados de la cultura se sentían bien recibidos en el Roxy. Rogelio Flores Manríquez, que dirigía el lugar, escribió en un comunicado de prensa que celebraba la reapertura del espacio: «La cultura se compone de tortas ahogadas, Mickey Mouse, televisión, anuncios, música pop, ópera y las expresiones, tradiciones y costumbres que representan y dan identidad a una comunidad dada»^[27]. Este enfoque global de la cultura no solo complacerá a más gente que los modelos tradicionales, sino que puede funcionar como póliza de seguros contra todo tipo de alternativas. Chavales sin vía de escape para su energía contenida la vuelven a menudo contra su propia comunidad, o incluso contra sí mismos. Si están excluidos de la cultura y no se sienten parte de la sociedad, ¿por qué habrían de obedecer sus reglas?

Deberíamos ampliar nuestra idea de lo que es la cultura. En el antiguo Japón no había una palabra para decir arte. Allí, el proceso de preparar y tomarse una taza de té evolucionó a lo que los occidentales llamaríamos forma de arte. Esa actuación ritual de una actividad más bien mundana encarnaba una versión realzada de una postura omnipresente: que los objetos y actividades funcionales, hechos y realizados con integridad, con conciencia y atención, podían ser arte. El filósofo zen Daisetz Suzuki dijo: «¿Quién me va a negar entonces que cuando tomo sorbos de té en mi salón estoy engullendo el universo entero con él y que, en el momento mismo en que levanto la taza hacia mis labios, la eternidad trasciende el tiempo y el espacio?»^[28]. Esto es mucho para una taza de té, pero en Oriente esta exaltación de lo mundano se ve en muchos lugares y en muchas actividades diarias. Los poetas, escritores y

músicos de la generación beat se inspiraron en esa idea oriental. También ellos vieron trascendencia en lo cotidiano y grandeza en las actividades de la gente corriente. Es una visión casi «cageana» del arte: basta con ajustar tu forma de mirar y escuchar para que el arte te rodee por todas partes.

Ellen Dissanayake nos cuenta que algunas sociedades africanas usan la misma palabra para «arte» y «jugar». Incluso en inglés, decimos que «jugamos» (*play*) un instrumento. Esta actitud respecto al arte y la interpretación, completamente opuesta a la idea occidental de monumentos y grandes obras, ve la cultura como algo efímero y fugaz, como la música. Es una experiencia (una vez más, como la música), no una imagen fija e inalterable. La música, vista así, es una forma de vida, una manera de estar en el mundo, no una cosa que sostienes con la mano y haces sonar con un aparato.

Dissanayake escribe que el arte que involucra manos y mente, que no es solo erudición pasiva, puede actuar como antídoto para la discordia y el distanciamiento en nuestra relación con la sociedad. Según ella, crear arte puede servir para inculcar autodisciplina, paciencia y la habilidad de resistir la tentación de la recompensa inmediata. Inviertes tu tiempo y tu energía en tu futuro. Todo esto me recuerda el reciente auge de la cultura *maker*: Etsy y una multitud de otras populares compañías y ferias de todo el mundo que promueven la creación aficionado. Hay un movimiento cada vez mayor, un verdadero giro que no solo rechaza la absorción pasiva de la cultura, sino también la idea de arte y música como mero vehículo para expresar conceptos. La mano ha vuelto a la vida de una nueva generación. La cabeza sigue allí, pero hay un reconocimiento de que parte de nuestro entendimiento y de nuestra experiencia del mundo pasa por nuestro cuerpo y sale de él.

En algunas comunidades, la música y la actuación han transformado con éxito barrios enteros tan profundamente como lo hizo el museo en Bilbao. En Salvador de Bahía, Brasil, el músico Carlinhos Brown fundó varios centros de música y cultura en antiguos vecindarios peligrosos. En Candeal, donde nació Brown, se animó a los chavales de la localidad a formar grupos de percusión, a cantar, a componer canciones y hacer obras de teatro con disfraces caseros (fig. K).



Los chicos, estimulados por esas actividades, empezaron a apartarse del trapicheo de drogas. Ser *malandros* dejó de ser su única opción en la vida; ser músicos y tocar juntos en grupos parecía más divertido y les daba más satisfacción. Poco a poco, la tasa de crimen de esos vecindarios fue bajando; se recuperó la esperanza. Y también se hizo música estupenda.

Algo parecido ocurrió en la favela Vigário Geral, cerca del aeropuerto de Río de Janeiro. Había sido el escenario de una masacre en la que un helicóptero de la policía abrió fuego y mató a montones de chicos durante una redada antidroga. En esa favela la juventud no tenía futuro. Finalmente se abrió un centro cultural bajo la dirección de José Junior y, posiblemente inspirado por el ejemplo de Brown, empezó a alentar a los chavales de la localidad a montar eventos musicales, algunos de los cuales escenificaron la tragedia de la que estaban aún recuperándose. El grupo AfroReggae salió de esta iniciativa, y, tal como había ocurrido en las barriadas de Brown en Salvador de Bahía, la vida en las favelas mejoró. Los traficantes se marcharon; todos sus jóvenes fichajes estaban ocupados haciendo música. Para mí, este es el poder de la música. La música puede cambiar para siempre la vida de la gente de formas que van mucho más allá de conmoverse, emocional o intelectualmente, por una composición concreta. Esto también ocurre; luego se desvanece y a menudo se transforma en otra cosa que persiste. La música es sin duda una fuerza moral, pero sobre todo cuando forma parte de la urdimbre y de la trama de toda una comunidad.

Visité el centro de José Junior y, a decir verdad, la música que allí escuché no estaba entre lo mejor que he escuchado en Brasil. Pero no se trata de esto. Trabajé recientemente con Junior en la música de un documental sobre alternativas a la guerra contra las drogas. Quizá la obra específica, la canción individual, no es siempre lo más importante. Quizá no es esencial que la música sea siempre de la máxima calidad, tal como afirmaba Keynes. La música como cohesionador social, como agente motivador de cambio, tiene tal vez más profundidad que la perfección de una canción concreta o la impecable solidez del sonido de un grupo.

David Wish, antiguo maestro de enseñanza primaria en San Francisco, tuvo una decepción cuando la asignatura de música fue eliminada en algunas escuelas del Área de la Bahía. Empezó un programa llamado Little Kids Rock para alentar a los niños a aprender a tocar sus canciones favoritas, normalmente con guitarra. «Lo primero que eliminé fue el canon», explicó. Se acabó el arraigado programa que obligaba a los niños a aprenderse «Little Brown Jug» antes de pasar a piezas más complicadas, a menudo de música clásica. Solo los niños dotados de extraordinaria habilidad y aguante o alentados por los padres perseveran con el enfoque tradicional. El resto abandona el aprendizaje de un instrumento. Otra innovación que introdujo Wish fue «suprimir el uso de notación musical»^[29]. Debo admitir que muchas veces desearía poder leer música mejor de lo que lo hago, pero también yo me emocioné cuando empecé a tocar de oído melodías y *riffs* basados en las canciones pop que me gustaban. Esa rápida e intensa interacción —escucharme a mí mismo tocando cosas

que me gustaban— era excitante y me espoleó a seguir tocando. La siguiente innovación de Wish fue añadir dos elementos que no habían sido nunca considerados como parte de la asignatura de música: improvisación y composición. Se animó a los chicos a inventar solos y a escribir luego sus propias canciones, a veces en solitario, a menudo en colaboración.

Los detractores se quejaron aduciendo que enseñarles a los niños sencillas melodías pop era bajar el nivel de su repertorio y supondría el fin de la música clásica, que de esta manera no llegarían nunca a conocer. Según este argumento, la música pop está en todas partes y los niños la oirán igualmente, al contrario de otros tipos de música, que hay que darles a conocer. Sin embargo, eso parece ser una falacia, pues tal como dijo un profesor de Little Kids Rock e intérprete de guitarra clásica en Los Ángeles: «La música rock me llevó a la música clásica, no al revés»^[30] Wish demostró que los niños tienen una gran reserva de creatividad esperando permiso para salir, esperando una tribuna, un contexto —¡como cuando alguien abre un club de música!— donde expresar sus sensaciones e ideas. En mi opinión es ahí a donde tendría que ir la financiación.

Quizá el programa de educación musical de más éxito en el mundo se originó en un aparcamiento de Venezuela en 1975. Se llama El Sistema y lo inició el economista y músico José Antonio Abreu con tan solo once chicos. Tras haber dado como resultado músicos de alto nivel, doscientas orquestas juveniles, 330 000 intérpretes y no pocos directores (Gustavo Dudamel fue producto de su programa), el método está siendo adoptado por países de todo el mundo. Tras presenciar por primera vez El Sistema, sir Simon Rattle dijo: «He visto el futuro de la música»^[31].

Este programa comienza con niños pequeños de unos dos o tres años, y aunque a esta edad no tocan ningún instrumento, empiezan a aprender ritmo y coordinación corporal. No hay examen previo ni requisitos de admisión; todo el mundo es bienvenido, aunque está principalmente orientado a niños de entornos desfavorecidos. El 90 por ciento de los alumnos de la filial venezolana de El Sistema son pobres, y el programa es enteramente gratuito. Si los chicos resultan ser buenos, hasta el punto de poder tocar profesionalmente, entonces empiezan a recibir un estipendio para que no se pierdan clases por tener que ir a trabajar.

Por supuesto, este sistema tiene un enorme efecto en la vida de los chicos y en sus comunidades. Como dice Abreu: «En esencia, es un sistema que lucha contra la pobreza. [...] La pobreza material del chico es superada por la riqueza espiritual que proporciona la música». Cuando se le preguntó si su programa musical eran un vehículo para el cambio social, respondió: «Esto es sin duda lo que está pasando en Venezuela». Los chavales, que de otra manera verían extremadamente limitadas sus opciones en la vida, están entusiasmados con el programa. «Un niño deja de ser pobre en el mismo momento en que se le enseña a tocar un instrumento. Pasa a ser un niño que progresa, que apunta a un nivel profesional y que más tarde se convertirá en ciudadano»^[32].

Gran parte de la música que los niños aprenden en El Sistema es clásica, así que en esto tengo que moderar mi partidismo por la música pop, pues el programa ha cumplido, sobrada y repetidamente, sus objetivos. En poblaciones pequeñas quizá toquen la guitarra, percusión y marimbas, así que no hay solo repertorio clásico, pero este es, el de las orquestas juveniles, el principal foco de atención de El Sistema.

Abreu está ya jubilado, pero dirigió El Sistema durante diez administraciones — de derecha y de izquierda— en Venezuela. Me atrevería a decir que esa imparcialidad es esencial para la supervivencia de esos programas, igual que el hecho de que El Sistema depende del Ministerio de Familia, Salud y Deportes, y no de departamentos de cultura o educación. Esta designación debe de haber ayudado a que el programa sea inmune a las preferencias artísticas (y sé que yo tengo las mías) que surgen como hongos por todos lados. Hugo Chávez aumentó la financiación de este programa, y naturalmente le habría gustado cosechar algún reconocimiento por su éxito, pero El Sistema existía mucho antes de que él apareciera en escena. Pero fue inteligente de su parte invertir en el futuro de su país, en lugar de cercenarlo de raíz, tal como hizo el programa No Child Left Behind con las artes en las escuelas de Estados Unidos. A resultas del énfasis que No Child Left Behind ponía en las notas de los exámenes, las escuelas de Estados Unidos recortaron a menos de la mitad los programas de arte en la mayoría de los estados. Si Venezuela encuentra medios para subvencionar programas de música, ¿por qué no podemos nosotros?

En el Reino Unido hay un programa similar llamado Youth Music, pero ahí los chicos aprenden pop, jazz y rap, no solo los clásicos. En el distrito pobre de Morecambe, donde durante años ha habido peleas territoriales entre bandas, se propuso que los chavales usaran el rap para dar salida a sus frustraciones y hablar de la situación en que estaban. Un albañil local llamado Jack dice: «Cuando yo tenía dieciséis años escribí canciones sobre mi postura respecto a los crímenes con arma blanca o de fuego, y cómo detenerlos». Un tiempo después se declaró una especie de tregua entre los barrios; sigue habiendo conflictos, pero ya es un comienzo.

En Liverpool, Youth Music está asociado a la Filarmónica de Liverpool y ha sido adoptada por la escuela St. Mary of the Angels. Peter Garden, director del proyecto, explicaba: «El porcentaje de niños que mejoró en por lo menos dos puntos su nivel de lectura en el curso 2008-2009 fue del 36 por ciento. En 2009-2010 fue del 84 por ciento. En matemáticas la cifra pasó del 35 por ciento al 75 por ciento». En Irlanda del Norte, los chavales han dejado de afiliarse a grupos lealistas o paramilitares para tocar música. El efecto de esos programas va mucho más allá de la música o de logros académicos en general^[33].

Estadísticas como estas ponen fin al debate sobre la utilidad de aprender a tocar música y dan un sólido argumento a favor de la importancia de que las artes se mantengan como asignatura escolar.

No todos los recientes programas que fomentan la creatividad se centran exclusivamente en niños de escuela. Creators Project es un programa financiado por

Intel, el fabricante de chips de ordenador, y Vice, revista y empresa de medios de comunicación. Intel aporta la financiación y Vice decide quién la recibe. Su apoyo a veces va a parar a artistas y músicos reconocidos, para ayudarlos a llevar a cabo algún proyecto que de otra manera no habría estado al alcance de sus posibilidades técnicas o económicas. Vi recientemente obras teatrales de Björk y de Karen O, ambas subvencionadas por el Creators Project. Tratan también con artistas emergentes o desconocidos, se rascan el bolsillo con bastante generosidad y su respaldo es muy diverso (hay proyectos en China, Buenos Aires, Lyon y en los alrededores del acelerador de partículas del CERN). Significativamente, están dando apoyo a artistas y músicos cuya obra está en los límites de la cultura popular. Más arriba me he preguntado por qué Silicon Valley no mostraba apoyo por las artes, pero aquí tenemos una gran excepción; y no están financiando auditorios de música clásica ni museos, sino actuaciones en directo en almacenes vacíos y otros locales nada convencionales.

EL FUTURO

No tengo nada en contra de la música interpretada en las salas de ópera o de gran parte del arte exhibido en los espectaculares nuevos museos, rápidamente construidos durante el último par de décadas: de hecho, hay muchas cosas que me gustan. El uno por ciento tiene derecho a sus santuarios del buen gusto; es su dinero, al fin y al cabo, y a veces hasta nos invitan a la fiesta. Me pregunto, sin embargo, si esos lugares y lo que representan, junto con sus sustanciosos presupuestos, no presagian ciertas retorcidas prioridades que no tardarán en pasarnos factura.

No soy el único que piensa que las generaciones futuras se quedarán perplejas al ver los presupuestos actuales para el arte. Los recortes de presupuestos estatales y federales para la enseñanza de música, danza, teatro y artes visuales, desde la enseñanza preescolar hasta la preuniversitaria, tendrá un profundo efecto en el futuro financiero y creativo de Estados Unidos y de otros países que siguen el mismo ejemplo. En California, el número de alumnos involucrados en la educación musical bajó a la mitad entre 1999 y 2004. La asistencia a clases de música, muchas de las cuales ya no existen, cayó en un 85 por ciento. Las otras artes han tenido un destino similar, y las humanidades se han visto menoscabadas también.

Un estudio realizado en la Vanderbilt University por el Curb Center (Mike Curb es, entre otras cosas, el compositor y productor discográfico que echó de MCA

Records a Frank Zappa y a Velvet Underground, afirmando que ¡promovían el consumo de drogas!) llegó a la conclusión de que los estudiantes de arte desarrollaban una mayor habilidad creativa para solucionar problemas que los alumnos de casi cualquier otra especialidad. Aceptar riesgos, tratar con ambigüedades, descubrir pautas y servirse de analogías y metáforas, todo ello son habilidades de uso práctico no solo para artistas y músicos. Por ejemplo, el 80 por ciento de los estudiantes de arte en Vanderbilt dice que la expresión creativa forma parte de sus asignaturas, mientras que solo el 3 por ciento de los alumnos de biología y cerca del 13 por ciento de los estudiantes de ingeniería o empresariales piensa lo mismo. La resolución creativa de problemas no se enseña en esas otras disciplinas, pero es un mecanismo de supervivencia esencial^[34]. Si uno cree, como yo, que la resolución creativa de problemas puede ser enseñada y es aplicable a todas las disciplinas, entonces, recortando presupuestos de artes y humanidades les estamos cortando las alas a nuestros hijos, que de ninguna manera podrán competir en el mundo en que están creciendo.

En su libro *Musicofilia*, Oliver Sacks describió un interesante experimento llevado a cabo por científicos japoneses:

Se registraron notables diferencias entre el hemisferio cerebral izquierdo de niños con un solo año de aprendizaje de violín y el de niños sin aprendizaje alguno. [...] Lo que todo esto supone en una temprana educación [en artes] está claro. Una cucharadita de Mozart no hará mejor matemático a un niño, pero no hay duda de que el contacto regular con la música, y especialmente una participación activa en la música, puede estimular el desarrollo de muy diferentes zonas del cerebro; zonas que tienen que trabajar juntas para escuchar o interpretar música. Para la vasta mayoría de los estudiantes, la música puede resultar tan pedagógicamente importante como leer o escribir^[35].

Roger Graef, que ha escrito sobre la eficacia de los programas de arte en Gran Bretaña, cree que la violencia, igual que el arte, es en realidad una forma de expresión. Las cárceles, dice, son por tanto un ámbito ideal para la creación y expresión artística. El arte puede servir de válvula de escape para los sentimientos violentos de los presos, de un modo inofensivo para el resto, y mejorará su vida. La creación de arte, escribe Graef, «puede atajar el ciclo de violencia y temor»^[36].

Según Graef, el remedio para la violencia es un organismo que combata los sentimientos de impotencia. Históricamente, la religión ha hecho esto con éxito, y se podría considerar el crecimiento del fundamentalismo como reacción al creciente sentimiento de marginación e insustancialidad en todo el mundo. Hacer música también puede actuar como antídoto a esos sentimientos, tal como prueban los

centros culturales y musicales de las favelas brasileñas. En esas cárceles de Gran Bretaña, igual que en Brasil, la calidad de la obra es secundaria. Y, a diferencia de la religión, la música no ha originado nunca una guerra.

No obstante, las organizaciones que conceden becas adoptan a menudo el punto de vista opuesto. La mayoría de las becas de arte tienen en cuenta la obra, en lugar del proceso que la genera. El producto parece ser más importante que el efecto de su proceso de producción. Lamentablemente, Graef vio que, para muchos reclusos con los que trabajó, es difícil continuar creando arte fuera de la prisión. El mundo del arte profesional les resulta elitista, e intimidantes los «edificios pijos» que lo cobijan. Sin un sistema de ayuda, y por ser ajeno a ellos el criterio con que se juzgan sus obras, pierden la válvula de escape que habían descubierto para su frustración.

El asesor pedagógico sir Ken Robinson señala que todos los sistemas educativos del planeta fueron pensados para cubrir las necesidades de la industrialización del siglo XIX. La idea, tal como argumentaba Tom Zé, era «manufacturar» buenos trabajadores. Lo que el mundo necesita ahora son más pensadores y hacedores creativos, más de los humanoides defectuosos de Zé. Pero el sistema educativo no ha evolucionado en este sentido. Tal como escribe Robinson:

He perdido la cuenta de cuántas personas brillantes he conocido, en todos los campos, que sacaban malas notas en la escuela. No todos, por supuesto, pero muchos tuvieron solo éxito, y descubrieron su verdadero talento durante el proceso, después de reponerse de su educación. Esto se debe en gran parte a que los actuales sistemas de educación pública no fueron nunca pensados para desarrollar el talento de todos. Estaban concebidos para fomentar ciertas clases de habilidad en interés de la economía industrial a la que servían^[37].

El compositor canadiense y profesor de música R. Murray Schafer dio origen al concepto de paisaje sonoro. El paisaje sonoro, tal como lo define él, puede entenderse como el ambiente sónico que nos rodea, e incluye el estudio de cómo un entorno acústico nos da un sentido de lugar. Un paisaje sonoro desarticulado nos hace sentir impotentes. El paisaje sonoro del vestíbulo de un edificio administrativo tiene tendencia a hacerte sentir pequeño e insignificante. La pedagogía de Schafer empieza con el propósito de crear sensibilidad, de ayudar a los alumnos a oír su entorno sónico:

¿Cuál es el último sonido que has oído antes de mi palmada?

¿Cuál es el sonido más agudo que has oído en los últimos diez minutos?

¿Y el más fuerte? ¿Cuántos aviones has oído hoy?

¿Cuál es el sonido más interesante que has oído esta mañana?

Haz una lista de sonidos desaparecidos o perdidos, de sonidos que

formaban parte del entorno sónico, pero que hoy ya no se pueden oír.

Escribe Schafer: «Para un niño de cinco años, el arte es vida y la vida es arte. Para él, la experiencia es un fluido caleidoscópico y sinestésico, pero cuando el niño entra en la escuela, se separan: el arte se convierte en arte y la vida se convierte en vida». Schafer propone una solución radical: abolir todo estudio de las artes en los primeros años de escuela del niño. Esto me parece un contrasentido. ¿No es precisamente entonces cuando deberíamos promover la creatividad de los niños? «Sustituimos esta asignatura —sugiere él— por materias que fomenten la sensibilidad y la expresión». Para él, no habría que poner el enfoque en nada específico, sino en una conciencia general del mundo que nos rodea. Puede ser una idea admirable, pero parece improbable que sea ampliamente adoptada^[38].

Financiar la creatividad del futuro es una valiosa inversión. Los muertos no compondrán más sinfonías, y la producción de una generación creativa no se limita a auditorios de música clásica, sino que impregna todos los aspectos de la vida de una ciudad. La creatividad es un recurso renovable que las empresas pueden aprovechar y aprovechan. Con esto no estoy diciendo que las empresas estén buscando pintores y compositores, sino que el hábito de la resolución creativa de problemas es aplicable a cualquier actividad a la que nos enfrentemos. Si el talento y las aptitudes no están, si no son promovidas, las empresas tendrán que buscar en otra parte. El arte es bueno para la economía, y su presencia hace más interesante la vida también. El recorte de los presupuestos para el arte en la escuela hace más difícil la reactivación económica, no la facilita. Nos dejará una generación menos acostumbrada a pensar creativamente o en colaboración con otros. A largo plazo tiene más valor para la humanidad preparar a los jóvenes para hacer y crear que enseñarles el canon de las grandes obras. No hay nada malo en esas grandes obras, pero tal vez se les ha dado una prioridad desproporcionada en cuanto a su imperecedero valor. He descubierto muchas de ellas en diferentes momentos de mi vida, y sí, han tenido un profundo impacto en mí, pero, en mi opinión, es más importante aprender a hacer música, a dibujar, fotografiar, escribir o crear en la disciplina que sea, que comprender y apreciar a Picasso, a Warhol o a Bill Shakespeare, por no hablar de la ópera, tal como se concibe hoy día.

Hay obras de música clásica que me gustan sinceramente, pero Bach, Mozart o Beethoven no me han entrado nunca, y no me siento peor por ello. Quedan otras muchas cosas por amar y disfrutar. Gradualmente he ido apreciando una amplia variedad de música sin necesidad de que nadie me la imponga, y no me gusta que de esto se infiera que soy menos músico o peor persona por no apreciar ciertas obras. A veces, lo más novedoso es de hace quinientos años, y a veces el camino está en adentrarse en el pasado, ¡pero no siempre! Ciertamente, no tenemos que quedarnos allí. Fomentando la creatividad de los aficionados, en lugar de decirles que deberían aceptar pasivamente la creatividad de ciertos maestros, ayudamos a construir una

estructura sociocultural que tendrá repercusiones profundas.

Sé que no es exactamente lo mismo que aprender las técnicas necesarias para el montaje de una obra multidisciplinar como la ópera, pero diría: enséñale a alguien tres acordes de guitarra, muéstrale cómo programar ritmos y tocar un teclado, y si no esperas virtuosismo inmediatamente, quizá te encuentres con algo impactante y conmovedor. Puede que, como oyente o como creador, te emocione de una manera igual de profunda que algo que requiera habilidades más complicadas. Todo el mundo sabe que puedes hacer una canción con casi nada, con conocimientos realmente limitados. El principiante puede disfrutar de esto, es una fuente de satisfacción instantánea, y no va a sentirse inepto por no ser Mozart. Ojalá hubiera aprendido a tocar el teclado, pero enfilé por donde mis intereses (y aptitudes) me llevaron. No fui a clases de guitarra. Con el tiempo (mucho tiempo) aprendí muchos más acordes y empecé a ser capaz de «oír» armonías y relaciones tonales. Y, por supuesto, a lo largo de los años aprendí muchas más cadencias y cómo sentirlas y disfrutarlas instintivamente. Todo eso lo aprendí; no nací sabiéndolo. Pero incluso al principio, tocando no más que unas pocas notas, vi que podía expresar algo, o por lo menos divertirme con mis extremadamente restringidos medios y habilidades. Cuando conseguía algo, por tosco que fuese, desaparecía momentáneamente la irritante sensación de ser menos artista por no poder igualar el modelo clásico o de gran altura. Mi instinto me decía que iba por el buen camino.

CAPÍTULO 10

Harmonía Mundi

Tú eres la música, mientras la música dura.

T. S. Eliot

Hasta aquí hemos hablado de cómo se distribuye la música, de cómo influye en ella la arquitectura y de muchas otras cosas, pero ¿por qué necesitamos música? ¿Tiene alguna importancia? ¿De dónde surgió?

Lejos de ser un mero entretenimiento, la música, argüiría yo, es parte de lo que nos hace humanos. Su valor práctico es quizá un poco más difícil de determinar, por lo menos en nuestra forma actual de pensar, que el de las matemáticas o la medicina, pero muchos convendrán que, para una persona que oye, una vida sin música es una vida significativamente menguada.

Todo empezó con un sonido. «En el principio era la Palabra», nos dice la Biblia. Nos cuentan que fue el sonido de la voz de Dios lo que causó que Algo surgiera de la Nada. No soy propenso a tomarme literalmente tales cosas. Dudo que «Palabra» signifique aquí una sílaba o una articulación de la voz. Me imagino esa «Palabra», ese evento sonoro, más como una vibración celestial que como una palabra real. Tal vez podríamos ir un poco más allá y pensar que esta antigua metáfora refleja algún tipo de intuición relacionada con el Big Bang, concebible como una especie de inmenso «sonido» que sigue expandiéndose desde su teórico principio, del cual se formó nuestro mundo y todos los otros. Si fue esta la «Palabra» que Dios gritó, entonces estamos todos de acuerdo. En cualquier caso, parece significativo que la metáfora elegida fuera una palabra y no un dibujo, un texto o incluso una danza.

Bajo este supuesto, la clave de la creación pudo estar en el sonido, pero el Big Bang no fue exactamente música. Muchas teorías tratan de explicar cómo se formó la música. Algunos dicen que la música se originó con los sonidos no verbales que las madres transmiten a sus hijos, mientras que otros conectan la música a sonidos de la naturaleza o a voces de animales, o como medio de incitar a los guerreros a un estado de trance. El musicólogo Joseph Jordania sugiere que el silencio absoluto suele ser percibido como señal de peligro, con lo que se usaban zumbidos y silbidos para llenar esos alarmantes espacios vacíos. Sigue sin haber veredicto sobre cuál de estas teorías es la correcta, pero hay acuerdo en que la música surgió al mismo tiempo que las personas.

La evidencia más temprana que tenemos de música hecha por el hombre primitivo se remonta a 45 000 años atrás. Los neandertales y otros «cavernícolas» tocaban flautas que parecen haber estado basadas en lo que hoy llamamos escalas diatónicas. La escala diatónica es la escala musical más común entre nosotros en la actualidad: siete notas, con la nota número ocho a una octava de la primera. Si tocas

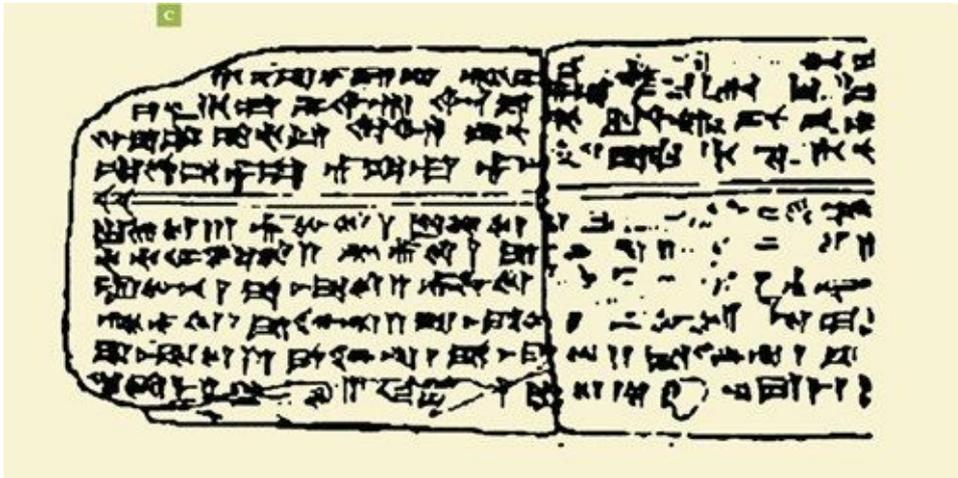
las notas blancas de un piano, de do a do, estás tocando una escala diatónica. A la izquierda hay una foto de una de esas flautas, encontrada en Divje Babe, en la actual Eslovenia (fig. A).



Un musicólogo canadiense, Robert Fink, propone que las notas producidas por los agujeros de esa flauta de hueso son el principio de la escala diatónica: do, re, mi, fa^[1]. Fink sugiere que si nos imaginamos una versión alargada de la flauta, (fig. B) podríamos tocar con ella el resto de la escala diatónica que usamos. No todo el mundo está de acuerdo con esto, pero existen firmes evidencias de que los sumerios (c. 3100-2000 a. C.) y los babilonios (c. 2000-1600 a. C.) usaban esa misma escala. Una escala diatónica en tablillas cuneiformes halladas en Nippur (hoy día Irak) data de 2000 a. C. Se han encontrado instrumentos musicales en sepulturas mesopotámicas, y hay imágenes de músicos tocando el arpa, percusiones y flautas en ceremonias, en un mural de la Tumba de los Arpistas, en Egipto, que data de 1200 a. C. La prevalencia de relaciones e intervalos entre notas que producen quintas, cuartas y sextas en esos instrumentos corresponden a armonías consonantes aún reconocibles para nosotros. «Consonantes», en este caso, significa armonías percibidas como «estables» y determinadas, mientras que las armonías disonantes son las percibidas como inestables, temporales y «deseosas» de avanzar hacia otra cosa. Consonante, según esos descubrimientos, es lo que a nosotros como humanos por lo general nos parece armónicamente agradable de escuchar, y esto ha llevado a los científicos a creer que quizá poseamos una predisposición biológica innata por ciertas correlaciones musicales.



He aquí la reproducción de una tablilla encontrada en Ugarit, en la actual Siria, con el vestigio más antiguo de escritura musical completa, de 1400 a. C. (fig. C). Está descrita como un himno a Nikkal, la diosa de los huertos. Contiene instrucciones para el cantante y para la música de acompañamiento, tocada con lira. Otros fragmentos cuneiformes describen cómo hay que afinar la lira, lo cual nos permite saber que usaban una escala diatónica. Para mi sorpresa, algunos de esos himnos citan incluso el nombre del compositor. Ya había individuos reconocidos por ser buenos en esa cosa llamada música.



¿Cómo sonaba la música prehistórica? Aunque podemos hacernos una idea de las notas que las flautas y las liras tocaban —podemos tocarlas o reconstruirlas— es más difícil saber cómo sonaba el cantante o cómo estaban estructuradas sus canciones. ¿El cantante chillaba o susurraba? ¿Cantaba con voz de pecho o gañía con voz nasal? El musicólogo Peter van der Merwe supone que los cantantes mesopotámicos cantaban con emotividad intensa, pero dirigida hacia el interior, un poco como los músicos asirios contemporáneos. Cantan como si se escucharan a sí mismos. Es un gesto que expresa intensidad e implica comunicación con tus sentimientos, como si la canción fuera un mensaje profundamente íntimo, y no una simple manifestación del ego de la persona que canta. Lo que de esto se desprende es que el cantante no es tanto un ejecutante como un medio, un vehículo. Hay una conexión bastante directa entre esta clase de canto y la vocalización del flamenco contemporáneo. Las cosas no han cambiado mucho.

En China hay flautas de hace nueve mil años que pueden tocar escalas muy similares a las de Mesopotamia, lo cual suscita la cuestión: ¿evolucionamos para preferir unas notas a otras? ¿Hemos desarrollado un «oído» neurológico predispuesto a apreciar los sonidos estructurados que la humanidad llama música? Incluso los bebés prefieren las armonías que nos parecen consonantes y son capaces de distinguir diferentes escalas. Los bebés pueden también oír lo que llamamos «tonos relacionales», lo cual quiere decir que puedes cantarle «Cumpleaños feliz» a un bebé empezando con la nota que quieras, y si el niño conoce la canción hay muchas posibilidades de que la reconozca igualmente. Quizá esto no suene demasiado especial, pero es en realidad bastante difícil, porque las notas absolutas cambiarán completamente si el cantante empieza en un tono diferente. La tercera nota de la melodía ya no será La, por ejemplo, pero lo que percibimos y reconocemos como melodía será igual. Las máquinas son aún incapaces de esto: solo pueden comparar melodías a partir de una referencia absoluta. Para las máquinas de hoy día, una canción que empieza en Do es diferente de una que empieza en Si, aunque la melodía sea idéntica. Hemos desarrollado muchas habilidades sumamente especializadas — físicas y neurológicas— que parecen relacionadas con la creación de música. Es algo que debe de tener importancia en el hecho de ser *Homo sapiens*, y, a pesar de las

diferencias culturales, compartimos a menudo formas y estructuras musicales parecidas. Nos hemos preguntado por qué tenemos esta especial relación desde hace tanto, tanto tiempo. ¿Qué clase de inconmensurables patrones en el universo nos hacen gravitar hacia relaciones y formas musicales determinadas?

LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS

Los seguidores de Pitágoras (hacia 590 a. C.) eran llamados acusmáticos porque escuchaban las conferencias de su maestro mientras él permanecía oculto tras una cortina. Quizá con esto se pretendía ayudarlos a concentrarse en sus palabras y no en ademanes que pudieran distraer la atención. Pitágoras estimaba que debía de haber una razón divina detrás de nuestra tendencia a encontrar algunas armonías e intervalos de notas concretas más agradables al oído que otras. Señaló que había congruencias matemáticas detrás de esas notas; fenómeno que observó por primera vez al pasar por delante de un taller de forja y reparar en que el sonido metálico de los diferentes martillos encajaban en intervalos musicales. ¿Por qué? Era la relación entre el diferente peso de los martillos: del sonido de un martillo de cinco kilos al de uno de dos kilos y medio había una octava de diferencia. Del mismo modo, una cuerda pulsada a tres cuartos de su longitud produce una nota en un intervalo de cuarta justa con el sonido del largo total de la cuerda. Este intervalo armónico es muy común y nos resulta agradable. Si pulsamos a dos tercios de la longitud de la cuerda, entonces la nota es una quinta justa, y en la mitad de la cuerda producirá una nota exactamente una octava más alta que el largo total de la cuerda. No hace falta decir que todo esto es un poco misterioso, tétrico incluso. ¿Por qué es así?

Pitágoras suponía que los dioses suelen preferir números pequeños como los de tales fracciones, porque la simplicidad es siempre más profundamente elegante. Pitágoras era algo así como un chalado de los números, de manera que el hecho de que hubieran bases matemáticas para las más comunes armonías musicales le resultaba muy excitante. Era como descifrar una clave del universo. Pitágoras identificó tres clases de música: la instrumental, la humana y la celestial. La música tocada con instrumentos por mortales era considerada un pálido eco de la música celestial «original», idea que parece presagiar la metáfora de las sombras en la caverna de Platón. La música celestial, la que tratamos de imitar —de donde emanan las armonías divinas—, existe realmente, dijo Pitágoras, y esta música tiene su origen en las esferas que «sostienen» los planetas. Él creía que los planetas estaban sujetos a

esferas de cristal giratorias (¿cómo, si no, iban a mantenerse allí arriba?) y que cada planeta, junto con su esfera de cristal, producía su propia y singular nota al silbar a través del éter cósmico. De ahí la Armonía de las Esferas. Las distancias entre las esferas (y sus planetas) se basaban, por supuesto, en una serie de relaciones que seguían esas mismas proporciones «armónicas» y matemáticas, o en combinaciones relativamente simples de ellas. Así, el universo entero, o lo que se conocía de él en la época (se creía que las estrellas descansaban también sobre esas esferas de cristal), era como un gigantesco instrumento mecánico que producía un acorde cambiante y en constante transformación, mientras las esferas rechinaban en el éter. Se desprendía de ello que todas las armonías terrenales —las armonías de todas las cosas, muertas o vivas, interiores o externas— estaban basadas en esas mismas proporciones.

La idea persiste. La NASA registró señales electromagnéticas inaudibles —que no llegan siquiera a lo que llamaríamos ondas sonoras— cuando las sondas espaciales *Voyager* y *Cassini* pasaron cerca de varios planetas. Luego estas señales fueron procesadas y convertidas en vibraciones sonoras que entraban en el rango audible para el oído humano. Una recopilación de esos sonidos se publicó en un álbum titulado *Symphony of the Planets*. El disco es en esencia una colección de zumbidos ambientales, bastante agradables, por cierto, aunque Mercurio suena un poco siniestro. En una reseña on-line de esas grabaciones alguien atribuía al sistema solar la invención de la música trance ambient. «Es como si la creación estuviera tocando para ti», decía.

Como es lógico, esas notas, tal como Pitágoras las concebía, producían la más divina armonía imaginable: un grandioso acorde cósmico que nos creó a nosotros y al resto de las cosas. El sonido era tan perfecto, decía, que la gente corriente como vosotros y yo no lo podíamos oír. No obstante, Pitágoras lo oía. Sus seguidores afirmaban que Adán y Eva lo oyeron también, pues Dios les transmitió la manera de escuchar ese acorde perfecto. Como eslabones en una cadena mística, los zoroástricos legaron a sus discípulos la manera de escucharlo. Se decía que Moisés también lo oyó cuando recibió las tablas con los diez mandamientos. Según san Agustín (c. 400 d. C.), todos los hombres oírían ese sonido justo antes de morir, en cuyo momento se les revelaría el secreto del cosmos, lo cual suena muy interesante, aunque sea un poco tarde para resultar útil. Este secreto se fue transmitiendo a lo largo de las épocas, de un profeta a otro, aunque hubo un momento, según los filósofos del Renacimiento, en que se perdió. ¡Ay!

Pitágoras estaba convencido de que cada escala musical, las variaciones de ese modo cósmico, tienen efectos profundos, únicos y específicos en la gente. El modo hipofrigio es una de las muchas variaciones de la escala diatónica donde los intervalos entre las notas han sido alterados. Por ejemplo, una escala de Do (todas teclas blancas) y una escala de Do menor son dos modos diferentes. Según Pitágoras, una melodía en modo hipofrigio podía espabilar totalmente a un joven ebrio. En su tiempo, el poder de la música era comúnmente aceptado, y por toda Grecia había

centros de curación basada en la música. Las notas de la escala básica se asociaban a las musas, y cada tono tenía atributos y temperamento propios. Los siete planetas que los griegos podían ver tenían asociaciones con los siete sonidos vocálicos del griego clásico, que eran a su vez considerados sagrados. Los diferentes nombres de Dios estaban formados por combinaciones de esas vocales y armonías, como *Ho Theos*, o Dios; *Ho Kurios*, o Señor, y *Despotes*, que significa «dueño» y es la raíz de la palabra «déspota». Las armonías cósmicas informaban de todos los aspectos de la vida: el habla, el cuerpo y el estado de ánimo, así como el clima, los ciclos de cultivo, la enfermedad y la salud.

Esas correspondencias musicales y matemáticas entre todas las cosas estaban ahí fuera, y la idea era que solo nos faltaba descubrirlas. Dios, o los dioses, las habían puesto ahí, y en la tradición occidental emergente el objetivo de la ciencia y del arte era descifrar lo que habían escrito los dioses. La creencia de que el objetivo de la ciencia es sacar a la luz modelos preexistentes conforma la base de gran parte de la práctica científica de hoy día. Hay incluso «armonías» en la tabla periódica de los elementos donde todos los materiales que componen nuestro mundo están ordenados según su peso atómico. John Newlands, que trabajó en la tabla, descubrió en 1865 que «cada ocho elementos hay una repetición de propiedades diferenciada», pauta que él llamó Ley de las Octavas^[2]. Newlands fue menospreciado y su trabajo sobre la materia no fue aceptado, pero cuando se demostró su predicción de la existencia de elementos «ausentes», a Newlands se le atribuyó el descubrimiento de la Ley Periódica. Se sigue considerando, al parecer, que las relaciones «musicales» rigen el mundo físico. La idea de la Armonía de las Esferas permanece, en forma ligeramente alterada, aún entre nosotros.

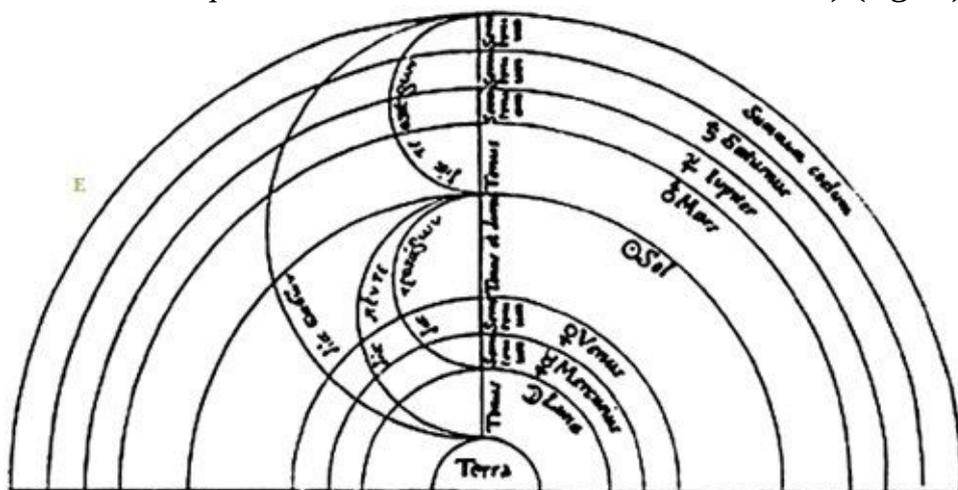
El astrónomo y astrólogo Johannes Kepler publicó su libro *Harmonices Mundi* en 1619. En él proponía que era el Creador quien «decoraba» el mundo entero usando proporciones armónicas matemáticas y musicales. Lo espiritual y lo físico están unidos. Kepler sugirió primero que la diversidad de formas poliédricas —figuras tridimensionales hechas de pentágonos, octágonos, etcétera, todas alojadas dentro de una esfera y unas dentro de otras— podía haber guiado el plan del Creador (fig. D).



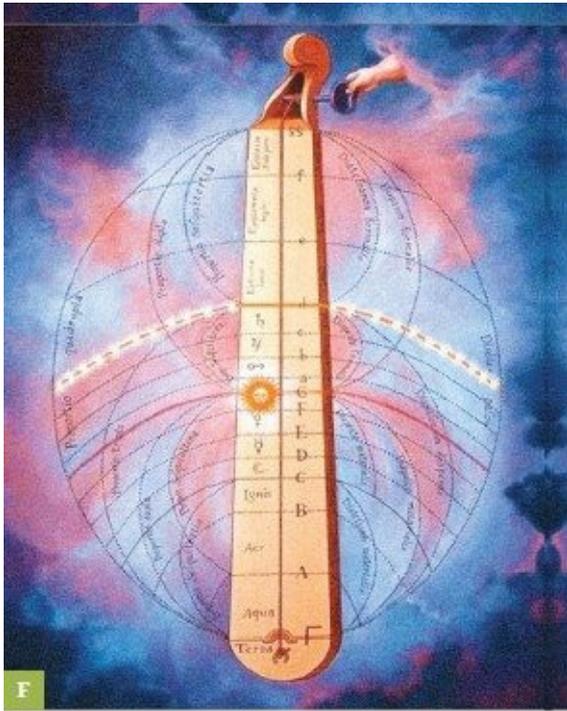
Kepler no quedó satisfecho con la exactitud de su teoría, por lo que buscó en las

proporciones armónicas musicales y matemáticas. Escribió: «La Tierra canta Mi, Fa, Mi; así que incluso de las sílabas puedes deducir que en este, nuestro hogar, imperan lo miserable y lo famélico»^[3]. Sus cálculos parecían implicar que había cierto tambaleo en la órbita de los planetas, y la vibración resultante era a veces perturbadora e incluso discordante. Eso no era bueno. No obstante, parecía que otras veces producían una perfecta armonía; y uno de esos momentos, creía él, fue el momento de la creación.

En la página siguiente hay un gráfico simplificado, sacado del libro *The History of Philosophy* de Thomas Stanley, publicado en el siglo XVII, en el que se muestran los intervalos musicales que ocurrirían naturalmente en una cuerda imaginaria, extendida desde lo más alto del cielo hasta la Tierra, y a través de la órbita de los diferentes planetas (entre ellos el Sol, no situado en el centro del universo, ya que se consideraba que este estaba en Terra, donde vivíamos) (fig. E).



En el siglo XVIII, el gran alquimista y científico Robert Fludd llevó a cabo representaciones más elaboradas. Llamó Monocordio Mundano a la cuerda imaginaria. En este caso, «mundano» se refiere a todo el mundo, no a algo banal y ordinario. En la parte de arriba de su dibujo, la mano de Dios «afina» el universo (fig. F).



En la percepción de Fludd y de Stanley, siete modos musicales —que vienen a ser el equivalente de las escalas— se corresponden con los siete planetas. Cada órbita planetaria y su modo tenía un carácter, como saturnino (sombrio) o mercurial (voluble). Cada tonalidad estaba, por así decirlo, asociada con rasgos de personalidad que podíamos encontrar en nuestros semejantes. La astrología —la influencia de los astros en nuestra personalidad— cobraba de esta manera cierta base «científica».

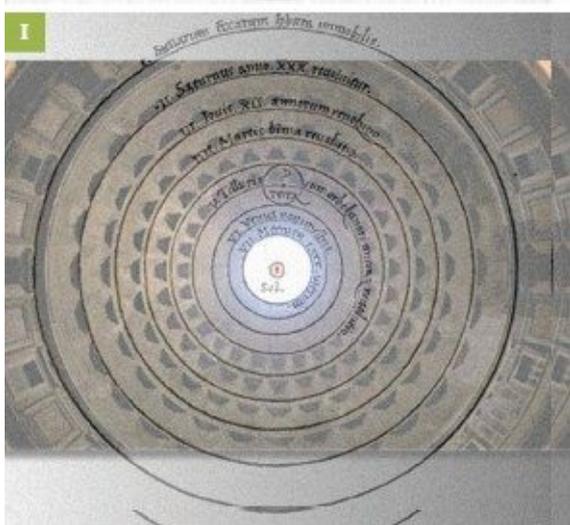
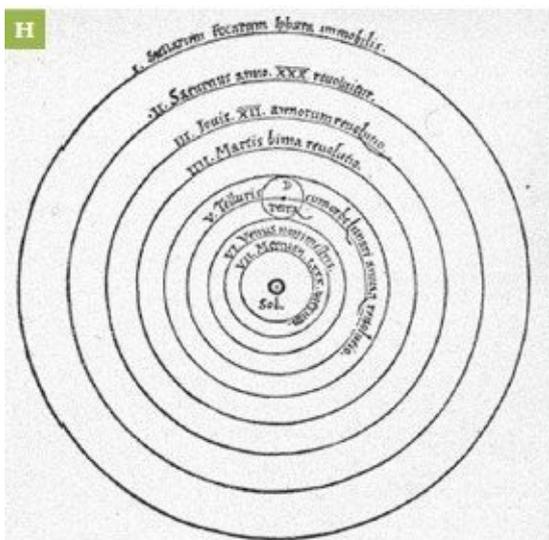
La idea de un universo ordenado según la armonía musical cayó en descrédito y fue más o menos olvidada durante cientos de años, pero en época reciente la ha recuperado nada menos que el editor cinematográfico y diseñador de sonido Walter Murch. Asistí a una conferencia de Murch, y aunque habló del sonido en el cine y de sus ideas sobre la edición, en lo que realmente demostró entusiasmo fue en resucitar la idea de las proporciones cósmicas. Murch se preguntaba por qué Copérnico, a quien se le atribuye la teoría heliocéntrica del sistema solar, haría tan peligrosa y poco intuitiva afirmación. Un sistema heliocéntrico no podía partir de la intuición, pues desde nuestro punto de vista parece realmente que las estrellas y el Sol giran a nuestro alrededor; y era peligroso porque se suponía que Dios había creado el universo tal como la Iglesia afirmaba, o sea geocéntrico, y cuestionar el designio y la sabiduría de Dios era herejía. Murch aventuraba que la explicación podía estar en el hecho de que Copérnico sabía de un astrónomo griego llamado Aristarco de Samos (c. 310-c. 230 a. C.), que había propuesto su propio sistema heliocéntrico. Aristarco había incluso sugerido que la Luna giraba alrededor de la Tierra, pero en la época de Copérnico sus teorías habían caído en el olvido.

Esta es la teoría de Murch sobre cómo recuperó Copérnico la idea de Aristarco. Tras completar sus estudios, Copérnico visitó Roma, donde con toda probabilidad fue a ver el domo del Panteón, una de las maravillas de su tiempo (fig. G). Murch sugiere que, tras ver esa cúpula, Copérnico ató cabos y presintió que allí, en aquella obra

arquitectónica, estaba encriptado el orden secreto del sistema solar. Suena muy a *El código Da Vinci*, pero continuad leyendo.



A la derecha, el sistema heliocéntrico de Copérnico (fig. H). Debajo de él hay un superposición hecha por Murch, que coloca el sistema solar de Copérnico sobre los círculos concéntricos del domo del Panteón (fig. I).

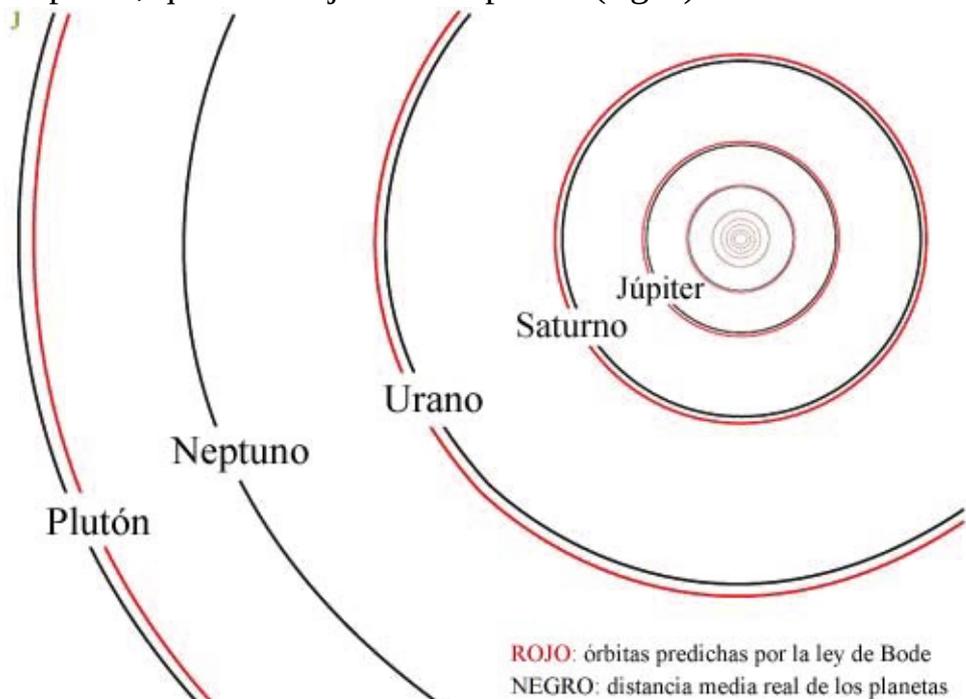


En el sistema heliocéntrico, las proporciones (las distancias entre órbitas planetarias) aún no son absolutamente «correctas», por lo que no tenemos todavía una armonía celestial perfecta.

En la década de 1760, Johann Daniel Titius, director del observatorio de Berlín, publicó un trabajo que contenía lo que luego se conoció como ley de Bode. Proponía algunas fórmulas y constantes matemáticas que, según Titius, no solo describían

dónde tenían relación la órbita de los planetas con el Sol, sino que predecía dónde se descubrirían nuevos planetas; y, por tanto, dónde debería estar la siguiente «armonía». ¡Indicios de la tabla periódica! De una manera muy similar pueden predecirse armónicos musicales.

Como podéis ver en el diagrama de abajo, todo encajaba hasta que se descubrió Neptuno, que no se ajustaba al patrón (fig. J).



En 1846, la ley de Bode fue así abruptamente abandonada y relegada al apartado de ciencia fallida. Murch afirmaba:

Así que parecía más lógico (para mí) abandonar la unidad astronómica y concentrarse solo en las proporciones. Al hacer esto, la fórmula se hace mucho más simple: no tiene que hacer dos cosas al mismo tiempo. Esta nueva fórmula no es solo más simple, sino que pierde su «geocentrismo». Así puedes aplicarla igualmente a otros sistemas orbitales —los diminutos «sistemas solares» de las lunas alrededor de Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno, por ejemplo— ¡y aparece el mismo conjunto de proporciones! Subyacente a todas las órbitas de esas lunas y de esos planetas hay un modelo de proporciones, como las proporciones musicales que subyacen en un teclado. De la misma forma que en muchos instrumentos estás restringido a tocar ciertas proporciones musicales, lo mismo parece ocurrir con la disposición de esas lunas. Algunos sistemas «tocan» —u ocupan— ciertas órbitas, mientras que otras quedan vacías. Al tocar diferentes órbitas, esos sistemas generan una variedad de acordes. Acordes que reconocemos. Si yo escribiera en un trozo de papel una simplificación de la fórmula de Bode y se la mostrara a un musicólogo, este me preguntaría: «¿Por qué me muestras la fórmula de la serie armónica?». En otras palabras, la ley de Bode da una serie

de proporciones orbitales matemáticamente idénticas a los intervalos comunes en teoría musical. Son en esencia variaciones de lo que llamamos acorde de séptima dominante: Do, Mi, Sol, Si bemol^[4].

Se podría decir que el universo toca el blues.

Volvemos a estar con Pitágoras y los otros defensores de la Armonía de las Esferas y de la armonía universal. Los cálculos de Pitágoras eran ligeramente incorrectos y no encajaban del todo en proporciones musicales exactas. Fue el padre de Galileo, Vincenzo Galilei, quien descubrió la fórmula que genera una escala musical tal como la conocemos. El arquitecto renacentista Leone Battista Alberti afirmó:

Estoy cada día más convencido de la verdad de la máxima de Pitágoras, que aseguraba que la Naturaleza actúa con toda constancia. [...] Concluyo que los mismos números por medio de los cuales la concordia de sonidos nos deleita el oído son los mismísimos que nos complacen la vista y la mente. Por lo tanto, tomaremos prestadas de los músicos todas las reglas necesarias para completar nuestras proporciones [...] y las tomaremos prestadas también de todo aquello en que la Naturaleza se muestra más excelente y completa^[5].

Alberti continuó desarrollando la fórmula para la perspectiva en pintura, una manera de organizar matemáticamente nuestra visión.

Andrea Palladio, otro —y bastante más célebre— arquitecto renacentista, usó esas mismas proporciones en los edificios que construyó en el siglo XVI, emulados en todo el mundo por el diseño de armonía visual y de relaciones espaciales más agradables a la vista. La mansión Monticello del presidente Jefferson, además de cientos de museos y de monumentos esparcidos por el mundo, todos les deben sus proporciones a Palladio y a las ratios musicales cósmicas que él y otros creyeron que estructuraban todas las cosas.

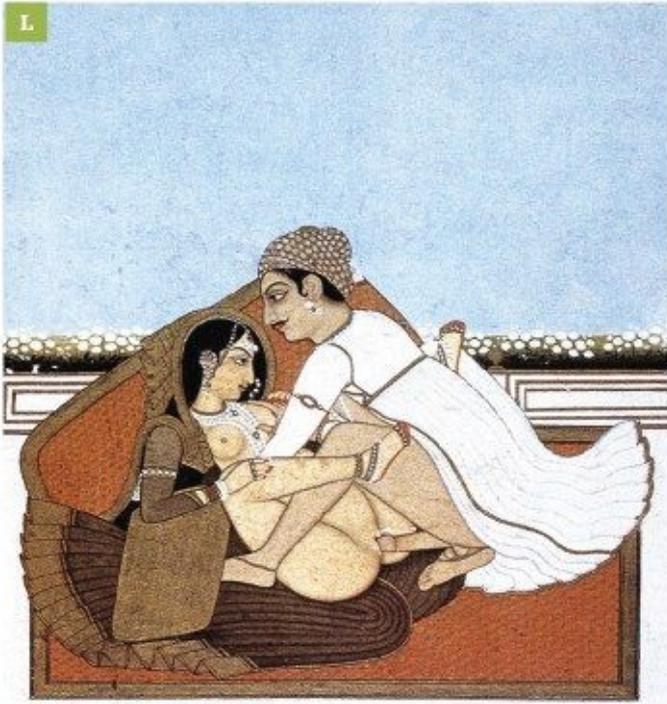
Vitruvio fue un ingeniero y escritor romano (nacido en 70 a. C.) cuyas ideas fueron recuperadas durante el Renacimiento, en particular por Daniele Barbaro, que era además quien apadrinaba a Palladio. Vitruvio profesaba las ideas de simetría (belleza objetiva simétrica) y euritmia (que tiene que ver más con la disposición y es subjetiva y experimental). Con el fin de ilustrar una reevaluación del libro *De Architectura* de Vitruvio, Leonardo da Vinci dibujó su célebre Hombre de Vitruvio (tal como podéis ver en esta página, fue de alguna forma emasculado por la NASA), que elucidó las proporciones divinas del cuerpo humano (fig. K).



Barbaro escribió que lo que la armonía es al oído, la belleza lo es a la vista, y que esto era explícito en la obra de Palladio. En Villa Malcontenta (¿quién le pondría tal nombre a su casa?) hay una estancia que él describe como «la más bella y proporcionada», que musicalmente es una sexta mayor. Esa estancia puede ser subdividida en estancias más pequeñas, lo cual resulta ser una cuarta y una tercera menor.

ORIENTE

En el antiguo Lejano Oriente se creía también que el sonido desempeñaba un papel esencial en la formación del universo. En el budismo tántrico hay un éter «sonorífero» llamado *akashá*, del que fluyen las vibraciones primordiales. El *akashá* es autogenerativo; no surgió de otra cosa, sino que se hizo él mismo. Pero según la filosofía tántrica, este sonido cósmico, denominado a veces *Nada Brahma*, procede realmente de las vibraciones que emanan cuando Shivá y Shaktí practican sexo (fig. L).



Se alude a él como Orgasmo Cósmico, y a partir de él se formó el universo material entero. Hace algo más de cien años, madame Blavatsky, cuyo sistema místico denominado teosofía fue muy popular durante un tiempo, se refería a ese *Nada Brahma* como el «sonido mudo» o la «voz del silencio». Discreto, silencioso, real, esotérico y trascendental.

La idea de que las vibraciones lo impregnan todo es indiscutible; no hace falta ser un budista tántrico o un *acusmático* para aceptarlo. Los diagramas de Venn que contienen ideas espiritistas, mitos religiosos y lo que consideramos hechos científicos se solapan claramente. Las moléculas vibran cien veces por segundo, y los átomos lo hacen a más velocidad. Esas vibraciones producen lo que podríamos considerar sonido, aunque un sonido que no podemos oír. El compositor John Cage dijo:

Mirad este cenicero. Está en estado de vibración. Estamos seguros de ello, y un físico nos lo puede demostrar. Pero no podemos oír esas vibraciones. [...] Sería sumamente interesante colocarlo en una pequeña cámara anecoica y escucharlo mediante un sistema de sonido adecuado. El objeto se convertiría en proceso; descubriríamos [...] el significado de la naturaleza a través de la música de los objetos^[6].

Ninguna de esas divinas o antiguas teorías científicas explica realmente el por qué —por qué nos atraen las armonías concretas que hacemos—, a menos que aceptemos que «Dios lo hizo así y sanseacabó» como explicación. No obstante, en nuestro mundo de poca fe, pedimos pruebas.

LA BIOLOGÍA Y EL FUNDAMENTO NEUROLÓGICO DE LA MÚSICA

La cuestión, entonces, no es solo por qué nos atraen las armonías que hacemos, sino saber si nuestro disfrute de la música —nuestra capacidad de encontrar una secuencia de sonidos que nos afecte emocionalmente— tiene algún fundamento neurológico. Desde un punto de vista evolucionista, ¿hay alguna ventaja en gozar de la música? ¿Tiene la música algún uso realmente práctico, o es simple bagaje que se desarrolló paralelamente a otras adaptaciones más obviamente útiles? Los paleontólogos Stephen Jay Gould y Richard Lewontin escribieron en 1979 un trabajo en el que afirmaban que algunas de nuestras habilidades y aptitudes podrían ser como enjutas (los espacios arquitectónicos negativos sobre la curva del arco de un edificio): detalles que no fueron originalmente concebidos como entes autónomos, sino que aparecieron como resultado de otros elementos más prácticos en su entorno.

El lingüista Noam Chomsky propuso que el lenguaje mismo podría ser una enjuta evolucionista; que la capacidad de formar frases pudo no haber evolucionado directamente, sino ser subproducto de otro desarrollo evolucionista más pragmático. Según este punto de vista, muchas de las artes se sumaron también durante el desarrollo de otras cualidades más prosaicas y otras aptitudes cognitivas.

Dale Purves, profesor de la Duke University, estudió esta cuestión con sus colegas David Schwartz y Catherine Howe, y creen tener algunas respuestas. Describen primero la disposición del paisaje: casi todas las culturas usan notas sacadas de entre las doce que solemos usar. De un La al La de una octava más alta suele haber doce notas. Esto no es una escala, pero hay doce notas disponibles, que en un piano serían todas las teclas blancas y negras en una octava. (Las escalas son generalmente un número de notas menor, sacadas de entre esas doce). Hay miles de millones de maneras posibles de dividir los incrementos entre La y su octava, aunque doce nos da ya un buen punto de partida.

La música tradicional china y la música folk norteamericana suelen emplear para sus escalas cinco notas elegidas de entre esas doce. La música arábiga funciona dentro de estos parámetros también. La música clásica occidental usa siete de las doce notas disponibles (la nota número ocho de la escala occidental es la octava). En 1921, el compositor Arnold Schoenberg propuso un sistema que «democratizaría» la composición musical. En esa música de doce tonos, ninguna nota es considerada más importante que otra. Parece ciertamente un enfoque justo y democrático, pero aun así la gente llama a menudo disonante, complicada y áspera a la música que sigue este sistema. Los sonidos disonantes pueden resultar conmovedores, tanto usados para efectos espeluznantes como empleados para evocar fuerzas oscuras o cósmicas, como en la obra de Messiaen (su *Cuarteto para el fin del tiempo*) o Ligeti (su composición *Atmospheres* aparece en la flipante secuencia de la puerta estelar en *2001: Una*

odisea del espacio). Pero, generalmente, esos actos de doce tonos de liberación musical no han sido nunca muy populares, como tampoco lo fue el free jazz, su equivalente en improvisación iniciado por Ornette Coleman y John Coltrane en su última época. Esa «liberación» se convirtió, para muchos compositores, en dogma; un nuevo y más sofisticado tipo de cárcel.

Muy pocas culturas usan las doce notas disponibles. La mayoría se ajusta a las armonías y escalas normales, pero hay algunas excepciones notables. La música de gamelán javanesa, principalmente producida por orquestas de instrumentos tipo gong, tiene a menudo escalas de cinco notas, pero las cinco notas están más o menos uniformemente distribuidas entre las notas de la octava. Los intervalos entre las notas son diferentes de una escala china o de música folk de cinco notas. Se supone que una razón para esto es que los gongs producen singulares e inarmónicas resonancias y sobre-tonos, y para hacer que esas cualidades de las notas sonaran agradables al ser tocadas juntas, los javaneses ajustaron sus escalas para compensar los ásperos armónicos resultantes.

Los armónicos son las notas incidentales que la mayoría de los instrumentos producen por encima y por debajo de la nota principal (o «fundamental») que se toca. Esas notas «fantasma» suenan más flojas que la principal, y su número y variedad es lo que le da a cada instrumento su sonido característico. Los armónicos de un clarinete (cuyas vibraciones resultan de una lengüeta y una columna de aire) son diferentes de los de un violín (cuyas vibraciones resultan de una cuerda que vibra). Hermann von Helmholtz, físico alemán del siglo XIX, propuso que son las cualidades inherentes a esos armónicos y sobretonos las que nos llevan a ordenar notas en intervalos comunes en nuestras escalas. Von Helmholtz se dio cuenta de que cuando las notas no están «afinadas», las oyes trepidar, palpitar o agitarse al ser tocadas a la vez. Esta trepidación se oye si tocas la misma nota en más de un instrumento, y si son mínimamente diferentes, si no son exactamente la misma nota, oirás una vibración o pulsación que varía en velocidad según lo similares que sean. Un instrumento desafinado produce notas palpitantes cuando las octavas y los armónicos no están alineados. Von Helmholtz mantenía que esta trepidación, que es un fenómeno físico y no simplemente estético, nos resulta perturbador. Los armónicos naturales de las notas primarias crean su propia serie de palpitaciones, y solo colocando y eligiendo notas de los intervalos que hay en las escalas conocidas y normales podemos resolver y aminorar este desagradable efecto. Igual que los antiguos, Von Helmholtz sostenía que sentimos una atracción natural por las proporciones matemáticas.

Cuando una escala está compuesta por quintas y cuartas que resuenan perfecta y matemáticamente (se alude a eso como a «temperamento justo»), todo va bien, a menos que quieras cambiar de clave, modular. Si, por ejemplo, la clave (o nueva escala) a la que quieres llevar tu melodía empieza con la cuarta nota armónica de tu clave original —una elección corriente en una melodía de pop contemporáneo—, te encontrarás con que las notas del nuevo tono ya no suenan agradables al oído; no si

usas esa celestial y matemática afinación. Algunas sonarán bien, pero otras lo harán de manera marcadamente áspera.

A mediados del siglo XVII, Andreas Werckmeister propuso una solución para este problema. Los órganos de iglesia no pueden ser afinados de otra manera, lo cual presentaba una verdadera dificultad cuando se trataba de tocar en tonalidades diferentes. Werckmeister sugirió temperar, o ajustar ligeramente las quintas, y así todas las otras notas de una escala, para poder cambiar de tono sin que sonara mal. Era una concesión: las perfectas armonías matemáticas basadas en vibraciones físicas eran así ligeramente sacrificadas para dar precedente a otra clase de matemáticas, las matemáticas del contrapunto y de la emoción de ir saltando de una tonalidad a otra. Werckmeister, igual que Johannes Kepler, Barbaro y otros de aquel tiempo, creían en la idea de divina proporción armónica descrita en el *Harmonia Mundi* de Kepler, incluso cuando —o eso me parece a mí—, de algún modo, este renunciaba a, o reajustaba, la obra de Dios.

Bach fue un seguidor de las innovaciones de Werckmeister y las empleó con gran efecto, modulando por todo el teclado en muchas tonalidades. La música de Bach es una verdadera demostración técnica de lo que ese nuevo sistema de afinación podía hacer. Nos hemos acostumbrado a esa afinación temperada a pesar de sus imperfecciones cósmicas. Cuando hoy día escuchamos música tocada en temperamento justo, nos suena desafinada, aunque esto podría ser debido a la insistencia de los intérpretes en cambiar de tonalidad.

El grupo de Purves de la Duke University descubrió que la gama sonora que importa y que más nos interesa es idéntica a la gama de sonidos que nosotros mismos producimos. Nuestro oído y nuestro cerebro han evolucionado para captar sutiles matices dentro de esa gama, y oír menos, o a veces nada, fuera de ella. No oímos lo que oyen los murciélagos, ni el sonido subarmónico que usan las ballenas. En su mayor parte, la música está dentro de la gama de lo que podemos oír. Aunque algunos de los armónicos que le dan a la voz y a los instrumentos su sonido característico están fuera del alcance de nuestro oído, el efecto que producen no lo está. La parte de nuestro cerebro que analiza sonidos en las frecuencias musicales que se solapan con los sonidos que nosotros mismos producimos es más amplia y está más desarrollada; de la misma manera que el análisis visual de fisonomías es una especialidad de otra parte altamente desarrollada del cerebro.

El grupo de Purves añadió también a esa conjetura que los sonidos periódicos —sonidos que se repiten con regularidad— son generalmente indicadores de cosas vivas y nos resultan por tanto más interesantes. Un sonido que se repite puede ser motivo de recelo, o puede llevarnos a un amigo o a una fuente de alimento o de agua. Podemos ver cómo esos parámetros y esas zonas de interés se reducen hacia un área de sonidos similar a lo que llamamos música. Purves conjeturó que sería natural que el habla humana influyera entonces en la evolución del sistema auditivo humano, así como en la parte del cerebro que procesa esas señales sonoras. Nuestras

vocalizaciones y nuestra capacidad de percibir sus matices y sutilezas evolucionaron juntamente. Se asumió también que nuestras preferencias musicales evolucionaron con ello. Habiendo así manifestado lo que podría parecer obvio, el grupo empezó su análisis para determinar si había realmente un fundamento biológico para las escalas musicales.

El grupo grabó frases de entre diez y veinte segundos de seiscientos hablantes de inglés y de otras lenguas (chino mandarín, en particular) y las separó en cien mil segmentos de sonido. Luego eliminaron digitalmente de las grabaciones todos los elementos del habla únicos en cada cultura. Llevaron a cabo una especie de extirpación lingüística y cultural, lo succionaron todo y dejaron solo los sonidos que nos son comunes a todos. Resultó que, sónicamente, gran parte del material que era irrelevante en su estudio se componía de las consonantes que usamos como parte de nuestro lenguaje: los sonidos que hacemos con los labios, la lengua y los dientes. Esto dejó solo los sonidos vocálicos, que hacemos con las cuerdas vocales, como vocales moduladas comunes entre los humanos. (No hay consonantes producidas por las cuerdas vocales). Eliminaron todos los seseos, los sonidos percusivos de las pes, y los clics de las kas. Su propuesta era que, tras recortar suficiente información superflua, quedarían los tonos y notas universales comunes a todos, de manera que las voces se convertirían en una especie de protocanto, con las melodías vocales incrustadas en el habla. Esas notas, las que cantamos al hablar, fueron luego trazadas en un gráfico que mostraba con qué frecuencia se daba cada nota y, como era de esperar, los picos —las notas más fuertes y prominentes— estaban casi todos entre las doce notas de la escala cromática.

En el habla (y en el canto normal) esas notas o tonos son modificadas por nuestra lengua y nuestro paladar para producir una variedad de armónicos y timbres en particular. Un sonido contraído, un sonido abierto. Los pliegues de las cuerdas vocales también producen sobretonos característicos; estos y los otros son lo que ayudan a identificar como reconociblemente humanos los sonidos que hacemos, además de contribuir al sonido individual de cada voz. Cuando el grupo de la Duke University investigó qué eran esos sobretonos y esos armónicos, descubrieron que esos tonos adicionales encajaban en lo que percibimos como armonía «musical» agradable. «En un 70 por ciento iban absolutamente clavados en intervalos musicales», escribió Purves. Todos los intervalos musicales mayores estaban representados: octavas, quintas, cuartas, terceras mayores y una sexta mayor. «Existe un fundamento biológico para la música, y este fundamento biológico está en la similitud entre la música y el habla —concluyó Purves—. Esta es la razón de que nos guste la música. La música es mucho más compleja que [las proporciones de] Pitágoras. La razón no tiene que ver con las matemáticas, sino con la biología»^[7].

Yo suavizaría esta afirmación un poco diciendo que los armónicos que nuestro paladar y nuestras cuerdas vocales crean pueden cobrar protagonismo porque, como la cuerda vibrante de Arquímedes, cualquier objeto que produzca sonido tiende a dar

prioridad a esa jerarquía de tonos. Esta matemática es aplicable a nuestro cuerpo y a nuestras cuerdas vocales igual que a las cuerdas, aunque Purves podría tener razón cuando dice que hemos sintonizado nuestra radio mental a los tonos y sobretonos que producimos tanto en el habla como en la música.

MÚSICA Y EMOCIÓN

Purves llevó un paso más allá su interpretación de los datos recogidos por su equipo. En un estudio de 2009 trataron de ver si el habla alegre (excitada, lo llamaron ellos) da lugar a vocales de tonos con tendencia a encajar en escalas mayores, mientras que el habla triste (retraída) produce notas con tendencia a las escalas menores. ¡Atrevida afirmación! Yo habría pensado que tales connotaciones emocionales de escala mayor o menor tenían que estar determinadas culturalmente, dada la variedad de música que hay en el mundo. Recuerdo que en una gira en la que tocaba música con muchos ritmos latinos, hubo públicos y críticos (sobre todo anglosajones) que pensaron que todo aquello era música feliz, por lo animado de los ritmos. (Tal vez hubo también una insinuación de que era música más frívola, pero dejaremos ese prejuicio aparte). Cantaba muchas de las canciones en tonalidad menor, y para mí tenían cierta vibración melancólica, aunque contrarrestada por esos vivos ritmos sincopados. ¿Tal vez la «alegría» de los ritmos se antepuso a lo melancólico de las melodías para esos oyentes en particular? Aparentemente sí, aunque muchas letras de canciones de salsa y de flamenco, por ejemplo, son trágicas.

No era la primera vez que alguien sugería la correspondencia entre mayor y alegre, y menor y triste. Según el ensayista científico Philip Ball, cuando alguien le observó al musicólogo Deryck Cooke que la música eslava y mucha de la española usan claves menores para la música alegre, Cooke respondió que esa gente lo pasaba tan mal en la vida que no sabían siquiera qué es la alegría.

En 1999, los psicólogos musicales Balkwill y Thompson llevaron a cabo un experimento en la York University para tratar de determinar cuán culturalmente específicos podían ser esos indicios emocionales. Les pidieron a oyentes occidentales que escucharan música indostaní y de los indios navajos y dijeran si les parecía alegre o triste: los resultados fueron bastante exactos. Sin embargo, tal como señala Ball, había indicios, como tempo y timbre, que podían guiar fácilmente la respuesta. Ball explica también que, antes del Renacimiento, en Europa no había conexión entre la tristeza y las tonalidades menores, por lo que los factores culturales pueden llegar a

anular lo que podrían ser débiles, aunque reales, correlaciones biológicas.

Parece probable que hayamos desarrollado una capacidad de cifrar en modos no verbales información emocional en nuestra habla. Podemos distinguir inmediatamente, por el tono de la voz, si una persona está enfadada, alegre, triste o fingiendo. Mucha de la información que captamos viene de la acentuación de tonos (que pueden implicar escalas menores o mayores), de «melodías» habladas y de los armónicos y el timbre de la voz. Esas cualidades nos dan tantas pistas emocionales como las palabras dichas. Que esos sonidos vocálicos correspondan a escalas e intervalos musicales, y que hayamos desarrollado melodías arraigadas en esas variaciones del habla, no parece un salto muy grande.

¿ME SIENTES?

En un estudio de la UCLA, los neurólogos Istvan Molnar-Szakacs y Katie Overy examinaron encefalogramas para ver qué neuronas se activaban en personas y monos que observaban a otras personas y a otros monos realizar acciones específicas o experimentar emociones específicas. Determinaron que un conjunto de neuronas en el observador «refleja» lo que ve en el observado. Si miras a un atleta, por ejemplo, las neuronas asociadas a los mismos músculos que el atleta está usando se activan. Nuestros músculos no se mueven, y, desafortunadamente, de ver cómo otra gente se esfuerza físicamente no resulta ejercicio efectivo alguno ni beneficio para la salud, pero las neuronas se comportan como si imitáramos al observado. Este efecto reflejo funciona también para las señales emocionales. Cuando vemos a alguien frunciendo el ceño o sonriendo, las neuronas asociadas a esos músculos faciales se activan, pero —y esta es la parte significativa— las neuronas emocionales asociadas a esos sentimientos se disparan también. Los indicios visuales y auditivos activan neuronas empáticas. Cursi pero cierto: si sonrías harás feliz a otra gente. Sentimos lo que la otra persona siente, quizá no tan fuerte o profundamente, pero la empatía parece estar incorporada en nuestro sistema neuronal. Se ha dicho que esa representación compartida (así es como la llaman los neurocientíficos) es esencial en cualquier tipo de comunicación. La capacidad de experimentar una representación compartida es nuestra manera de saber qué quiere transmitir otra persona, de qué está hablando. Sin este medio de compartir referencias comunes, los seres humanos no podríamos comunicarnos.

Es casi estúpidamente obvio: por supuesto que sentimos lo que otras personas

sienten, por lo menos hasta cierto punto. Si no fuese así, ¿por qué lloraríamos con una película o sonreiríamos al oír una canción de amor? La frontera entre lo que tú y yo sentimos es porosa. Que somos animales sociales está profundamente arraigado en nosotros y es lo que nos hace ser lo que somos. Nos consideramos individuos, pero hasta cierto punto no lo somos; nuestras células están vinculadas al grupo por esas reacciones empáticas que hemos desarrollado hacia otros. Es un reflejo no solo emocional, sino social y físico también. Cuando alguien resulta herido «sentimos» su dolor, aunque no nos retorremos de agonía. Y cuando un cantante echa la cabeza hacia atrás y entra en trance, entendemos eso también. Tenemos una imagen interna de lo que siente cuando su cuerpo adopta esa postura.

También personificamos sonidos abstractos. Podemos interpretar emociones cuando oímos los pasos de alguien. Los sentimientos sencillos —tristeza, alegría o enfado— son fácilmente detectables. Unas pisadas pueden parecer un ejemplo obvio, pero muestran que conectamos todo tipo de sonidos a nuestras suposiciones sobre qué emoción, sentimiento o sensación generó ese sonido.

El estudio de la UCLA proponía que la apreciación y el sentimiento de la música son profundamente dependientes de las neuronas espejo. Cuando miras, o simplemente escuchas, a alguien tocando un instrumento, las neuronas asociadas con los músculos requeridos para tocar ese instrumento se activan. Al escuchar un piano, «sentimos» esos movimientos de manos y brazos, y tal como cualquier practicante de la *air guitar* os dirá, cuando oyes o ves un solo apasionado, lo estás «tocando» tú también. ¿Tienes que saber tocar el piano para poder reflejarte en un pianista? El doctor Edward W. Large de la Florida Atlantic University hizo electroencefalogramas a gente con o sin experiencia musical mientras escuchaban a Chopin. Tal como os podéis imaginar, el sistema neuronal reflejo se activó en los músicos examinados, pero, sorprendentemente, se activó en los no músicos también. El grupo de la UCLA sostiene que todos nuestros medios de comunicación —auditivos, musicales, lingüísticos, visuales— tienen actividades motoras y musicales en su raíz. Leyendo e intuyendo esas actividades motoras conectamos con las emociones subyacentes. Nuestro estado físico y nuestro estado emocional son inseparables: al percibir uno, el observador puede deducir el otro.

La gente baila con la música, y los reflejos neuronales podrían explicar por qué oír música rítmica nos incita a movernos, y a movernos de maneras muy concretas. La música, más que muchas de las artes, activa una multitud de neuronas. Múltiples regiones del cerebro se disparan al oír música: musculares, auditivas, visuales, lingüísticas. Por esto algunas personas que han perdido completamente su capacidad de lenguaje pueden aún articular un texto cantándolo. Oliver Sacks escribió acerca de un hombre con una lesión cerebral que descubrió que para llevar a cabo sus rutinas cotidianas podía arreglárselas cantando, y solo así era capaz de completar tareas sencillas como vestirse. *Melodic Intonation Therapy* es el nombre de un conjunto de técnicas terapéuticas basadas en ese descubrimiento.

Además, las neuronas reflejo son adivinatorias. Cuando observamos una acción, una postura, un gesto o una expresión facial, nos hacemos una idea precisa, basada en nuestra experiencia pasada, de lo que va a suceder a continuación. Algunos aquejados del síndrome de Asperger quizá no puedan intuir tan bien como otros todos esos significados, pero estoy seguro de que no soy el único que ha sido acusado de no captar lo que para otros son pistas o señales obvias. Pero la mayoría de la gente capta por lo menos un gran porcentaje de ellas. Quizá nuestro innato amor por la narración tiene cierta base adivinatoria neuronal; hemos desarrollado la capacidad de intuir hacia dónde se dirige una historia. Lo mismo con una melodía. Percibimos las subidas y bajadas emocionalmente relevantes de una melodía, las repeticiones, los *crescendos*, y nos hacemos expectativas, basadas en la experiencia, de adónde llevan esas acciones; expectativas que serán confirmadas o ligeramente redirigidas dependiendo del compositor o del intérprete. Tal como señala el investigador de la ciencia cognitiva Daniel Levitin, un exceso de confirmación —cuando algo ocurre exactamente como la vez anterior— hace que nos aburramos y desconectemos. Las pequeñas variaciones nos mantienen alerta, y sirven también para atraer la atención en momentos musicales cruciales en la narración.

Esas conexiones emocionales ayudarían a explicar por qué la música tiene tan profundo efecto en nuestro bienestar psicológico. Podemos usar la música (o, para mejor o peor, otros pueden usarla) para regular nuestras emociones. Podemos estimularnos (o estimular a otros), o calmar a otros (o a nosotros mismos). Podemos usar la música para integrarnos en un equipo, para actuar en concordia con un grupo. La música es un cohesionador social: une familias, naciones, culturas y comunidades, pero puede separarlas también. Por mucho que la música parezca a veces una fuerza positiva, puede ser utilizada también para inflamar el orgullo patrio o avivar el belicismo. Es aplicable a comunidades y naciones, pero es también un telégrafo cósmico que nos conecta a un mundo más allá de nosotros mismos, a un invisible ámbito de espíritus, de dioses, e incluso al mundo de los muertos. Nos puede beneficiar físicamente o hacernos un daño terrible. Tiene tantos y tan diferentes efectos en nosotros que uno no puede simplemente decir «Me gusta todo tipo de música». ¿De verdad? ¡Hay formas de música diametralmente opuestas unas a otras! No pueden gustarte todas. No siempre, por lo menos.

MÚSICA Y RITUAL

La música aparece en la mayoría de las ceremonias religiosas y sociales de todo el mundo. El etnomusicólogo Alan P. Merriam señala que la organización social de la vida de las comunidades está marcada en casi todo momento por canciones: canciones de cumpleaños, canciones de cuna, canciones para aprender a ir al baño (¡me encantaría oírlas!), canciones de pubertad, canciones de bienvenida, canciones de amor, canciones de boda, canciones de clan, canciones de funeral, etcétera. Un indio zúa de un pueblo del norte de Nuevo México dijo: «Sin música no puedes hacer nada, amigo». Sin música, el tejido social mismo se rasgaría y los vínculos entre nosotros se desmoronarían.

La música ritual ha de ser repetida de la misma manera, en más o menos idénticas circunstancias, cada vez que se lleva a cabo el ritual. Si lo haces bien, estás, se supone, en consonancia con las pautas y el orden del universo, pero ¡ay de ti si metes la pata! Según los textos sagrados hindús, el canto incorrecto de una raga puede resultar fatal para el cantante. Los chamanes apaches corrían el mismo riesgo si desafinaban. En Polinesia, un intérprete descuidado puede ser ejecutado. En el contexto de un ritual, no hay concepto de creación «original» de una pieza de música, de un compositor, de una primera interpretación. Se considera que tal música ha estado siempre ahí, que existe ajena a la historia, como un mito. Nuestra tarea como intérpretes y participantes es simplemente mantenerla viva. En este sentido, la música y los rituales son parte de lo que mantiene el mundo en movimiento.

El apremio por la notación musical, especialmente de la música que iba a ser usada en rituales, surgió naturalmente de una necesidad de poder ejecutarla con absoluta precisión antes de interpretarla para los dioses; la música tenía que ser tocada correctamente, y de la misma manera cada vez. La música escrita es así un medio útil para mantener la continuidad, pero puede también reprimir el cambio y la innovación. El estricto ordenamiento de la música fue originalmente un derivado del control teocrático e incluso político. La notación musical es bastante precisa, pero es también imperfecta, no es un «registro» exacto de una pieza musical. En cualquier clase de notación se pierden muchos matices de expresión, textura o emoción, que son imposibles de transcribir. Sin embargo, si los símbolos y las notas escritas van acompañadas de instrucciones orales y algunos ejemplos y explicaciones físicas, uno puede imaginarse que esa música ritual podría mantenerse igual y ser transmitida intacta en su mayor parte. Se la supone curativa; su ingrediente espiritual y social se mantendría. Pero si ese hilo didáctico se rompe, si lo único que queda es música escrita, entonces habrá muchas conjeturas que hacer, y el legado transmitido puede acabar pareciéndose poco o nada al original. Esa imprecisión no es mala para la música, pero no sirve al interés de las autoridades. Por lo que sabemos, el sonido de una interpretación de la música de Mozart en su época sonaría más o menos intolerable a nuestro oído; podemos tocar las mismas notas, pero hemos modernizado las piezas de Mozart y de muchas otras formas musicales, para hacerlas aceptables a la sensibilidad contemporánea. Hasta los instrumentos mismos han cambiado; y en

muchos sentidos esto es lo que ha permitido que la música sobreviva y siga teniendo cierta difusión. De manera parecida, apartar la música litúrgica de su latín original — una lengua que ya casi nadie entiende— le quita algo de su poder y su misterio. Cuando los himnos son escritos en lenguas que todo el mundo habla, la Iglesia pierde inevitablemente algo de su poder cósmico.

LA GRAN DECEPCIÓN

Penelope Gouk, de la Universidad de Manchester, escribió un maravilloso ensayo titulado «*Raising Spirits and Restoring Souls: Early Modern Medical Explanations for Music's Effects*» [«Levantando el espíritu y restableciendo el alma: explicaciones médicas altomodernas a los efectos de la música»]. Por «altomoderno», Gouk quiere decir finales del siglo XVII. En esa época empezaba a asentarse una idea más moderna y científica del universo. El método científico, con sus ensayos y demostraciones, no dejaba espacio —o eso pretendían— para la Armonía de las Esferas y los espíritus armónicos etéreos. La música tenía que ser explicada por la ciencia; era un síntoma de algo mayor, de algo científico que describiría cómo funciona el mundo físico. Ya no se consideraba la música como motor que lo mueve todo. Lo que movía la música era la física del universo. El universo ya no estaba hechizado y el omnipotente lugar de la música había sido usurpado por la ciencia.

Los rituales religiosos que en un principio habían proporcionado una razón para la notación de la música empezaron a ser desdeñados también. La ética protestante y la Ilustración consideraban superfluo el ritual, tanto el social como el religioso. Muchos rituales fueron postergados, y con ellos mucha música. Pero a la gente le gustan, e incluso necesita, los rituales. Las necesidades no cubiertas de humanidad pedían satisfacción, y la gente acabó encontrando la salida en un entonces nuevo ritual secular y social del que la música formaba parte también. El primer concierto público tuvo lugar en Londres en 1672. Fue organizado por un compositor y violinista llamado John Banister, poco después de ser expulsado de la Banda Real. La entrada costaba un chelín y el público podía hacer peticiones. ¿Quién osaría afirmar que los conciertos —en salas de ópera, cabarets, clubs de rock o festivales al aire libre— no son rituales? Todos tienen su propia y muy especial serie de conductas prescritas; curan y consagran lazos comunitarios. El ritual fue así preservado bajo otro nombre.

CULTURA VISUAL VERSUS CULTURA ACÚSTICA

En una de sus conocidas propuestas, Marshall McLuhan sugería que, después de la Ilustración y de la revolución científica, cambiamos de una cultura acústica a una cultura visual. Decía que en una cultura acústica, el mundo, como sonido, te envuelve por todas partes y llega a ti desde todas las direcciones a la vez. Tiene múltiples capas y no sigue una jerarquía; no tiene centro ni punto focal. La cultura visual tiene perspectiva; un punto de fuga, una dirección. En la cultura visual, una imagen está en un lugar fijo muy concreto: está delante de ti. No está en todas partes a la vez.

McLuhan afirma que nuestro sentido visual empezó a estar cada vez más bombardeado por todo lo que producíamos. Empezó a predominar sobre nuestro sentido auditivo, y añade McLuhan que a resultas de ello cambió nuestra idea y visión del mundo. En un universo acústico, uno percibe esencia, mientras que en un universo visual ve categorías y jerarquías. McLuhan afirma que en un universo visual uno empieza a pensar de manera lineal, en cada cosa una detrás de otra en una línea temporal, en lugar de existir todo a la vez, en todas partes y en todo momento. Una pared que te tapa la vista puede borrar la presencia de un hombre que grita al otro lado, pero oyes todo lo que ocurre a tu alrededor —a derecha, a izquierda, delante y detrás—, incluso lo que ocurre detrás de una pared, como ese hombre que grita. Tendemos a minimizar la influencia de algunos de nuestros sentidos, especialmente el del olfato, en parte porque puede actuar en nuestro subconsciente, en parte porque no tenemos palabras para definir la infinidad de olores que nos llegan a diario.

Nuestra forma de imaginar lo que nuestros sentidos hacen está influida por nuestros criterios culturales, así como por la manera en que nuestro lenguaje limita nuestra percepción. Lo que llamamos simplemente sentido del tacto incluye en realidad órganos sensoriales separados para la vibración, la textura, la temperatura y el movimiento, cada uno de los cuales podría haberse clasificado como sentido diferenciado si nuestra cultura los hubiera considerado importantes. El pueblo hausa africano solo identifica dos sentidos: ver y sentir. El sentido de la percepción incluye la intuición (¿por qué no incluimos nosotros este sentido también?), la emoción, el olfato, el tacto y el oído. Los esquimales aivilik, que viven al nordeste de Labrador, no perciben el espacio en términos visuales como nosotros (posiblemente porque su entorno visual está casi desprovisto de rasgos distintivos y puntos de referencia); conciben el espacio haciendo referencia a otros sentidos.

Leí recientemente en el *New York Times* un breve artículo sobre un niño de nueve años llamado Matthew Whitaker, que nació prematuramente tras solo veintitrés semanas de gestación, con poco más de novecientos gramos de peso. Ha sido siempre invidente, y todos los sábados viaja a Nueva York desde su hogar en Hackensack, Nueva Jersey, y se pasa el día entero en clases de música. Toca siete instrumentos.

«Lo oye todo como música —decía su padre, Moses Whitaker—. La máquina de fax suena como un La. La fotocopidora es un Si bemol. Los martillos neumáticos

hacen el ritmo de percusión que le gusta». Cuando el metro retumba, Matthew da golpecitos con su bastón en el suelo, para reproducir el ruido. El chaval tararea con la ciudad; con los coches rápidos y los charlatanes. Cuando se le pide que describa Nueva York, se levanta y gira sobre sí mismo, trazando con los dedos extendidos un círculo de 360 grados entero a su alrededor. «La ciudad de Nueva York es un círculo de sonidos —dice Matthew—. Hay música en todas partes. Todo el mundo tiene una sonrisa en la cara. Es musical, es oscuro y muy hermoso»^[8].

Lo que Matthew describe es una especie de reencantamiento del mundo. Por supuesto que esas partes mágicas e inexplicables del mundo no se esfumaron del todo, sino que, tal como Freud y Jung arguyeron, se infiltraron y siguieron activas en nuestro inconsciente, influyendo en todo lo que hacemos, y emergen de vez en cuando en diferentes formas. Esto puede suceder a través de leyendas urbanas, sesiones fotográficas de inspiración gótica, fábulas, pelis de terror, monstruos de dibujos animados japoneses, música experimental, o por el poder de las canciones pop y las teatrales y ritualizadas maneras en que los cantantes las interpretan. Nos fascina y nos atrae lo que la ciencia no puede explicar —lo extraordinario, lo misterioso, las cosas que nos afectan sin palabras—, y la música alude a esos misterios y emana de ellos; nos conecta de nuevo con ese pasado de encantamiento.

Creo que ese sentido semimístico del mundo ha empezado también a reaparecer explícitamente como música a lo largo de los últimos cincuenta años. Muchos músicos y compositores de después de la Segunda Guerra Mundial empezaron a plantearse la música de maneras completamente nuevas, o quizá completamente viejas. John Cage es quizá el más famoso de ellos. Comparó su visión de la música con lo que entonces era la arquitectura contemporánea. Esas casas y edificios modernos tenían enormes cantidades de cristal en paredes y ventanas, y desde el punto de vista de Cage, esto significaba que se le permitía la entrada al mundo exterior, se lo consideraba parte integrante de la arquitectura, en lugar de ser excluido. La compartimentación, la diferencia entre dentro y fuera, entre el entorno y uno mismo, se estaba derrumbando. El arte, también, se hacía con despojos de la calle; los amigos de Cage, Jasper Johns y Robert Rauschenberg creaban arte con material cotidiano, tal como había hecho Duchamp antes que ellos. ¿No podía la música —razonaba Cage— ser de igual manera incluyente? Respondió a la cuestión de una forma bastante literal, incorporando sonidos de la calle, habla, accidentes y ruidos en sus composiciones. Quizá no fuera esto lo que Pitágoras tenía en mente, pero, aun así, Cage estaba invitando a entrar al universo.

Erik Satie fue tal vez uno de los primeros en imaginar que la música podía ser algo más que aquello a lo que la cultura occidental lo había relegado. «Tenemos que provocar una música que sea como mobiliario, una música que formará parte del ruido ambiental [...] suavizando el ruido de los cuchillos y los tenedores, no dominándolos, sin imponerse»^[9]. Satie compuso piezas de lo que él llamaba música mobiliario, que no eran exactamente la música proto-ambient que cabría imaginar,

pero son agradables, aunque más bien repetitivas, y pronto, tal como él quería, empiezas a no prestarles atención. Esa fue una idea innovadora: componer música con la idea de que parte de ella podía no ser escuchada. Pero las cosas fueron más lejos.

Bing Muscio (¡es su nombre real!), de la empresa Muzak, decía que su compañía producía música para ser oída, no escuchada. Hubo un momento en que Muzak era la mayor cadena musical del mundo. Tenía al menos cien millones de oyentes; o de no oyentes, si lo preferís. Aunque ya no tenemos Muzak tradicional de la que quejarnos, su concepto fue ingenioso. Sus inventores observaron que a los expertos en eficiencia que se habían ido infiltrando en el lugar de trabajo norteamericano les preocupaba el hecho de que los trabajadores estaban bien despiertos en algunos momentos de la jornada, pero solían tener un bajón a media tarde. Los jefes querían un gráfico plano, un flujo de trabajo constante y eficiente durante todo el día. Esto nos lleva otra vez a las ideas de Ken Robinson y Tom Zé sobre el capitalismo industrial como productor de máquinas humanas. Los tecnólogos de Muzak pensaron que tenían la solución para este problema de productividad: aplanarían esas curvas usando música. Harían sonar música tranquila en las horas más activas, y luego programarían música algo más energética, para sacar a los trabajadores del bajón. La gente creyó que funcionaba.

En lugar de adquirir derechos de grabaciones ya hechas para ponerlas en las tiendas y los lugares de trabajo suscritos a su servicio, tal como suele hacerse en la actualidad, Muzak contrataba músicos para que tocaran canciones conocidas y piezas instrumentales de manera que la música fuese intencionadamente no escuchada. El rango dinámico (los cambios en nivel de volumen), e incluso los tonos más agudos o más graves, se suavizaron. Era como si Muzak hubiera despojado de alma a las canciones, pero de hecho había creado algo nuevo, algo parecido a lo que Satie imaginó: música mobiliario, música que era claramente útil y (para sus abonados) una parte funcional del ambiente, puesta allí para inducir calma y tranquilidad en las tiendas y oficinas. ¿Por qué las composiciones de Satie, la música *ambient* de Brian Eno, o la obra espaciada minimalista de Morton Feldman parecen estar bien vistas, mientras que la de Muzak se considera aborrecible? ¿Es simplemente porque Muzak altera canciones ya conocidas por todos? Creo que es por otra cosa. El problema es que esta música está pensada para embotar tu conciencia, como si le administrase un tranquilizante por la fuerza. Por supuesto, no todo el mundo puso objeciones: Annunzio Paolo Montovani grabó una serie de exuberantes álbumes con abundancia de cuerdas, promocionados como «música hermosa», y fue el primer artista que vendió un millón de discos en estéreo.

El concepto de soporífero musical, sin embargo, no funciona en todas partes. No todas las actividades mejoran añadiéndoles una banda sonora. Yo no puedo escuchar música mientras escribo esto, pero tengo amigos que tienen música puesta continuamente en sus estudios, mientras pintan, trabajan con Photoshop o diseñan páginas web. Pero la música atrae siempre mi atención. Un estudio reciente afirma

que la música entorpece el trabajo analítico, pero puede estimular el creativo. Supongo que depende del trabajo creativo, y de qué tipo de música estemos hablando.

NO MÚSICA

En 1969, la UNESCO aprobó una resolución que definía un derecho humano del que no se habla demasiado: el derecho al silencio. Creo que se refieren a lo que ocurre cuando ponen una fábrica ruidosa o un campo de tiro al lado de tu casa, o si una discoteca abre debajo de tu apartamento. No significa que puedas pedir que quiten los temas clásicos de rock que suenan en un restaurante, o que puedas ponerle un bozal al tipo que tienes al lado hablando a gritos por su teléfono móvil en el tren. Es una idea atractiva, no obstante; a pesar de nuestro innato temor al silencio absoluto, deberíamos tener derecho al esporádico descanso auditivo, para experimentar, aunque sea brevemente, un momento de aire sónico fresco. Tener un momento de meditación, un espacio para aclararse las ideas, es un bonito concepto de derecho humano.

Cage escribió un libro titulado, algo irónicamente, *Silence*. Irónico porque Cage se estaba haciendo cada vez más notorio por el ruido y el caos en sus composiciones. En una ocasión afirmó que el silencio no existe para nosotros. En su propósito de experimentarlo entró en la cámara anecoica de Bell Labs, una sala aislada de todo sonido exterior, con paredes diseñadas para inhibir la reflexión de sonidos. Un espacio acústicamente muerto. A los pocos momentos oyó un ruido sordo y un zumbido, y le explicaron que era el latido de su corazón y el sonido de su sangre fluyendo por sus venas y arterias. Sonaban más fuerte de lo que él esperaba, pero bueno. Un poco después oyó otro sonido, un silbido agudo, y le explicaron que era su sistema nervioso. Entonces Cage se dio cuenta de que para los seres humanos no hay tal cosa como silencio absoluto, y esa anécdota se convirtió en su forma de explicar su decisión de, en lugar de luchar por contener los sonidos del mundo, compartimentar la música como algo externo al ruidoso e incontrolable mundo de sonidos, dejarlos entrar: «Dejar que los sonidos sean ellos mismos, y no el vehículo de teorías artificiales o expresiones de sentimientos humanos»^[10]. Al menos conceptualmente, el mundo entero se convertía así en música.

Otros usaron longitud y duración para crear música más parecida a los fenómenos del mundo. A mediados de los años ochenta, Morton Feldman compuso una pieza para cuarteto de cuerda que dura seis horas. «Toda mi generación estaba obsesionada por la pieza de entre veinte y veinticinco minutos. Era nuestro reloj. Todos

aprendimos a conocerlo y a manejarlo. [...] Antes, mis piezas eran objetos; ahora son como cosas desarrollándose»^[11]. La música, según este modo de pensar, se convirtió en un espacio que habitabas en vez de un objeto concreto. En esto hay una similitud con la tradición musical china, que ve cada tono como una entidad musical en sí misma. Es un enfoque muy diferente de la visión occidental, que ve la música como relaciones entre tonos y notas, más que como el sonido de las notas mismas. En 1971, el compositor chino Chou Wen-chung escribió un ensayo en el que parece convenir con McLuhan cuando dice que en Occidente es más importante cómo están organizadas las cosas que lo que esas cosas son. Algunos compositores occidentales más recientes parecen estar tomando posición en algún lugar de encuentro intermedio; sus composiciones nos piden ver música y notas como forma, como cosas, como entorno y lugar de profunda escucha. De algún modo, hay ahí una reminiscencia del monocordio cósmico. Han realizado su obra haciendo que ocurra muy poco; nada avanza o cambia, a menudo durante largos períodos de tiempo. La repetición y la inactividad te obligan —si no apagas el equipo de música o abandonas la sala de conciertos— a involucrarte más hondadamente en la pieza. Se convierte en parte de tu entorno, o en algo similar a un sonido natural, como el de las olas o el viento. Las cosas cambian igual que en el mundo natural, pero muy lentamente.

En 1977, el compositor Alvin Lucier creó una pieza usando una cuerda: el monocordio. Escuchando y concentrándote en diferentes partes de él al vibrar, cuando se amplificaban esos armónicos mediante pastillas de micrófono, oías toda una gama de sonidos. Como Lucier, la compositora Ellen Pullman trabaja con largos cables extendidos como instrumentos, convirtiendo el interior de un edificio en un instrumento de «cuerda» que va de un lado al otro del espacio. Igual que en la pieza de Lucier, Pullman hace que los armónicos naturales determinen lo que será el modo o la escala.

También yo, en 2005, convertí un edificio en instrumento, usando las teclas de un viejo armonio como un conjunto de interruptores que activaban máquinas sujetas a varias partes de una vieja y enorme nave industrial. Unos motores hacían vibrar vigas que resonaban según fuera su longitud. Algunos pequeños martillos golpeaban columnas de hierro colado huecas, que sonaban como xilófonos o gongs. Delgados tubos de aire soplaban dentro de cañerías que se convertían en agradables y reverberantes flautas contralto. Uno pensaría que iba a sonar ruidoso e «industrial», pero en realidad era bastante musical. Se invitaba al público a tocar el edificio mediante ese aparato. Cualquiera podía sentarse al órgano y hacer lo que quisiera.

¿Era eso una pieza musical? ¿Una composición? Quién sabe. Para mí, lo más importante era que ese aparato democratizaba la música. Puesto que era un instrumento que no se prestaba al virtuosismo, había igualdad de oportunidades. Los niños que lo tocaban eran técnicamente tan buenos como compositores competentes y experimentados, e incluso igual de buenos que algunos músicos que se sentaron a tocar aquella cosa y la conocían por instinto. El miedo y el azoramiento infantil de

tocar un instrumento desconocido ante otra gente se esfumó. Igual que en la cuerda de Lucier y los cables de Fullman, en la creación de esa música no había composición; la música venía absolutamente determinada por su entorno y sus ejecutantes. Gran parte de esa música cósmica no tiene principio ni fin. Es música cuya propuesta es existir, como infinidad de otros elementos que nos rodean, como elemento constante en el mundo, y no como grabación o actuación finitas.

El año pasado asistí a un concierto del compositor John Luther Adams, en el cavernoso Armory de la calle Sesenta y siete de Manhattan. Durante más de una hora, por lo menos sesenta percusionistas tocaron instrumentos de baqueta, como xilófonos y máquinas de efectos de viento. Había una partitura, más o menos. En una que descansaba en un atril, vi que consistía en una serie de frases cortas y sin conexión, de dos o tres notas. La idea era tocar una frase, no necesariamente al unísono con los otros intérpretes, y luego, gradualmente, pasar a la siguiente fase. Uno a uno, los intérpretes empezaban a tocar el siguiente grupo de notas de su partitura, fuera cual fuese el instrumento para el que estuviera escrita. Y así sucesivamente, hasta que todo el mundo llegara al final, tras agotar todas las pequeñas partes. Duró cerca de una hora. Resultó en algo textural, en un paisaje no melódico. Te envolvía una oleada de un tipo de sonido, de la naturaleza específica de los instrumentos tocados, y luego, poco a poco, el entorno sonoro se fundía en suave transición hacia una nueva textura, a medida que los intérpretes decidían cómo continuar. El público era libre de deambular por el recinto, y los intérpretes estaban diseminados por todas partes; no había «escenario», y por tanto, tampoco foco central. Yo compararía esa experiencia con la de observar el tiempo, ver cómo las nubes se acumulan en el horizonte, se acercan y se van haciendo más negras, toman una textura amenazadora, y luego estallan y sueltan un torrente de agua; y después, igual de rápidamente, desaparecen y el cielo vuelve a estar despejado. No era como la obra de Cage, pero también era una manera de sentir y experimentar que el mundo es música, una especie de composición, y no algo predeterminado.

En los años sesenta, el compositor Terry Riley daba conciertos de toda una noche en los que creaba ambientes sonoros improvisando (dentro de parámetros estrictos) con loops de cinta magnetofónica. El público llevaba a menudo sacos de dormir y echaba una cabezadita durante el «concierto». (Atisbos de Bing Muscio y de Satie y su música para no ser escuchada). Cuando Riley tenía que ir al baño, dejaba que los loops siguieran solos. Rhys Chatham y Glenn Branca crearon similares paisajes sonoros para corales de guitarras, en fantásticas experiencias que evocaban el fragor de una autopista elevada o de una fundición. En 2006 vi a la banda Sunn O))), que teatralizaba esta experiencia en un concierto en una antigua iglesia. Su música consiste en *clusters* mantenidos a un volumen monstruosamente altos, que retumban y serpentean entre el público. Los músicos, vestidos como un grupo de druidas encapuchados, tocan con un muro de amplis de guitarra apilados detrás. No hay batería ni canciones, al menos tal como las conocemos. El ritual había vuelto, o quizá

nunca se marchó. El sonido de Sunn O))) es increíble: el lado oscuro y hermoso del ambiente.

MÚSICA AUTOORGANIZADA

Quizá el camino que he emprendido tenga un final lógico. Si la música es inherente a todas las cosas y a todos los sitios, ¿por qué, entonces, no dejar que la música se toque a sí misma? El compositor, en el sentido tradicional, quizá no sea ya necesario. Que los planetas y las esferas giren. El músico Bernie Krause acaba de publicar un libro sobre «biofonía»: el mundo de música y sonidos hecho por animales, insectos y el entorno no humano. Música hecha por sistemas autoorganizados significa que cualquiera o cualquier cosa puede hacerla y cualquiera puede desligarse de ella. Cage dijo que el compositor contemporáneo «se parece al que fabrica una cámara para que otro tome la foto»^[12]. Esto es como suprimir la autoría, al menos en el sentido aceptado. Para Cage, la música tradicional, con partituras que dicen qué nota hay que tocar y cuándo, no refleja los procesos y algoritmos que activan y crean el mundo que nos rodea. El mundo nos ofrece posibilidades y oportunidades ciertamente restringidas, pero siempre quedan opciones y más de una manera de que salgan las cosas. Él y otros se preguntaron si la música podía tal vez participar de este proceso emergente.

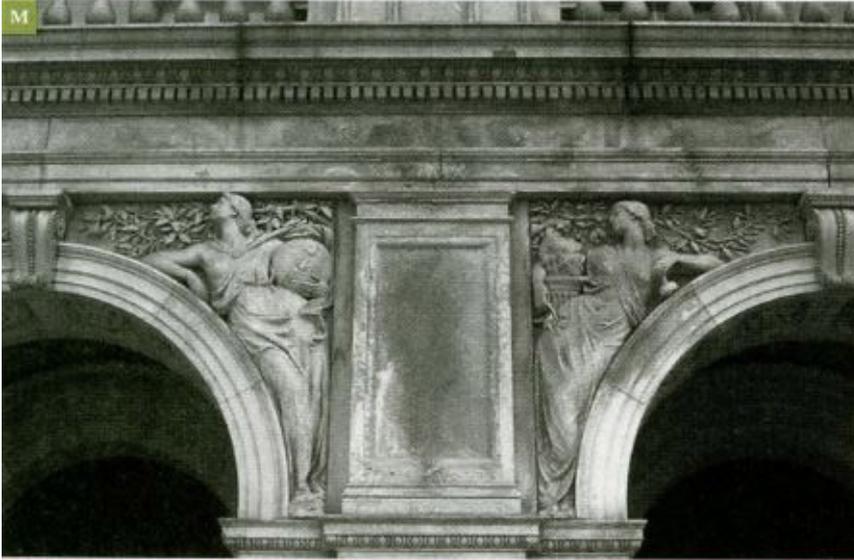
Un pequeño aparato fabricado en China lleva esta idea un paso más lejos. La Buddha Machine es un reproductor de música que usa algoritmos aleatorios para organizar una serie de tonos relajantes y así crear melodías interminables y no repetidas. El programador que hizo el aparato y organizó los sonidos reemplaza al compositor, eliminando de manera eficaz al intérprete. Todos, el compositor, el instrumento y el intérprete son una máquina. No es un aparato muy sofisticado, pero podemos imaginarnos el día en que todos los tipos de música puedan ser generados por máquinas. Los patrones básicos y comúnmente usados en diferentes géneros podrían convertirse en los algoritmos que guían la manufacturación de sonidos. Se podría considerar que gran parte del pop y del hip-hop preponderantes es música hecha por máquinas: con fórmulas bien establecidas, solo hay que elegir entre una variedad de nexos y ritmos para que emerja un infinito flujo de recombinaciones musicales idóneas para la radio. Aunque ese enfoque industrial suele estar mal visto, su naturaleza mecanizada podría ser también un halago: devuelve al éter la autoría musical. Todos esos progresos implican que hemos dado la vuelta entera: hemos

vuelto a la idea de que nuestro universo puede estar impregnado de música.

Recibo con agrado que la música se libere de la cárcel de la melodía, de la estructura rígida y de la armonía. ¿Por qué no? Pero también escucho música que sigue esas pautas. Escuchar la Armonía de las Esferas puede resultar glorioso, pero anhelo alguna canción concisa de vez en cuando, una narración o una instantánea, más que todo un universo. Puedo disfrutar de una película o leer un libro en que no ocurra gran cosa, pero también soy profundamente conservador: cuando una canción se impone en el género pop, la escucho con ciertas expectativas. Me aburro más fácilmente con una canción pop que no siga sus propias reglas que con una composición contemporánea repetitiva y estática. Me gusta un buen relato y me gusta también quedarme mirando el mar: ¿acaso tengo que elegir entre una y otra cosa?

¡TARTA DE QUESO!

Como parte de mi gira promocional del libro el año pasado, en Boston hablé en público con el científico cognitivo Steven Pinker, el hombre que se había referido a la música como «tarta de queso auditiva». Veamos si puedo parafrasear lo que él quería decir: Pinker sugiere que la tarta de queso es apetecible debido a la propensión humana a apreciar los sabores dulces y grasos, que en un momento anterior en nuestra evolución eran buenos para nosotros, estaban muy buscados y eran difíciles de conseguir. La música, sugiere él, resulta atractiva para los humanos porque varias adaptaciones se han combinado para que nuestro cerebro sea receptivo a sus cualidades. La música sintetiza estímulos diferentes y evocativos de la evolución, pero puede que no sea algo, sugiere él, a lo que nuestra evolución nos ha llevado a apreciar o disfrutar de por sí, ya que no está claro que un gusto específico por la música consiguiera que a nuestros antepasados les sobrevivieran más hijos (no más de lo que un gusto específico por la tarta de queso habría podido conseguir). Es la versión evolutiva de las enjutas, un concepto propuesto por Gould y Lewontin que he mencionado antes en este capítulo y que aparece ilustrado debajo (fig. M).



Pinker se refiere a las artes en general como máquinas para refinar e intensificar estímulos en nuestro cerebro. La música sintetiza estímulos diferentes y largamente evolucionados, pero no es algo, sugiere él, a lo que nuestra evolución nos ha llevado a apreciar o disfrutar de por sí. Igual que con la tarta de queso, reflexionaba Pinker en un correo electrónico que me mandó mientras planeábamos nuestra conversación: «Me pregunto si la música puede ser innata, no como órgano mental autónomo, sino más bien como consecuencia de la forma en que el lenguaje, el ritmo, la emoción y el análisis acústico están contenidos en el cerebro».

¿Qué son esas adaptaciones y estímulos agradables a los que Pinker cree que la música se ha enganchado?

La posición social es una. Como en muchas otras artes, estar afiliado con ciertos tipos de música puede darle a uno un empujón en el escalafón social. Esto podría significar el estatus que obtiene un aficionado a la ópera, pero podría referirse también al de quien reconoce todas las referencias que aparecen en la más reciente mix-tape de hip-hop. Por supuesto, esto depende de en quién buscas aceptación. Es fácil ver que ganar aceptación en un grupo puede ser una adaptación que habría evolucionado desde mucho tiempo atrás, antes de que hubiera ópera o hip-hop. Según este punto de vista, formar parte de un grupo da más placer que la música misma. Pensamos que nos gusta la música, pero lo que realmente nos gusta es la compañía que nos aporta. El hecho de que este argumento degrade la música convirtiéndola en una simple chapa de afiliación, y que las cualidades de la música en sí parezcan irrelevantes, parece un poco difícil de tragar, pero quizá aparejado con lo que sigue sea algo menos desatinado.

Hay otra tendencia flexible vinculada a la música, mencionada en el libro *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. William McNeill, el autor, propone que «vinculación muscular» es algo que el baile, los ejercicios militares y la música tienen en común. Cuando nos movemos, actuamos o tocamos música a la vez, nos dejamos ir de una manera psicológicamente placentera. Esto ocurre incluso cuando no participamos, cuando uno escucha música o presencia un

baile. Tal vez esto se deba al fenómeno de neuronas espejo que he mencionado antes.

Sincronizados somos menos individuales y más parte de un grupo. Nuestras diferencias —personales, políticas y físicas— se hacen menos significativas y podemos (o nos parece que podemos) hacer cosas como grupo que no podríamos hacer como individuos. Como participantes, cuando actuamos a la vez sentimos que estamos afectando a un superorganismo: una sensación muy embriagadora. Parece que hemos desarrollado un sentido neuronal que recompensa esta propensión a la sincronización y, cuando esta se da, provoca una sensación de placer.

Obviamente, esta adaptación tiene muchos usos para grandes ejércitos o pequeños grupos de cazadores, así como para un grupo de bailarines o incluso para una organización social que trabaja por una causa. Pero, según Pinker, esta adaptación ha sido también usurpada por la música. La música —tocada o disfrutada— nos une físicamente hasta el punto de que incluso nuestros procesos biológicos entran en sincronía; nuestros latidos y nuestra respiración empiezan a emparejarse cuando participamos en la misma pieza de música. McNeill va más allá y propone que tomar parte en las adaptaciones de la música y de la danza puede haber sido esencial en el proceso que hace de nosotros el animal social que somos. Desde su punto de vista, no bailamos porque somos humanos, sino que somos humanos porque bailamos.

Adena Schachner, colega de Pinker, cree que hay una correlación neuronal inesperada entre la capacidad de imitar sonidos y un sentido innato del ritmo; un sentido que McNeill piensa que nos resulta social y psicológicamente muy seductor. Schachner dice que la mayoría de los animales solo emiten un pequeño repertorio de ladridos y reclamos, aunque es enteramente posible que su aparato vocal podría, físicamente, hacer más. No obstante, otros animales, como la cacatúa ninfa y algunos elefantes, pueden también escuchar, imitar y aprender sonidos nuevos. Solo animales con esta capacidad, dice Schachner, son capaces de responder a ritmos en música. Entonces quizá la parte del cerebro que le permite a uno analizar un sonido y luego imitarlo es la misma parte que puede sentir y responder físicamente a un ritmo. Aparentemente, buscamos e identificamos ritmos por una buena razón: un sonido repetitivo implica que, muy posiblemente, un animal, una persona o el fenómeno natural que lo ha creado está lo bastante cerca como para justificar nuestra atención.

En un área relacionada, Pinker sugiere que la música participa también de una tendencia innata en los humanos, que es buscar todo tipo de reconocimiento de patrones. Nos es obviamente útil ser capaces de discernir sonidos que nos importan entre el caos del paisaje sonoro: una voz, una advertencia de peligro, un animal. La música, dice él, es sonido convenientemente depurado para nosotros. El confuso revoltijo sónico del paisaje sonoro ha sido filtrado y, en su mayor parte, lo que queda son tonos puros en ritmos fácilmente discernibles.

Luego está la emotividad de la música. Puede conmovernos como ninguna otra cosa, pero ¿cómo lo hace? Una teoría, similar a la disección del habla en intervalos de tono frecuentes que estudió Purves, es que incluso los efectos musicales —

crescendos y cambios bruscos, por ejemplo— comparten ciertos paralelismos con efectos vocales puramente emocionales, como sollozar, gritar, suspirar, gemir o reír. Así, no solo los intervalos en música imitan los intervalos comunes en el habla emocional, sino que estos efectos musicales dramáticos podrían estar imitando también efectos vocales emotivos.

Esta idea de que la música podría ser una versión ampliada y abstraída de sonidos con los que estamos familiarizados no es infrecuente, pero como músico tengo que pensar que el vasto número de variaciones musicales se ha alejado bastante del habla (excepto quizá en el habla musical de los sermones del góspel y en la voz de Lou Reed). No sé si me lo trago.

Finalmente está la cultura, gran parte de lo que significa ser humano. Más allá del estatus social, la música nos ayuda también a participar de esa parte de nosotros. Aunque poseemos adaptaciones que nos alientan, desde pequeños, a absorber y extraer ciertas cosas de la cultura que nos rodea, es difícil saber si hay adaptaciones musicales específicas. ¿No tenemos una capacidad incorporada de «entender» la música ya a una temprana edad, igual que tenemos una capacidad innata para evaluar relaciones entre la gente? ¿No se mecen los bebés con la música? ¿Son simples cacatúas ninfa? En el hecho de deleitarse con el sonido de una madre tarareando una nana a su bebé, ¿no hay algo más que la simple voz tierna de una madre? Si es solo el sonido de una voz tierna y los relajantes intervalos armónicos, el habla podría bastar para calmar a un bebé, pero de alguna forma la canción parece haber surgido también.

La música, según esta idea, es parte de la «geometría de la belleza», expresión acuñada por biólogos, aunque extrañamente evocadora de la frase de una de las obras de ficción distópica de J. G. Ballard. Esta geometría, cuando la distinguimos, es una señal visible —audible, en este caso— de que algo nos puede resultar valioso e importante: es bueno para comer; da seguridad; es fértil; tiene relación con nosotros y con nuestra gente. La música posee esta geometría de la belleza, y por esta razón, así lo dicen esos pensadores, nos gusta. El gen específico para la música es una ilusión, o así lo sugiere Pinker... aunque nuestro amor por ella es de verdad.

AGRADECIMIENTOS

HACE muchos años, estando de gira, le mandé a Dave Eggers unas notas de un cuaderno de viaje —de Europa del Este, creo—, para que se divirtiera con su lectura. Es posible que las enviara por fax, así que fue hace mucho tiempo. Dave pensó que arrojaban luz sobre lo que era realmente la vida de un músico de gira, que constituían una mirada a un mundo que para él no había sido revelado. Sus comentarios me resultaron alentadores y apasionantes, pero eso fue antes de la era de los blogs, así que mis cartas permanecieron inéditas, aunque alguna anécdota se coló en mi anterior libro sobre bicicletas y ciudades. El entusiasmo de Dave plantó la semilla para que quizá algún día yo escribiera sobre música. Pero sentía recelo respecto a seguir ese camino —la estantería de «biografía de rockero entrado en años» está abarrotada— y me resistí durante mucho tiempo, pero parece que ha llegado el día. Creo que me convencí de que el mundo de la música es más amplio que el de mi experiencia personal, pero mi experiencia figura aquí también.

Scott Moyers, hoy en Penguin Press, hizo el primer borrador y ayudó a darle estructura a todo esto, que luego pasó al equipo de McSweeney: Ethan Nosowsky ha sido el editor principal. Adam Krefman, Dave Eggers (diseño de la portada), Chelsea Hogue y Walter Green, todos colaboraron en el contenido, el diseño (Walter hizo la mayor parte de la maquetación interior) y la laboriosa contratación de derechos de imágenes. Mi propio despacho, Todomundo, ha dedicado varios años a encarrilar el proyecto: LeeAnn Rossi ha trabajado en la coordinación general y Frank Hendler ha ayudado en la investigación del negocio de la música en el capítulo siete, así como mi manager David Whitehead. Mis representantes comerciales Lia Sweet, Nan Lanigan e Illene Bashinsky fueron también de gran ayuda en nuestro intento de descifrar y presentar las finanzas de los músicos y dar con la máxima claridad una contabilidad transparente de un par de proyectos míos.

Mi agente literario, Andrew Wylie, fue comprensivo cuando le expliqué que este libro no sería una autobiografía ni una serie de artículos con reflexiones, sino un poco de ambas cosas. Ahora que ya está hecho es un poco más fácil de explicar.

Gracias a Sally Singer por insistir en que le diera un último repaso a la obra. Gracias también a toda la gente que me ha permitido usar sus fotos, citas y diagramas, y a los propietarios de los derechos de los fragmentos de música incluidos en el libro electrónico.

LECTURAS RECOMENDADAS

Capítulo uno

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, 2008 [hay trad. cast.: *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005].

Lomax, Alan, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, 1978.

Lomax, Alan; Paulay, Forrestine, directores, *Rhythms of Earth: The Choreometrics Films of Alan Lomax and Forrestine Paulay*, NTSC, Media-Generation, 2008.

Capítulo dos

Tanizaki, Junichiro, *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books, 1977 [hay trad. cast.: *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 2013].

Rouget, Gilbert, *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*, University of Chicago Press, 1985.

PAJ: A journal of Performance and Art, originalmente llamado *Performing Arts Journal*, solía publicar entrevistas con artistas de teatro «experimental», tales como Mabou Mines y Bob Wilson.

Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double*, Grove Press, 1938 [hay trad. cast.: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001].

Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion*, University of California Press, 1979.

Canetti, Elias, *Crowds and Power*, Farrar, Straus and Giroux, 1984 [hay trad. cast.: *Masa y poder*, Barcelona, Debolsillo, 2005].

Goodman, Felicitas D., *Speaking in Tongues: A Cross Cultural Study in Glossolalia*, University of Chicago Press, 1972.

Young, Neil; Crazy Horse, *Rust Never Sleeps*, LP, Reprise Records 1979.

Country Legends, VHS, Hallway Entertainment Inc., 2000

Capítulo tres

Eisenberg, Evan, *The Recording Angel*, Yale University Press, 2005.

Erlmann, Veit, ed., *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Berg Publishers, 2004.

Emmerson, Simon; Wishart, Trevor, ed., *On Sonic Art*, Hardwood Academic Publishers, 1996.

Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010.

Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010.

Jones, George, *Anniversary: Ten Years of Hits*, CD, Sony, 1982.

Capítulo cinco

Emerick, Geoff; Massey, Howard, *Here There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, Gotham, 2007 [hay trad. cast.: *El sonido de los Beatles: memorias de su ingeniero de grabación*, Barcelona, Urano, 2011].

Davis, Miles; Troupe, Quincy, *Miles: The Autobiography*, Simon & Schuster, 1990 [hay trad. cast.: *Miles: la autobiografía*, Barcelona, Alba, 2009].

Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago Press, 1981.

33 i/3 (Thirty-Three and a Third) es una serie de libros sobre álbumes de música, con uno o dos autores por álbum, publicado por Bloomsbury Publishing.

Godard, Jean-Luc, director, *Sympathy for the Devil*, film, 1968.

Capítulo seis

Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Modern Library, 2011 [hay trad. cast.: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid, Capitán Swing, 2011].

Eggers, Dave, *What Is the What*, Vintage, 2007 [hay trad. cast.: *Qué es el qué*, Barcelona, Debolsillo, 2011].

Mercado, Monina Allarye, *People Power: The Philippine Revolution of 1986: An Eyewitness History*, Writers & Readers, 1987.

Solnit, Rebecca, *A Paradise Built In Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*, Viking, 2010.

Veloso, Caetano, *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*, Da Capo Press, 2003 [hay trad. cast.: *Verdad tropical*, Barcelona, Salamandra, 2004].

Capítulo siete

Krasilovsky, M. William; Shemel, Sidney; y Gross, John M., *This Business of Music*, Billboard Books, 2007.

Dannen, Fredric, *Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside the Music Business*, Vintage, 1991.

Stokes, Geoffrey, *Starmaking Machinery: The Odyssey of an Album*, Bobbs-Merrill, 1976.

Capítulo ocho

Wilson, E.O., *On Human Nature*, Harvard University Press, 2004 [hay trad. cast.: *Sobre la naturaleza humana*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997].

Guillermoprieto, Alma, *Samba*, Vintage, 1991.

Tiger, Lionel, *Men in Groups*, Transaction Publishers, 2004.

Capítulo nueve

Carey, John, *What Good Are the Arts?*, Oxford University Press, 2010 [hay trad. cast.: *¿Para qué sirve el arte?*, Barcelona, Debate, 2007].

Robinson, Ken, *Out of Our Minds: Learning to be Creative*, Captone, 2011.

The Trips Festival, DVD, dirigido por Eric Christensen (2008; Trips Festival).

Ross, Alex, *Listen to This*, Farrar, Straus and Giroux, 2011 [hay trad. cast.:

Escucha esto, Barcelona, Seix Barral, 2012].

Friedman, B.H., ed., *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Exact Change, 2004.

Roberts, John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin Music on the United States*, Oxford University Press, 1999.

Krich, John, *Why Is This Country Dancing?: A One-Man Samba to the Beat of Brazil*, Cooper Square Press, 2003.

Schafer, R. Murray, *The Thinking Ear: Complete Writing on Music Education*, Arcana Editions, 1986.

Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, 1995.

Kuh, George D.; Tepper, Steven J., «Let's Get Serious About Cultivating Creativity».

The Chronicle of Higher Education, 4 de septiembre de 2011, <http://chronicle.com/article/Lets-GetSerious-About/128843>.

Capítulo diez

Walter Murch entrevistado por Geoff Manaugh, «The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch», *BLDG Blog*, abril de 2007, <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheoninterview-with.html>.

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, W.W. Norton & Company, 1971 [hay trad. cast.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza, 1971].

Blesser, Barry, *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, 2009.

Mitrovic, Branko, *Learning From Palladio*, W.W. Norton & Company, 2004.

Pontynen, Arthur, *For the Love Of Beauty: Art History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement*, Transactions Publishers, 2006.

Cage, John, «Experimental Music», declaración pronunciada como discurso en la convención de la Asociación Nacional de Profesores de Música en Chicago, en 1957, http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%zoExperimental%zoMusic.pdf.

Gill, Kamraan Z.; Purves, Dale, «A Biological Rationale for Musical Scales», Duke University Center for Cognitive Neuroscience and Department of Neurobiology, publicado en plosone.org, 3 de diciembre de 2009, <http://www.plosone.org/article/info:doi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0008144>

Molnar-Skazaks, Istvan; Overy, Katie, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, «Music and Mirror Neurons: From Motion to “e” motion», Oxford University Press, 2006.

Balkwill, Laura-Lee; Thompson, William Forde, «A Cross Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 17, otoño de 1999.

Bowling, Daniel L.; Choi, Jonathan D.; Gill, Kamraan; Prinz, Joseph; y Purves, Dale, «Major and Minor Compared to Excited and Subdued Speech», *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 127, n.º 1, 2010.

Levitin, Dan, *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Plume/ Penguin, 2007 [hay trad. cast.: *Tu cerebro y la música*, Barcelona, RBA, 2008].

Sacks, Oliver, *Musicophilia*, Knopf, 2007 [hay trad. cast.: *Musicofilia*, Barcelona, Anagrama, 2013].

Cardew, Cornelius, *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer New Dimensions, 1974.

Zimmermann, Walter, *Desert Plants: Conversations with Twenty-three American Musicians*, A.R.C. Publications, 1976.

Coitt, Jonathan, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Pan Books, 1974.

DISCOGRAFÍA

Capítulo uno

Talking Heads, «A Clean Break (Let's Work) Live at CBGB's, 10/10/1977», Bonus Rarities and Outtakes, 2006, Sire Records.

HeyBale, «Honky Tonk Mood», The Last Country Album, 2008, Shuffle 5 Records.

Varios artistas, «Wenlega (a Mossi Dance)», Burkina Faso / Savannah Rhythms, 1981, Nonesuch Records.

Thomas Tallis, «Spem in Alium», Tallis: Spem in Alium, Etc., 1985, Gimell Records.

Johann Sebastian Bach (autor: Bernard Legace), «Fantasia super Jesu, Meine Freunde. Chorale BWV 713», Complete Organ Works & Other Keyboard Works 2: Toccata Adagio & Fugue in C Major BWV 564 And Other Early Works. Vol. 2, 1998, Analekta.

Wolfgang Amadeus Mozart; autores: Hansgeorg Schmeiser & Ingomar Rainer, «Sonata in F KV. 13: Allegro», *Mozart - The Early Sonatas*, 2006, Nimbus Records.

Richard Wagner; autores: New York Philharmonic Orchestra, «Lohengrin / Act 3 - Prelude to Act III», *Twilight of the Gods: The Essential Wagner Collection*, 1998, Deutsche Grammophon GmbH.

Gustav Mahler; autor: Mari Anne Haggander; compositor: Johann Wolfgang Von Goethe, «Symphony No. 8 in E flat major ("Symphony of a Thousand"): Veni, creator spiritus», *Mahler - Symphony No. 8*, 1995, BIS Records.

Clarence Williams y Spencer Williams; autor: Ethel Waters, «Royal Garden Blues», *Ethel Waters 1921-1923*, 1994, Classics Records.

Lorenz Hart y Richard Rogers; autor: Chet Baker, «My Funny Valentine», *My Funny Valentine*, 1954, Golden Stars / Back Up / Delta Distribution.

Sugarhill Gang; compositor: Bernard Edwards y Nile Rodgers, «Rapper's Delight», *Sugarhill Gang*, 1980, Sugar Hill Records.

U2, «I Still Haven't Found What I'm Looking For», *Joshua Tree*, 1987, Mercury Records.

Lil Jon & The East Side Boyz, «Who U Wit», *Get Crunk, Who U Wit: Da Album*, 1997, Mirror Image Records.

John Williams; autores: London Symphony Orchestra, «Main Title», *Star Wars: Episode IV A New Hope*, 1977, 20th Century Records.

Bernard Hermann; autor: London Symphony Orchestra, «The Murder», *Psycho*, 1960, Soundstage Records.

Capítulo dos

The Who, «I Can't Explain», single, 1964, Decca Records.

Crosby, Stills & Nash, «Suite: Judy Blue Eyes», Crosby, Stills & Nash, 1969, Atlantic Records.

The Kinks, «Waterloo Sunset», *Something Else by the Kinks*, 1967, Reprise Records.

Chuck Berry, «Maybellene», single, 1955, Chess Records.

Eddie Cochran, «Twenty Flight Rock», single, 1957, Liberty Records.

Bing Crosby, «Pennies from Heaven», *Pennies from Heaven*, 1936, Hallmark Recordings.

Benny Goodman ft. Helen Ward, «The Glory of Love», *Original Benny Goodman Trio and Quartet Sessions: After You've Gone, Vol. 1*, 1936, Pair Records.

? & The Mysterians, «96 Tears», *96 Tears*, 1966, Cameo Records.

Grin, «Slippery Fingers» y «White Lies», *1 + 1*, 1972, Spindizzy Records.

Dr. John The Night Tripper, «I Walk on Guided Splinters», *Gris-Gris*, 1968, Atco Records.

Rahsaan Roland Kirk, «Dance of the Lobes», *Natural Black Inventions: Root Strata*, 1971, Atlantic Records.

Sun Ra, «Space Probe», *Space Probe*, 1978, Saturn Records.

Al Green, «Love and Happiness», *I'm Still in Love With You*, 1972, Hi Records.

Talking Heads, «Psycho Killer», *Talking Heads: 77*, 1977, Sire Records.

David Bowie, «5 Years», *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1972, Virgin Records.

Nancy Sinatra, «Some Velvet Morning», *Movin' with Nancy*, 1968, Sundazed Records.

Shangri-Las, «Remember (Walking in the Sand)», single, 1964, Red Bird Records.

The Jackson 5, «Dancing Machine», *Get It Together*, 1973, Motown Records.

KC and the Sunshine Band, «Get Down Tonight», *KC and the Sunshine Band*, 1974, TK Records.

Television, «See No Evil», *Marquee Moon*, 1977, Elektra Records.

The Modern Lovers, «Girl Friend», *The Modern Lovers*; 1976, Beserkeley Records.

David Byrne y Brian Eno, «Regiment», *My Life in the Bush of Ghosts*, 1981, Sire Records.

Talking Heads, «Once in a Lifetime», *Remain in Light*, 1980, Sire Records.

Talking Heads, «This Must Be the Place (Naive Melody)», *Speaking in Tongues*, 1983, Sire Records.

Margareth Menezes, «Elegibó (Urna História de Ifá)», *Elegibó*, 1990, Mango Records.

Willie Nelson, «Stardust», *Stardust*, 1978, Columbia Records.

Jorge Ben, «Ponta de Lanca Africano (Umbabarauma)», *Africa Brazil*, 1976, Philips Records.

Caetano Veloso, *Livro*, 1998, Nonesuch Records.

Capítulo tres

Duke Ellington, «East St. Louis Toodle-oo», *Duke Ellington* (1956), 1956, Charly Records.

Max Bruch and Wolfgang Amadeus Mozart; autor: Jascha Heifetz, «Concert for Violin & Orchestra No. 4 in D major, K. 218», Bruch: Violin Concerto No. 1 in G minor; Mozart: Violin Concerto No. 4; Violin Concerto No. 5, 2011, RCA Red Seal.

Alessandro Moreschi; compositor: Ignace Leybach, «Pie Jesu», *The Last Castrato*, 1984, OPAL Records.

The Philadelphia Orchestra; director: Leopold Stokowski, «The Sorcerer's Apprentice (L'apprenti Sorcier)», *Walt Disney's Fantasia: Original Soundtrack*, 1942, Walt Disney Records.

Louis Armstrong & His Hot Five, «Skid-DatDe-Dat», *Louis Armstrong & His Hot Five No. 2*, 1958, Philips Records.

Lead Belly, «Rock Island Line», *Rock Island Line: Original 1935-1943 Recordings*, 1951, Naxos Nostalgia Records.

Darius Milhaud; autor: William Bolcom, «Trois Rag-Caprices Op. 78: Precis Et Nerveux», *Milhaud: Piano Music*, 1975, Nonesuch Records.

Orchestra Baobab, «Pape Ndiaye», *Made in Dakar*, 2007, World Circuit Records.

Glenn Gould, «The Idea of North», *Glenn Gould's Solitude Trilogy - 3 Sound Documentaries*, 1992, CBC Records.

Clara Rockmore, composición de Stravinsky, «L'oiseau de Feu (The Firebird): Arr. For Theremin», *The Art of the Theremin*, 1987, Delos Records.

Benny Goodman Sextet featuring Charlie Christian, «Shivers», *Benny Goodman Sextet Featuring Charlie Christian: 1939-1941*, 1991, Columbia Records.

The Jimi Hendrix Experience, «Purple Haze», *Are You Experienced?*, 1967, Sony Legacy Records.

Varios artistas, «Hawaiian Wedding Song», *World of Music: Songs of Hawaii*, 2000, Blue Music Records.

Les Paul and Mary Ford, «Lover», *The Best of Capitol Masters: Selection from the Legend and the Legacy*, 1992, Capitol Records.

Turtles, «Happy Together», *Happy Together*, 1967, Sundazed Records.

Ki Nartosabdho, «Jula Juli Suber», *Identitas Jawa Tengah*, 1989, Fajar Records.

Capítulo cuatro

David Byrne y Fatboy Slim, «Here Lies Love», *Here Lies Love*, 2010, Nonesuch Records.

Serge Gainsbourg, «Ford Mustang», *Initials B.B.*, 1968, PolyGram Records.

Crystal Waters, «Gypsy Woman (She's Homeless)», *Surprise*, 1991, Mercury Records.

Talking Heads, «Sugar on My Tongue», *Once in a Lifetime*, 2003, Sire & Warner Bros. Records.

Trick Daddy (feat. Cee Lo, y Ludacris), «Sugar (Gimme Some)», *Thug Matrimony: Married to the Streets*, 2004, Slip-N-Slide Records.

Grace Jones, «Feel Up», *A One Man Show*, 1978, PolyGram Records.

Pet Shop Boys, «Opportunities (Let's Make Lots of Money)», *Disco*, 1986, EMI Records.

Capítulo cinco

Simon and Garfunkel, «The Sound of Silence», *Wednesday Morning, 3 A.M.*, 1964, Columbia Records.

John Cage, «Roaratorio: Pt 1», *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, for voice, tape & Irish musicians*, 1992, Mode Records.

Philip Glass, «Victor's Lament», *Philip Glass: North Star*, 1977, Virgin Records.

Steve Reich, «Pulses», *Music for 18 Musicians*, 1998, Nonesuch Records.

Terry Riley, *Terry Riley: In C*, 1968, Sony Music Distribution.

Velvet Underground, «Heroin», *The Velvet Underground & Nico*, 1967, Polydor Records.

The Stooges, «1969», *The Stooges*, 1969, Elektra Records.

Captain Beefheart & The Magic Band, «She's Too Much For My Mirror», *Trout Mask Replica*, 1969, Reprise Records.

Talking Heads, *More Songs About Buildings and Food*, 1978, Sire Records.

Talking Heads, *Fear of Music*, 1979, Sire Records. *St. Vincent, Actor*, 2009, 4AD Records.

Prince Danurejo VII, «Langen Mandra Wanara. Opera de Danuredjo, Debut», *Langen Mandra*.

Wanara, 1988, Ocora Records.

Pete Seeger, «Risselty-Rosselty», *With Voices Together We Sing*, 1956, Folkways Records.

Fela Kuti, «Expensive Shit», *Expensive Shit/He Miss Road*, 1975, PolyGram Records.

Farid al-Atrash, «Hebbina Hebbina», *Forever, Vol. 2*, 2000, EMI Records.

Holger Czukay, «Persian Love», *Movies*, 1979, Electrola Records.

Konono n.º 1, «Kule Kule Reprise», *Congotronics*, 2005, Crammed Discs Records.

Swedish House Mafia (feat. Pharrell), «One (Your Name)», *Until One*, 2010, Virgin Records.

James Brown, «Funky Drummer», *In the Jungle Groove*, 1986, Polydor Records.

Talking Heads, «Burning Down the House», *Speaking in Tongues*, 1983, Sire Records.

David Byrne, «Leg Bells», *The Catherine Wheel*, 1981, Warner Bros. Records.

Talking Heads, «Cool Water», *Naked*, 1988, Fly Records.

David Byrne and Celia Cruz, «Loco de Amor», *Rei Momo*, 1989, Luaka Bop/Sire Records.

Rodolfo y su Tipita RA7, «La Colegiala», *Cumbia Cumbia*, 1989, World Circuit Records.

Zeca Pagodinho, «Samba Pras Mocas», *Zeca Pagodinho*, 1997, PolyGram Records.

The Meters, *Look-Ka Py Py*, 1970, Josie Records.

David Byrne, «Something Ain't Right», *Uh-Oh*, 1992, Luaka Bop/Sire/Warner Bros. Records.

Capítulo seis

Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson -40ème Anniversaire*, 1971, PolyGram Records.

King Tubby, «A Truthful Dub», *Dub from the Roots*, 1975, Jamaican Records.

Joni Mitchell, *Blue*, 1971, Reprise Records.

Iannis Xenakis, «Concret Ph», *Electronic Music*, 1997, EMF Records.

David Byrne y Brian Eno, «The River», *Everything That Happens Will Happen Today*, 2008, Todo Mundo Records.

Reverendo Maceo Woods, «Surrender to His Will», *Maceo Woods and the Christian Tabernacle Baptist Church Choir*, 1969, Volt Records.

David Byrne y Caetano Veloso, «Dreamworld», *Onda Sonora: Red Hot + Lisbon*, 1999, Bar/ None Records.

Carmen Miranda, «Diz Que Tem», *Brazilian Recordings*, 1993, Harlequin Records.

John Adams, compositor; David Robertson, director; St. Louis Symphony Orchestra, orquesta; *Doctor Atomic Symphony*, 2009, Nonesuch Records.

David Byrne y Fatboy Slim, «Here Lies Love», *Here Lies Love*, 2010, Nonesuch Records.

Sharon Jones & The Dap-Kings, «How Long Do I Have To Wait For You?», *Naturally*, 2005, Daptone Records.

Capítulo siete

D'Angelo, «Send It On», *Voodoo*, 2000, Modern Classics Records.

Randy Newman, «Louisiana 1927», *Good Old Boys*, 1974, Warner Bros. Records.

Maria Schneider, *Sky Blue*, 2007, Artistshare Records.

Jay-Z (feat. Kanye West and Rihanna), «Run This Town», *The Blueprint 3*, 2009, Roc Nation Records.

U2, «Beautiful Day», *Beautiful Day*, 2000, PolyGram Records.

Madonna, «Candy Shop», *Hard Candy*, 2008, Warner Bros. Records.

David Byrne, *Grown Backwards*, 2004, Nonesuch Records.

David Byrne, *Lead Us Not Into Temptation*, 2003, Thrill Jockey Records.

Aimee Mann, «How Am I Different», *Bachelor No. 2 Or, The Last Remains of the Dodo*, 2000, SuperEgo Records.

Radiohead, «Weird Fishes/Arpeggi», *In Rainbows*, 2007, XL Recordings.

Amanda Palmer, *Amanda Palmer Performs the Popular Hits of Radiohead on Her Magical Ukulele*, 2010, autoeditado en Bandcamp.

David Byrne y Brian Eno, «My Big Nurse», *Everything That Happens Will Happen Today*, 2008, Todo Mundo Records.

Rihanna, «Umbrella», *Good Girl Gone Bad*, 2007, Def Jam Records.

Christina Aguilera, «Ain't No Other Man», *Back to Basics*, 2006, RCA Records.

Capítulo ocho

Television, «Little Johnny Jewel», *Marquee Moon*, 1977, Warner Music Records.

The Mumps, «Muscleboys», *Fatal Charm*, 1994, Eggbert Records.

Neu!, «Hallogallo», *Neu!*, 1972, Groenland Records.

Faust, «Krautrock», *Faust IV*, 1973, Virgin Records.

1910 Fruitgum Company, «1, 2, 3 Red Light», *1, 2, 3 Red Light*, 1968, Buddah Records.

Patti Smith, «Gloria: In Excelsis Deo», *Horses*, 1975, Arista Records.

Ramones, «Beat on the Brat», *Ramones*, 1976, Rhino Records.

Blondie, «Hanging on the Telephone», *Parallel Lines*, 1978, Chrysalis Records.

Varios artistas, *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965-1968*, 1972, Elektra Records.

DNA, «Egomaniac's Kiss», *No New York*, 1978, Antilles Record.

Cibo Matto, «Know Your Chicken», *Viva! La Woman*, 1996, Rhino / Warner Bros. Records.

Chocolate Genius, «My Mom», *Black Music*, 1998, V2 Records.

Capítulo nueve

Manassas, «The Love Gangster», *Manassas*, 1972, Atlantic Records.

Tom Zé, «Toc», *Estudando o Samba*, 1976, Continental Records.

tUnE-yArDs, «Bizness», *W H O K I L L*, 2011, 4AD Records.

Café Tacuba, «No Controles», *Avalancha de éxitos*, 1996, WEA Latina/WM México.

Capítulo diez

Fairuz, «Ya Tayr», *The Very Best of Fairuz*, 1987, Digital Press Hellas Records.

David Habba, «Iraq-Al Ted Ag Leche Avar y Avo Ha-go El», *Hazanout: Chants Liturgiques Juifs*, 2008, MCM Records.

Liu Fang, «Hautes Montagnes Et Eaux Ruisselantes (High Mountains and Rippling)», *Silk Sound*, 2006, Accords Croises Records.

Arnold Schoenberg, compositor; Berlin Philharmonic Orchestra/Herbert von Karajan, «5 Orchestral Pieces: IV. Peripetie - Sehr Rasch», *Schoenberg, Berg & Webern: Orchestral Works*, 2003, EMI Classics Records.

Olivier Messiaen, *Quartet for the End of Time*, 1972, Candide Records.

«Rangda Mesolah», *Tabuh Anaklung Terbaru*, Aneka Stereo Records.

Ornette Coleman, «Beauty is a Rare Thing», *This Is Our Music*, 1961, Warner Jazz Records.

John Coltrane, «Sun Ship», *Sun Ship*, 1965, Impulse! Records.

Bernard Desgraupes & Ensemble Ereawtung, «Musique d'ameublement: I.

Tecture de cabinet préfectoral», Essential Satie, 2012, EMI Classics Records.

Brian Eno, «Lux 1», Lux, 2012, Warp Records.

Mantovani & His Orchestra, «Theme From “A Summer Place”», The World of Mantovani, 2009, Decca Records.

Morton Feldman, «Movement 2», Rothko Chapel; Why Patterns?, 1991, New Albion Records.

Alvin Lucier, «Music on a Long Thin Wire», Alvin Lucier: Music on a Long Thin Wire, 1980, Lovely Music Records.

John Luther Adams, John Luther Adams: Winter Music, 2004, Wesleyan University Press.

Terry Riley, «Persian Surgery Dervishes: Performance 2, Part 2», Terry Riley: Persian Surgery Dervishes, 1972, Shanti Records.

Sunn O))), «Big Church», Monolith & Dimensions, 2009, Sun Lord Records.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Capítulo uno

- A. Interior del CBGB, por Joseph O. Holmes
- B. Rancid en el CBGB, por Justin Borucki
- C. «House Band» del Tootsies Orchid Lounge, por Henry Horenstein
- D. Tootsies Orchid Lounge «House Band», por Henry Horenstein
- E. Foto de Eric Ashford, cortesía de *Ethnomusicology Review*
- F. Catedral de Ely, por Walt I. Bistline, 2010
- G. Arnstadt Church, por Piet Bron
- H. Foto de Marianne Haller, cortesía del Bundesmobiliënverwaltung, Hofmobiliëndepot, Möbel Museum, Viena
- I. Galería de los Espejos, por Jenson Z. Yu
- J. La Scala, por Blake Hooper, Hooper & Co. Photography
- L. Carnegie Hall, por Peter Borg, Westminster Choir College, Rider University
- M. Banda de Buddy Bolden, de la colección personal del trombonista Willie Cornish

O. Micrófono Shure Brothers modelo 55S, por John Schneider

P. Radio Graetz Melodía

Q. WE LOVE Sundays, en Space, Ibiza, foto de Harry Sprout

R. Salón de baile Roseland, por Joe Conzo

S. Foto de Eric W. Beasman

T. Foto de Olaf Mooij

V. Scarlet Tanager, por Joe Thompson

W. Espectrograma de Bernie Krause

X. Foto de Daniel Schwen

Y. Foto de Thor Janson, publicada originalmente en *Revue Magazine*

Z. Foto de Silvia Rodriguez Kembel

AA. Mapa 3D de Silvia Rodriguez Kembel

Capítulo dos

A. Cortesía de David Byrne

B. Foto de Patti Kane

D. Foto de Barbara A. Botdorf

E. Cortesía de Herederos de Karlheniz Weinberger, a cargo de Patrik Schelder, Zurich, Suiza. Cortesía de Artist Management, Nueva York

F. Foto de Andrej Krasnansky

G. Foto de Maria Varmazis

H. Dibujo de David Byrne

I. Foto de Rick Wezenaar Photography, <http://www.wezenaar.org>

K. Performance de Robert Wilson, por Stephanie Berger

L. Cortesía de Hiro

M. Foto de Clayton Call

N. Foto de Tony Orlando

O. Hoola Hoope Dancer, Sufjan's BQE show, por Lawrence Fung

P. Foto de Anne Billingsley

Capítulo tres

B. Ilustración de The Case of the Cottingley Fairies, por Joe Cooper

C. Cortesía de Georg Neumann GmbH

D. Cortesía del Pavék Museum of Broadcasting

E. Foto del Museum of Making Music

Capítulo cuatro

A. Vocoder de transistores de principios de los años setenta, fabricado por encargo y usado por el dúo pop Kraftwerk

B. Cortesía de David Byrne

Capítulo cinco

A-B. Cortesía de Record Plant Remote C-D.

C-D Fotos de Hugh Brown

E. Electric Boogaloos, cortesía de Vicki Stavrinos

F-J. Cortesía de David Byrne K.

K. Anuncio originalmente publicado en The New York Times

Capítulo seis

A. Cortesía de la Bibliothèque Nationale de France

B. Kente Prestige Cloth, expuesto en el British Museum, Londres

C. Cortesía de David Byrne

Capítulo siete

Los gráficos de este capítulo fueron creados a partir de estadísticas y cifras proporcionadas por las siguientes publicaciones: p. 221: Recording Industry Association of America p. 232, 239, 246: Revista Wired pp. 240, 244, 256, 257: RZO Music Ltd.

Capítulo ocho

C-D. Dibujo de David Byrne

Capítulo nueve

C. Originalmente publicado en la revista Life

D. Originalmente publicado en The New York Times

H. Foto de Monika Rittershaus

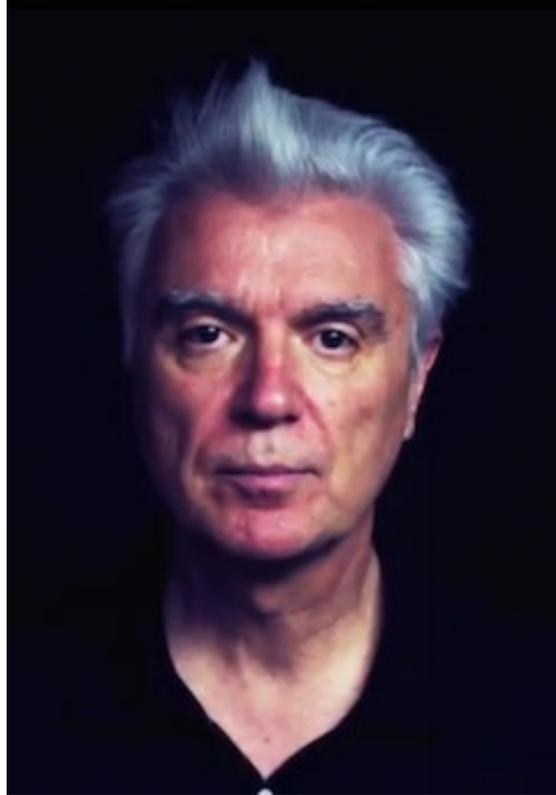
I. Foto de Claudia Uribe

K. Carlinhos Brown, de A Tarde Online

Capítulo diez

M. Foto de Einar Einarsson Kvaran

Las imágenes sin créditos son de dominio público.



DAVID BYRNE (Dunbarton, Escocia, 1952).

Hijo de un ingeniero, con 2 años de edad la familia se traslada a Canadá, para radicarse cuando cuenta 9 años, cerca de Baltimore, Maryland, Estados Unidos.

Siendo un adolescente aprendió a tocar la guitarra y escribió sus primeras canciones.

Realizó estudios en la Rhode Island School of Design, en donde en 1975 fundó el grupo postmoderno de rock Talking Heads con tres de sus compañeros. Desde 1983, trabaja en todo lo que tenga relación con el mundo artístico y de la interpretación: actor, agente, director, productor, cantante y lanzador y estudioso de la llamada etnomúsica.

Ha cantado con artistas como Peret, Caetano Veloso o Celia Cruz. En 1988 creó el sello discográfico Luaka Bop. Ha filmado documentales, dirigido películas y publicado libros de fotografía. Su obra gráfica se exhibe con regularidad en Europa y Estados Unidos.

Notas

[1] Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, 1978. <<

[2] Alex Ross, «Why So Serious?», *The New Yorker*, 8 de septiembre de 2008. <<

[3] Gareth Huw Davies, «Bird Songs», en el programa de David Attenborough, *The Life of Birds*, PBS. www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html <<

[4] Eyal Shy, «The relation of geographical variation in song to habitat characteristics and body size in North American Tanagers», *Behavioral Ecology and Sociobiology*, vol. 12, n.º 1, pp. 71-76. <<

[5] David Biello, «How City Noise Is Reshaping Birdsong», *Scientific American*, 22 de octubre de 2009. <<

[6] David Rothenberg, *Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution*, Bloomsbury Press, 2011, p. 6. <<

[7] Bijal P. Trivedy, «Was Maya Pyramid Designed to Chirp Like a Bird?», *National Geographic*, 6 de diciembre de 2002. <<

[8] Ker Than, «Ancient Maya Temples Were Giant Loudspeakers?», *National Geographic*, 16 de diciembre de 2010. <<

[1] Felix Post, «Creativity and psychopathology: A study of 291 world-famous men», *The British Journal of Psychiatry* (1994) 165, pp. 22-24. <<

[1] Geoff Manaugh, «The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch», *BLDG Blog*, abril de 2007, <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheon-interview-with.html>. <<

[2] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 13. <<

[3] Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010, p. 14. <<

[4] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 60. <<

[5] John Philip Sousa, «The Menace of Mechanical Music», publicado originalmente en *Appleton's Magazine*, vol. 8, 1906, p. 278, www.phonozoic.net/no155.htm. <<

[6] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 17. <<

[7] Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010, p. 60. <<

[8] Caroline Neal, *Si sos brujo: A Tango Story*, Cinemateca, 2005, DVD. <<

[9] Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010, p. 78. <<

[10] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 74-75. <<

[11] Emily Thompson, «Wiring the World: Acoustical Engineers and the Empire of Sound in the Motion Picture Industry, 1927-1930», en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veir Erlmann, ed., Berg Publishers, p. 198. <<

[12] *Ibídem*, p. 201. <<

[13] *Ibídem*, p. 202. <<

[14] Glenn Gould, «The Prospects of Recording», en High Fidelity, vol. 16, n.º 4, abril de 1966, PP. 46-63. <<

[15] *Ibíd.* <<

[16] Hua Hsu, «Thanks for the Memorex», *ArtForum*, febrero de 2011. <<

[17] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 12. <<

[1] Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010, pp. 258-261. <<

[2] *Ibídem*, p. 268. <<

[3] *Ibídem*, pp. 207-208. <<

[4] Michael Bull, «Thinking About Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman», en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veir Erlmann, ed., Berg Publishers, p. 174. <<

[5] *Ibídem*, p. 176. <<

[1] Glenn Gould, «The Prospects of Recording», en *High Fidelity* vol. 16, n.º 4, abril de 1966. <<

[1] Tom Breihan, «N.A.S.A: The Spirit of Apollo», *Pitchfork*, 18 de febrero de 2009, www.pitchfork.com/reviews/albums/12686the-spirit-of-apollo. <<

[1] Stephen Holden, «The Artistry Is Apparent, So Where's the Audience?», *The New York Times*, 6 de febrero de 2011. <<

[2] Ben Sisario, «Musical Survivor Hustles for a Second Chance», *The New York Times*, 8 de febrero de 2011.

* Las ventas citadas reflejan las cifras solo en Estados Unidos. De hecho, las ventas internacionales pueden «salvar» contratos de bandas. <<

[3] «U2 Signs 12 Year Deal with Live Nation», Billboard, www.billboard.com/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687#/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687. <<

[4] Peter Kafka, «Live Nation's \$120 Million Bet: Breaking Down Madonna Deal», *Business Insider*, 10 de octubre de 2007, [http:// articles.businessinsider.com/2007-10-10/ tech/30040635_1_madonna-deal-livenation-material-girl](http://articles.businessinsider.com/2007-10-10/tech/30040635_1_madonna-deal-livenation-material-girl). <<

[5] John Tozzi, «Bandcamp Powers Online Sales, Aims to Fill Myspace “Vacuum”», *Bloomberg*, 1 de noviembre de 2011, www.bloomberg.com/news/2011-11-01/bandcamp-powers-online-sales-aims-to-fill-myspace-vacuum-.html. <<

[6] Jeff John Roberts, «Spotify hits 6 million paid users as market for music streaming heats up», *paidContent*, 12 de marzo de 2013, <http://paidcontent.org/2013/03/12/spotify-hits-6-million-paid-users-asmarket-for-music-streaming-heats-up>. <<

[7] Ben Sisario, «Eminem Lawsuit May Raise Pay for Older Artist», *The New York Times*, 27 de marzo de 2011, http://www.nytimes.com/2011/03/28/business/media/28eminem.html?pagewanted=all&_r=o. <<

[8] «USC Annenberg Lab Ad Transparency Report, Fourth Edition», 8 de mayo de 2013. <<

[1] Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theater*, Routledge, 2002, p. 255.<<

[1] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 61. <<

[2] John Carey, *What Good Are the Arts?*, Faber & Faber, 2005, pp. 34-36. <<

[3] John Philip Sousa, «The Menace of Mechanical Music», publicado originalmente en *Appleton's Magazine*, vol. 8, 1906. <<

[4] Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010, p. 70. <<

[5] Colin Eatock, «What's Wrong with Classical Music?», *3 Quarks Daily*, 4 de octubre de 2010, www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/10/whats-wrongwith-classical-music.html. <<

[6] *Ibidem.* <<

[7] John Carey, *What Good Are the Arts?*, Faber & Faber, 2005, p. 11. <<

[8] *Ibidem*, p. 97. <<

[9] *Ibidem*, PP. 97-99. <<

[10] *Ibidem*, p. 101. <<

[11] Las cifras de asistencia de Blockbuster se pueden consultar aquí: <http://blogs.artinfo.com/realcleararts/2011/08/08/wait-a-minute-further-thoughts-on-twoblockbuster-shows>. <<

[12] John Carey, *What Good Are the Arts?*, Faber & Faber, 2005, pp. 20-32. <<

[13] *Ibidem*, p. 25. <<

[14] *Ibidem*, p. 90. <<

[15] *Ibidem*, p. 60. <<

[16] *Ibidem*, p. 61. <<

[17] William Hazlitt, *Criticisms on Art*, Nabu Press, 2011, p. 110. <<

[18] Marjorie Garber, *Patronizing the Arts*, Princeton University Press, 2008, p. 52. <<

[19] *Ibidem*, p. 54. <<

[20] Paul Goldberger, «Design for Living», *The New Yorker*, 4 de abril de 2011. <<

[21] John Carey, *What Good Are the Arts?*, pp. 132-133. <<

[22] Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010, p. 119. <<

[23] Daniel J. Wakin, «A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit \$182 Million», *The New York Times*, so de octubre de 2011, www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitan-operas-donations-hit-record-182-million.html?pagewanted=all. <<

[24] Mike Boehm, «L.A. Opera's "Ring" cycle may be in the red», *Los Angeles Times*, 29 de mayo de 2010, <http://articles.latimes.com/2010/may/29/entertainment/la-tringtickets-20100529>. <<

[25] Daniel J. Wakin, «A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit \$182 Million», *The New York Times*, 10 de octubre de 2011, www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitanoperas-donations-hit-a-record-182million.html?pagewanted=all. <<

[26] Daniel J. Wakin, «Reader Response: Orchestras Are Overextended», *The New York Times*, 22 de abril de 2011, [http:// artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/22/reader-responseorchestras-are-overextended](http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/22/reader-responseorchestras-are-overextended). <<

[27] «Los galeones en el siglo XXI. El Roxy, un ejemplo de art deco tapatío», en *Replicante*, vol. 3, n.º 12, verano de 2007. <<

[28] John Carey, *What Good Are the Arts?*, Faber & Faber, 2005, p. 40. <<

[29] David Bornstein, «Beyond Baby Mozart: Students Who Rock», *The New York Times*, 8 de septiembre de 2011, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/08/beyondbabymozart-students-who-rock>. <<

[30] David Bornstein, «Rock Is Not the Enemy», *The New York Times*, 13 de septiembre de 2011, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/13/rock-is-not-the-enemy>. <<

[31] Ed Vulliamy, «Strings Attached: What the Venezuelans Are Doing for British Kids», *The Observer*, 3 de octubre de 2010. <<

[32] *Ibidem.* <<

[33] *Ibidem.* <<

[34] Steven J. Tepper & Georde D. Kuh, «Let's Get Serious About Cultivating Creativity», *The Chronicle of Higher Education*, 4 de septiembre de 2011, [www.chronicle.com/ article/Lets-Get-Serious-About/128843](http://www.chronicle.com/article/Lets-Get-Serious-About/128843). <<

[35] Oliver Sacks, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, Knopf, 2007, p. 102.

<<

[36] John Carey, *What Good Are the Arts?*, Faber & Faber, 2005. <<

[37] Sir Ken Robinson, «Transform Education? Yes, We Must», *The Huffington Post*, 11 de enero de 2009, www.huffingtonpost.com/sir-ken-robinson/transform-educationyesw_b_157014.html. <<

[38] R. Murray Schafer, *The Thinking Ear: Complete Writing on Music Education*, Arcana Editions, 1986, pp. 246-248. <<

[1] Robert Fink, *Selected Essays and Readings: On the Origin of Music*, Greenwich Publishing, 2003. <<

[2] Manly P. Hall, *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedia Outlines of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*, Jeremy P Tarcher/ Penguin, 2003, p. 252. <<

[3] Johannes Kepler, *The Harmony of the World*, American Philosophical Society, 1997, p. 440. <<

[4] Geoff Manaugh, «The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch», *BLDG Blog*, abril de 2007, <http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheoninterview-with.html>. <<

[5] Kitty Ferguson, *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space*, Walker Publishing Company, 2008, p. 239. <<

[6] Douglas Kahn, «Ether Ore: Mining Vibrations in American Modernist Music», en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Culture*, Veit Erlmann, ed., Berg Publishers, 2004, p. 127. <<

[7] Ker Than, «In Search of Music's Biological Roots», *Duke Magazine*, vol. 94, n.º 3, mayo/ junio de 2008, www.dukemagazine.duke.edu/issues/050608/musici.html.

<<

[8] Kerni MacDonald y Béatrice de Géa, «A Sonorous, Smiling City», *The New York Times*, 16 de marzo de 2011. <<

[9] Matthew Shlomowitz, «Cage's Place in the Reception of Satie», 1999, www.satiearchives.com/web/article8.html. <<

[10] John Cage, «Experimental Music», declaración pronunciada como discurso en la convención de la Asociación Nacional de Profesores de Música en Chicago, en 1957, www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf. <<

[11] *Outsider: John Rockwell on the Arts, 1967-2006*, 2006, Limelight Editions, p. 210. <<

[12] John Cage, «Experimental Music», declaración pronunciada como discurso en la convención de la Asociación Nacional de Profesores de Música en Chicago, en 1957, www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf <<

[*] Esta no es una situación nueva. Se podría argüir que una canción producida por Phil Spector durante su apogeo en los años sesenta es casi una canción diferente de la versión en la que él no intervino. Más recientemente, un tema con ritmos (pero sin palabras ni melodía) de Timbaland es identificable y a veces más pegadizo debido a su peculiar estilo con los sampleos. ¿Son entonces esos tipos automáticamente coescritores de los temas? Técnica y legalmente no, pero el productor exige crédito, o el artista, reconociendo el valor de la contribución del productor, se lo concede. <<