

Editorial

Música popular y archivo sonoro: usos sociales del discurso musical global

Manuel de la Fuente Soler¹

Universidad de Valencia

manuel.delafuente@uv.es

ORCID: 000-0002-5269-5663

Citar como: De la Fuente Soler, M. (2023). Música popular y archivo sonoro: usos sociales del discurso musical global. *Desde el Sur*, 15(1), e0001.

Bob Dylan daba en diciembre de 2020 la campanada. A punto de terminar el primer año pandémico, se anunciaba que el músico había vendido los derechos de autor a Universal Music, un catálogo aproximado de 600 canciones por una cantidad cercana a los USD 300 millones. Al cabo de poco más de un año, en enero de 2022, se daba a conocer una nueva venta del artista, su catálogo de grabaciones, en esta ocasión a Sony Music Entertainment, por unos USD 200 millones. El caso de Dylan, pese a no ser el único, sí representó el más sonado del rock anglosajón y le seguirían otros artistas vivos, como Paul Simon, Bruce Springsteen o Sting, junto con la venta parcial de sus catálogos por parte de nombres como Stevie Nicks o Neil Young, o movimientos similares por los propietarios de los derechos de artistas fallecidos, como David Bowie o Frank Zappa. La relevancia de la operación trascendió además el marco generacional y es así como, en enero de 2023, quien anunciaba la venta de su cancionero por 200 millones era el cantante Justin Bieber.

1 Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia. Su investigación se centra en las implicaciones sociopolíticas de la cultura. Imparte clases sobre cine clásico, cine español y música popular. Ha realizado estancias de investigación y ha sido profesor invitado en universidades europeas, americanas y asiáticas. Es autor de artículos sobre cine y música en revistas internacionales, y de los libros *La música se resiste a morir: Frank Zappa. Biografía no autorizada* (Madrid, Alianza, 2021), *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidenciapolítica* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014), así como editor de *Cine, imagen y representación en Guy Debord* (Valencia, Tirant, 2018).

Los músicos de rock también tenían, por lo tanto, archivo. No era, evidentemente, una circunstancia novedosa, pero sí ha cobrado relevancia en los últimos años esta dimensión archivística del artista de música popular, como delata que haya sido en los últimos meses cuando se ha conocido la existencia de los fondos personales que guardaban Prince o Lou Reed, o el hecho de que, nuevamente, Dylan firmara un acuerdo en marzo de 2016 (medio año antes de conocerse la concesión del Premio Nobel de Literatura) con la Universidad de Tulsa para la creación del Bob Dylan Center, un museo formado por escritos, grabaciones y objetos del artista. El rock dejaba así atrás el carácter efímero de intervención y rebeldía que había definido su origen para erigirse en uno de los notarios principales de los registros culturales de las últimas décadas.

No obstante, el rock se había preocupado desde el principio por una cierta fijación textual de la oralidad. Las manifestaciones rebeldes de siglos pasados que habían transitado de forma subterránea por la historia oficial no tenían ya que encomendarse a las memorias colectivas, a los «rastros de carmín» (como decía Greil Marcus). Al contrario, el uso del rock de las tecnologías de grabación, su inserción en los textos cinematográficos, el surgimiento de periodistas especializados y, finalmente, la incorporación de su estudio en las universidades de todo el mundo dieron carta de naturaleza al género, es decir, se pasó de *sentir a pensar* el rock, de modo que podría hablarse (como establecieron Luis Puig y Jenaro Talens) de unas «culturas del rock», esto es, de unas lógicas transaccionales de toda índole (económicas, culturales y políticas) que explican las relaciones entre administradores y administrados, así como el fenómeno de la globalización.

No obstante, el proceso no estuvo exento de recelos. El carácter mutante de la música popular, manifestado en múltiples frentes (desde las variaciones propias de la transmisión oral en el folclore a la improvisación del jazz), contrastaba con el valor estandarizado y escrito de la música clásica, argumento esgrimido a lo largo de todo el siglo pasado para establecer una supuesta distinción entre ambos mundos. En definitiva, ¿cómo no habría de darse una distinción en términos de escritura entre la música clásica y la popular si la primera se basaba en lo escrito, las partituras, y la segunda en un momento inasible del que no daban fiel cuenta ni siquiera las grabaciones? Así, el territorio de lo clásico atendería al arte, y su archivo (las partituras o la reproducción de las obras en las salas de conciertos) se consideraría inamovible y se presentaría descontextualizado, porque, como ha señalado recientemente Antonio Méndez Rubio (2022, p. 55), «la noción dominante de *arte musical*, tal como se la maneja tradicionalmente, convierte los ingredientes comunicativos de la música a un código amparado en las nociones de obra, autonomía y arte, de manera que la estetización hace que la praxis común se desvanezca». El rock asumiría esta posición subalterna, a todas luces tramposa y falaz, con la llegada de la MTV, que supondría someter toda pretensión artística a la rentabilidad económica, hasta el punto de que la escucha misma se sometería «a los parámetros de la pantallización y el *show* audiovisual, doméstico, y encapsulaba la experiencia musical en un formato televisivo que más tarde heredarían las plataformas de visualización digitales» (Méndez Rubio, 2022, p. 137).

La irrupción del archivo en primer plano (es decir, su conversión en mercancía fundamental) por los mismos artistas que vivieron, protagonizaron, aceptaron o discutieron todo este proceso no deja de ser un síntoma

de la percepción del rock, la música popular, a ojos de la industria como un catálogo disperso que hay que ordenar y homogeneizar. El carácter incontrolable de las manifestaciones populares ha de domesticarse también en su fase de preservación. Los incentivos económicos, beneficios fiscales incluidos, existentes en Estados Unidos explican también las decisiones de Dylan, Springsteen y sus coetáneos, y además consolidan la orientación del negocio desde la grabación de discos y la realización de conciertos hacia este último paso, la venta de los catálogos.

Los avances tecnológicos en las últimas décadas han resultado fundamentales, por otro lado, a la hora de la posibilitar la reconstrucción no solo del rock anglosajón sino de los modelos implantados en diversos países; en definitiva, a la recuperación de la memoria colectiva de las distintas comunidades, planteada como asunción o respuesta a la imposición del rock anglosajón en la lógica de la globalización. No es un proceso, con todo, ni transparente ni exento de problemas, y del mismo modo que la digitalización no eliminó ni el poder de la industria en la toma de decisiones ni las desigualdades de acceso de los artistas a los ámbitos mayoritarios de producción y distribución, el algoritmo tampoco supone la democratización total en la configuración y acceso a los archivos.

Este monográfico parte del proyecto «Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos» (Trans.Arch), del programa de la Unión Europea MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie de la Unión Europea, número de referencia 872299), en el que están involucradas nueve universidades, cuatro latinoamericanas (Universidad Nacional de Tres de Febrero y Universidad Nacional del Litoral en Argentina, Pontificia Universidad Católica del Perú y la Pontificia

Universidad Javeriana en Colombia) y cinco europeas (la Univerzita Palackého v Olomouci en la República Checa, la Università degli Studi Roma Tre en Italia, las Universidades de Sevilla y Valencia en España y la Goethe-Universität en Alemania). Las inquietudes que se analizan en el proyecto se trasladan en gran medida a este volumen, que pretende analizar las cuestiones trazadas en estas líneas, y muchas otras más, a partir del marco teórico fijado en los dos artículos iniciales (el primero, a cargo de Diego Carballar y Daniel Link, y el segundo, de Ollin Vázquez) para pasar al análisis del impacto de la digitalización de los medios (el texto de Fernando Alayo Orbegozo) y terminar con tres estudios de caso, uno relativo al rock nicaragüense (escrito por Marina Barinova) y los dos restantes, sobre el peruano y sus respuestas (las sendas contribuciones de Francisco Melgar Wong y Jorge Olazo). Con ello se intenta resaltar la necesidad de conservar en condiciones el legado musical que se produce en las diversas sociedades del mundo y reflexionar desde una perspectiva multidisciplinar sobre los retos que surgen por el camino. Porque la llegada de la tecnología digital ha puesto sobre la mesa paradoja: la preservación de registros musicales ha de ir acompañada de medidas de catalogación para garantizar que la hegemonía del *mainstream* no sepulte las prácticas que se producen al margen. Si la industria hegemónica estadounidense lo ha entendido con tanta claridad en los últimos años, eso implica que no estamos, desde luego, ante un asunto menor.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Méndez Rubio, A. (2022), *La escucha actual*. Cátedra.

Recepción: 25/1/2023
Aceptación: 26/1/2023