



cim

Centro de Investigaciones
en Mediatizaciones

Facultad de Ciencia Política y RRH - UNR

nuevas mediatizaciones nuevos públicos

cambios en las prácticas
sociales a partir de las
transformaciones del arte
y los medios en la red

Gastón Cingolani

Beatriz Sznaider

(editores)



Cingolani, Gastón

Nuevas mediatizaciones : nuevos públicos : cambios en las prácticas sociales a partir de las transformaciones del arte y los medios en la red / Gastón Cingolani; Beatriz E. Sznaider ; editor literario Beatriz E. Sznaider ; Gastón Cingolani. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-177-6

1. Comunicación Social. I. Sznaider, Beatriz E. II. Sznaider, Beatriz E., ed. Lit. III. Cingolani, Gastón, ed. Lit. IV. Título.

CDD 302.2

Fecha de catalogación: 06/09/2016

editores

Gastón Cingolani

Beatriz Sznaider

diseño

Mariángeles Camusso



Centro de Investigaciones
en Mediatizaciones

Facultad de Ciencia Política y RRH - UNR

Directora

Dra. Sandra Valdetaro

Comité Académico

Prof. Rubén Biselli

Dra. Natalia Raimondo Anselmino

Dra. Mariana Maestri

Dra. María Cecilia Reviglio

Dra. Florencia Rovetto Gonem

Dra. Mariana Patricia Busso

Lic. Mariángeles Camusso

Comité Gestión y Coordinación

Lic. Irene Gindin

índice

Prólogo **6**

Operaciones

José Luis Fernández **10**

Interacción: un campo de desempeño múltiple en broadcasting y en networking

Interação: um campo de atuação múltipla em broadcasting e em networking

Oscar Traversa **27**

Narratividad, ficción y mediatización: algo acerca de sus relaciones

Narratividade, ficção e midiatização: algo sobre seus relacionamentos

Mutaciones

Virginia Brussa **39**

Mediatizaciones en tiempos de abundancia de huellas (digitales): Bigdata y métodos digitales para una aproximación a objetos "Stream"

Mediatizações em tempos de abundância de impressões (digital): Big Data e métodos digitais para a abordagem objetos "Stream"

Daniela Koldobsky **59**

Mediatización de la música y memoria: de las partituras a los archivos en red

Midiatização da música e memória: das partituras a os arquivos em rede

Ana Paula Da Rosa **77**

De reflexos a fagias: os níveis de circulação e apropriação midiática das imagens

De los reflejos a las fagias: los niveles de circulación y apropiación de imágenes mediáticas

Aline Weschenfelder **98**

Transformação da expert em celebridade: o caso Camila Coelho

Transformación de una experta en celebridad: el caso Camila Coelho

Mediatización de la música y memoria: de las partituras a los archivos en red

Midiatização da música e memória: das partituras a os arquivos em rede

Daniela Koldobsky

FSOC, UBA - ATCA, UNA dkoldobsky@hotmail.com

Palabras clave

mediatización-música-memoria-historia-archivos

Palavras-chave

midiatização - música - memória - história - arquivos

Resumen

La omnipresente vida de la música en la historia humana convive y es complementaria de la muy reciente posibilidad de mediatización del sonido, y por lo tanto de su conservación y reproducción. De allí que en este trabajo nos preguntamos por los modos de construir la memoria musical, de guardar, seleccionar, ordenar y descartar música. Para ello proponemos la diferenciación entre memoria neuronal y memoria técnica, y analizamos colecciones, catálogos y archivos musicales, con un acotado recorrido por su vida premediática primero y por la mediatización posterior, poniendo especial atención en los cambios que se están produciendo en la actualidad a partir de la digitalización y la presencia de Internet. Retomamos también algunas cuestiones planteadas antes en un trabajo dedicado a Youtube, y tenemos en cuenta pares como música culta/música popular, memoria individual/memoria social, instituciones públicas/instituciones privadas, producción/reconocimiento, y finalmente broadcasting/networking.

Resumo

A onipresente vida da música na história humana coexiste e é complemento da muito recente possibilidade de midiatização do som, e por enquanto da sua conservação e reprodução. Daí que neste trabalho perguntamos-nos pelos modos de construir a memória musical, de salvar, selecionar, classificar e descartar música. Para isso propomos a distinção entre memória neuronal e memória técnica, e analisamos coleções, catálogos e arquivos de música, com um breve percurso pela sua vida premediática primeiro e pela midiatização subsequente, pondo especial atenção nas mudanças que estão ocorrendo na atualidade a partir da digitalização e da presença da Internet. Recuperamos também algumas questões previamente formuladas num trabalho dedicado ao Youtube, e levamos em conta pares como música erudita/música popular, memória individual/memória social, instituições públicas/instituições privadas, produção/ reconhecimento, e finalmente, broadcasting/networking.

Introducción

Hasta el momento en que apareció la posibilidad técnica de fijación y reproducción del sonido, la música era concebida fundamentalmente como un arte del tiempo e indicadora de la naturaleza efímera de la vida, lo que es visible por ejemplo en la presencia de instrumentos musicales como motivos en una de las variantes del género pictórico de la naturaleza muerta -la *vani-tas*- que justamente pretende representar la finitud de la existencia.

Cuando la mediatización del sonido permitió abstraer el sonido de su fuente (Fernández y equipo Ubacyt, 2003) por primera vez en la extensa historia del hombre y en la también extensa vida de la música existió la posibilidad de escucharla sin ser producida en ese momento y en ese espacio, y la memoria que denominaremos neuronal dejó de ser el único reservorio de la música ya sucedida. Al igual que otros dispositivos técnicos que permiten recuperar textos producidos en el pasado, el fonógrafo¹ y los que lo sucedieron habilitaron, entre otros aspectos, grandes transformaciones en el estatuto de la memoria musical y en los modos de construirla².

De allí que en este trabajo nos preguntamos acerca de los modos de construir la memoria musical, de guardar, seleccionar, ordenar y descartar música, y comenzamos a hacerlo respecto de las formas de fruición, gustos, estilos y recorridos musicales que esos modos de guardar habilitan o conforman. Para ello analizamos colecciones, catálogos y archivos musicales, con un acotado recorrido por su vida premediática primero y por la mediatización posterior, poniendo especial atención en los cambios que se están produciendo en la actualidad a partir de la digitalización y la presencia de Internet. En ese sentido, apelamos a una somera reconstrucción histórica que pretende recoger grandes hitos como la conformación de la memoria respecto de la música oral primero; la emergencia de la notación musical y por lo tanto del soporte de la composición musical con la partitura; la posterior -y muy reciente- posi-

1. Denominamos fonógrafo o fonografismo a uno de los tres medios de sonido, junto con el teléfono y la radio, que surgen hacia fines del siglo XIX (Fernández y equipo Ubacyt 2003). Hablar de fonografismo permite incluir todos los dispositivos técnicos que, en una significativa aceleración de la transformación tecnológica, van desde el primer fonógrafo hasta el actual sistema de streaming digital on line.

2. Según Cingolani, la memoria y el contacto son los dos grandes tipos de operaciones en las que la mediatización produce transformaciones. Y agrega lo que considera una curiosidad histórica: los inventos tecnológicos modernos que podrían agruparse por su gestión de la memoria llevan el sufijo grafía (fotografía, litografía, fonografía, cinematografía, etc), en tanto los que gestionan el contacto llevan el prefijo tele (telefonía, tele radiofonía, teletipo, televisión) (2014).

bilidad de mediatización del sonido y la conformación de la industria musical y, por último, la mediatización en red que introduce nuevas modalidades de producción, recepción e intercambio, en términos de lo que José Luis Fernández define como la emergencia del networking, un sistema de medios que en la actualidad convive en tensión con el de los medios masivos o broadcasting³ (2014).

A pesar de esta acentuación en el cambio, el recorrido citado permite observar también permanencias, o incluso realizar algunas preguntas acerca de posibles semejanzas entre distintos momentos de la construcción social e individual de la memoria musical, sobre la base de un fenómeno, el de la música, que está presente en situaciones sociales tan diversas como las rituales y religiosas, las políticas, las de entretenimiento y celebración, y que también se define como arte.

Música y memoria oral

El estudio de la transmisión oral de la música ha constituido un corpus importante, desde disciplinas como la antropología y la musicología entre otras. De allí que en este apartado proponemos un cuadro comparativo entre la memoria oral y la memoria escrita de la música (es decir, previa a la mediatización del sonido), de la mano de obras ya clásicas como las del filólogo Milman Parry respecto de la recordación en la poesía oral homérica y de Gerardo Huseby en el campo de la musicología argentina. Con el objeto de su simplificación y ordenamiento, se recogen en forma de cuadro comparativo una serie de rasgos propios de la música antes de su notación escrita y a partir de ella, que si bien no revisten novedad, tienen consecuencias importantes respecto del estatuto de la memoria y sus modos de construcción.

3. José Luis Fernández diferencia broadcasting de networking. Mientras el primero "está relacionado con todas aquellas situaciones en las que los sistemas de intercambio discursivo se caracterizan por la existencia de pocos emisores que emiten para muchos receptores"; el segundo en relación con la música aparece a partir de "la digitalización y el downloading primero, y la explosión de las redes y sitios musicales después". Además plantea que en la actualidad la convivencia en tensión entre ambos sistemas mediáticos permite hablar de postbroadcasting (2014).

Música y memoria oral	Música y tradición escrita
La pieza es compuesta en la ejecución. Composición, ejecución y canto son parte de un mismo fenómeno.	Diferencia entre composición, ejecución y canto. Composición temporalmente anterior a la ejecución.
La pieza depende de la memoria oral, por lo que no sobrevive vinculada a la firma del compositor. Su estreno implica la inmediata conversión en patrimonio popular.	Emergencia de la figura del compositor/ autor. Diferenciación entre la música popular y culta o académica.
Cada ejecución de algún modo es original. Ausencia de idea de original, copia, variación.	Emergencia del concepto de original y necesidad de fidelidad a la escritura. Fijación y rigidización.
Concepto de obra distinto del que se origina a partir de la notación; la memoria oral es un proceso que conserva y modifica. (Huseby, 1978). Modifica (<i>memoria neuronal</i>) para conservar.	Concepto de obra como texto duro.
Repertorio acotado y fuerte dependencia de la música con letra: fórmulas de recordación (Parry, 1987).	Crecimiento del repertorio musical, sistematización y catalogación.

Como se puede observar en el cuadro, en la música previa a la notación escrita no tiene sentido hablar de obra ni de compositor en el sentido clásico, académico o moderno, y el dinamismo propio de la transmisión oral hace que no sea pertinente la diferenciación entre original y copia, o incluso la fidelidad a un texto previo.

Sin embargo, más allá de esas diferencias claves en los modos de concebir la vida social de la música antes y después de la notación escrita, nos interesa destacar dos aspectos que son especialmente significativos para la construcción de la memoria musical. En primer lugar, a partir del planteo de Gerardo Huseby de que la memoria oral conserva y modifica (1978), entendemos que lo que definimos como memoria neuronal para conservar modifica, y en ello consiste lo que se podría denominar, siguiendo a Christian Metz, su estatuto⁴. Desde este punto de vista, y como analizaremos más adelante, la emergencia de la partitura no solamente contribuye a la definición de obra musical como texto duro, lo que trae consigo

4. Según Christian Metz, a la hora de analizar los procesos de figuración textual, está la opción de la lista, que se enfoca en la sucesión de figuras y está pendiente de la definición de nuevas incorporaciones, y la del estatuto, que se ocupa de analizar los procesos de producción de sentido de la figuración. Como él, nos interesa el estatuto, en este caso de la construcción de la memoria musical.

la consabida discusión acerca de la necesidad de fidelidad a la composición escrita, sino que inicia un proceso de transformación de la memoria que culminará, con la mediatización del sonido, en la constitución de un nuevo estatuto.

En segundo lugar, si como postula Milman Parry ciertos epítetos épicos homéricos funcionaban como fórmulas que le permitían al bardo cantor construir el poema a su gusto y el de los escuchas y, a su vez, darle tiempo para recordar, la presencia de la palabra parece ser fundamental para la recordación de la música antes de su notación. En términos complementarios, John Neubauer plantea que el camino hacia la autonomía o emancipación de la música tiene un mojón fundamental en la aparición de una serie de géneros musicales instrumentales como la sinfonía, la sonata o la música de cámara en el siglo XVIII (1992)⁵. Nuestra hipótesis es que la existencia y desarrollo de la música instrumental (fundamental en lo que se define como música culta o académica) no hubiera sido posible sin la notación escrita en forma de partituras, que si bien conoció diversos sistemas desde la antigüedad, ya estaba consolidada en Europa y era de uso regular en el siglo XVIII⁶. Es decir, la emergencia, consolidación y producción masiva de partituras no solamente es clave para el crecimiento del repertorio musical, su sistematización y catalogación, sino que participa de que se puede definir siguiendo a Larry Shiner como la invención del arte tal como se lo concibió a partir del siglo XVIII, con la separación entre el arte culto o las Bellas Artes y el arte popular (2004 [2001]).

Partituras y memoria musical escrita

Como adelantamos, el sistema de notación musical de uso actual es una evolución del generado en la Edad Media. Hasta que a fines del siglo XIX surgen los medios de sonido en general y el sistema fonográfico en particular, no existe posibilidad de conservación de la ejecución o, mejor dicho, de la performance musical⁷, de modo que, aunque resulte ele-

5. John Neubauer adjudica al proceso que en el siglo XVIII definió la aparición de un conjunto de géneros musicales instrumentales como la sonata o la sinfonía la emancipación de la música. Como el título y el contenido de su libro lo proclama, la emancipación de la música se produce según él por el alejamiento de la mimesis que impone la expulsión de la letra, entendiendo así que la música funciona como punta de lanza hacia lo que será el arte abstracto en el siglo XX en términos estrictos, y no con tanto énfasis, como uno de los aspectos centrales en el proceso de autonomía de la música como arte (1992).

6. El propio Huseby decía en un artículo de 1985 que “la notación musical fue el factor determinante del rumbo que tomaría la música europea occidental a partir de la Edad Media” (pág. 63).

7. El fonógrafo, hacia 1890, cuando fue inventado, posibilitaba grabaciones únicas y permitía por supuesto la grabación de cualquier sonido, como la voz humana, los ruidos del ambiente, y la música. El que lo fonográfico terminara por convertirse en lo que Adorno y Horkheimer denominan industria cultural, y una de las más importantes del siglo XX, y que se direccionara fundamentalmente a la grabación musical, depende, tomando el modo que propone José Luis Fernández para analizar la emergencia de la novedad mediática, de tres series diferentes y relativamente autónomas: del dispositivo técnico, de los géneros y estilos discursivos y de los usos sociales de los medios (2008).

mental, es necesario subrayar que la emergencia de la partitura permite la conservación de una parte de la música, la de la composición escrita, y no de la música en sentido estricto.

La música es, siguiendo a Nelson Goodman, un arte que, en diacronía, pasó de ser autográfico a ser alográfico, al incorporar la notación, cuyo soporte es la partitura (1978). Hasta el momento, la obra dependía de su existencia física, por lo que tenía carácter único y efímero. A partir de la notación la obra no posee un cuerpo único y definitivo sino cuerpos múltiples y provisionales (Souriau 1947). En ese sentido, lo que se mantiene único es cada instancia de ejecución o performance musical, aunque observaremos enseguida qué sucede a partir de la mediatización musical y por lo tanto de la posibilidad de fijación y reproducción de la performance.

Es necesario decir también que si bien es cierto que el caso de la improvisación en la música contemporánea a partir de fenómenos como el jazz muestra que hay una existencia autográfica de la música, la historia cultural se inclina hacia su sostenida existencia alográfica. Sin embargo, no debe entenderse como un proceso de creación en dos fases, en el que la composición que se sostiene en la partitura es lógica y temporalmente anterior a la ejecución musical. De hecho, la partitura funciona por lo menos en tres sentidos: como soporte y sostén de nuevas composiciones, como registro y memoria de composiciones preexistentes, y como posibilidad de notación de piezas no escritas (por ejemplo de parte del acervo tradicional y folklórico).

La comprensión de la notación musical en general y la lectura de la partitura exigen una alfabetización específica, que si bien parece haber estado bastante extendida entre los aficionados a partir de la Ilustración y especialmente durante el siglo XIX, es segmentadora respecto de su utilización tanto en producción como en recepción.

Durante el siglo XIX la impresión de partituras creció en términos exponenciales y afectó tanto la producción como la recepción y fruición musical, tanto a la música profesional como a la aficionada. En ese sentido, se puede pensar que el origen de la industria musical es anterior a la mediatización del sonido, al punto de que el grupo de editores y compositores que dominaban la edición de partituras de música popular especialmente en Nueva York hacia fines del siglo XIX se reunían en la misma zona geográfica de la ciudad y se los denominó Tin Pan Alley⁸. El nombre se utilizó también en Londres para denominar a la zona de la ciudad en la que se reunían los editores de partituras, y por extensión se utiliza para definir a la naciente música de masas o a la denominada música comercial, como lo confirma el comienzo del clásico texto "Vanguardia y kitsch" del crítico norteamericano Clement Greenberg: "La

8. Si bien hay diferentes versiones respecto del significado de este nombre, se acuerda que está relacionado con el sonido de las latas al percutirse y que su origen es despectivo.

misma civilización produce simultáneamente dos cosas tan diferentes como un poema de T.S. Eliot y una canción Tin Pan Alley”⁹.

En la música académica, por su parte, con la emergencia de las partituras se generaron sistemas de catalogación autoral, muchas veces comenzados en vida por los propios compositores con el objeto de organizar su propia obra. Esos sistemas de catalogación, usualmente organizados con números y letras, implicaron diferentes criterios de clasificación, que en general combinaban uno cronológico con uno genérico. Como podremos observar, estos criterios más otros agregados, se mantienen en los archivos musicales de instituciones públicas y privadas y también en los catálogos de los sellos musicales de compañías discográficas.

Mediatización del sonido y memoria técnica

El dispositivo fonográfico funciona por impresión, lo que introduce el registro indicial en la mediatización del sonido. En términos de Charles Sanders Peirce esto conforma una relación existencial entre signo y objeto, dado que el objeto estuvo allí en el momento de su impresión¹⁰.

En un capítulo titulado “La máquina del tiempo” dedicado a la fotografía, primer dispositivo mediático que introduce la indicialidad, Eliseo Verón plantea que con ella, “por primera vez en la historia de la mediatización, el discurso producido por el dispositivo es portador inequívoco de las marcas del momento de su producción, y esas marcas forman parte inseparable del sentido final del discurso” (2013: 247). La fijación de la temporalidad en su decurso que realiza la grabación del sonido provoca que el sintagma musical grabado lleve las marcas del proceso de la producción, y más allá de que pueda ser la reproducción exacta o aproximadamente exacta de una performance musical (en el caso de ediciones que no reproducen una performance musical única), indudablemente ese rasgo transforma lo que se denominó el estatuto de la memoria. Mientras la memoria neuronal para conservar modifica, la memoria técnica instituye un nuevo estatuto por el que la conservación no produce modificación. Es

9. Esta mínima reconstrucción permite observar algo que, si bien no es objeto del presente trabajo, es central para dar cuenta de una tensión que en la década del '40 comienza a estar presente en diversos autores -entre los que los citados Adorno y Horkheimer son probablemente los más influyentes- respecto del arte por un lado y los productos de la cultura de masas (o el kitsch) por otro. Como lo muestra el texto de Greenberg, la industria de la música popular fue desde el principio ejemplo privilegiado del segundo extremo de esta tensión.

10. Si bien Fernández J. L. ha insistido en el carácter indicial de la mediatización del sonido desde el comienzo de su investigación en la década del noventa, Jean Marie Schaeffer había notado que el carácter indicial de la fotografía analógica está dado por ser ella producto de un proceso de impresión (1987). A su vez, el lugar de la indicialidad a partir de un conjunto de dispositivos técnicos y lenguajes que surgen durante el siglo XIX es tan central en la mediatización que Carlón postula la emergencia del sistema técnico indicial, a partir de lo que plantea Shiner respecto de la consolidación en el siglo XVIII del denominado sistema de Bellas Artes (2006, 14).

incluso ese rasgo el que asegura que las sucesivas escuchas iluminen diversas zonas o aspectos de él antes no atendidos.

Por supuesto, este nuevo estatuto de la memoria musical no sólo involucra nuevas alteraciones de la temporalidad¹¹ tanto a nivel de la experiencia individual como social de la música, sino que permite la creciente y exponencial conservación, sistematización y gestión de la música efectivamente ejecutada, con consecuencias diversas en el sentido que los cambios tecnológicos provocan respecto de su archivación, aspecto del que nos ocupamos de aquí en adelante, no sin antes realizar un pequeño interludio respecto de ese otro estatuto, el del archivo, y sus diferencias con la colección.

Memoria, archivos y colecciones

Si bien este tema exige mayor desarrollo del que nos permitimos en este espacio, retomamos algunos planteos de Jacques Derrida respecto del archivo, partiendo del Arkheion griego y su sentido -en principio- etimológico. El arkheion es la casa, el domicilio donde residen los arcontes (magistrados superiores). Dado que los arcontes representan la ley, allí se guardan los documentos oficiales (esto marca el paso de lo privado a lo público). Los arcontes son sus guardianes. El poder arcónico incluye así las funciones de reunión, unificación, identificación y clasificación de los documentos (1996: 10). Por lo tanto el archivo se constituye como una institución, especializada y gestionada (que configura a su vez al experto que la gestiona). Así, y muy sucintamente, se puede plantear siguiendo a Edmonson respecto del archivo audiovisual, que sus funciones son el acopio, la gestión, la preservación y la accesibilidad de los materiales que lo componen (1998).

Según Aprea y Soto, la colección, en cambio, implica el agrupamiento de una serie de objetos culturales en los cuales importa especialmente su valor autónomo. Su lógica de organización puede ser explícita pero resulta difícil de sostener y replicar (2003). Y se podría agregar que ello hace que el acceso público no esté entre sus fines primeros.

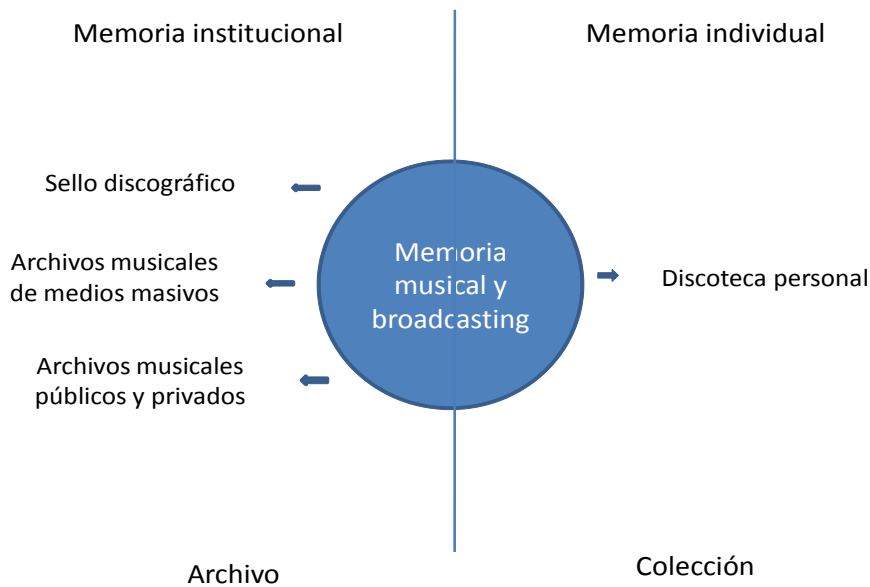
Las diferencias entre archivo y colección atraviesan, como podremos observar, la constitución de la memoria mediatizada musical hasta la actualidad.

11. Este aspecto se ha convertido en central en la concepción de la mediatización de Eliseo Verón en *La semiosis social 2* (2013), en tanto presenta a los medios como alteraciones de la escala espacial y/o temporal en la vida social, y también lo es en los estudios respecto de la técnica de Bernard Stiegler. Agradezco la referencia a Stiegler que me fuera realizada por Gastón Cingolani en el transcurso de la presentación de este trabajo durante el coloquio en 2015, y también los comentarios realizados especialmente por Oscar Traversa y Sergio Ramos.

Mediatización del sonido y broadcasting (recordatorio)

Recordar algunas cuestiones fundamentales de la mediatización del sonido y sus orígenes es fundamental para internarse en la construcción individual y colectiva, o socializada, de la memoria musical a partir de la posibilidad de fijar y reproducir el sonido en dispositivos técnicos concebidos para tal fin. La invención del fonógrafo, hacia 1880, inicia un largo camino de dispositivos analógicos primero y digitales luego, que permitirán conservar y reproducir cualquier sonido, pero que en su constitución mediática irá privilegiando el sonido musical. Sin embargo, y como lo plantea Fernández, la mediatización musical es multimediática: la radio, la prensa, el cine y la TV no sólo están involucrados en la distribución sino en la producción musical (2014 y otros).

Desde sus inicios, la mediatización musical se conformará en forma de broadcasting, en el que pocos emiten para muchos receptores. El broadcasting está directamente ligado a la constitución de una industria musical que se conforma alrededor de los sellos discográficos



que producen, fabrican y distribuyen la música grabada en formato disco. El disco (desde el single al álbum) se convierte en unidad discursiva por excelencia de la industria musical (Bertetti, 2009), tanto en la música académica como en la popular, y se puede concebir en

términos de Verón como género L, dado que funciona como obra (ejemplo: el concept álbum), y como género Pen tanto es un producto de intercambio económico por una parte y un objeto físico por otra (que permite constituir la discoteca como fenómeno material que ocupa un espacio determinado).

Broadcasting y memoria musical

Tal como lo plantea Jacques Derrida, desde los griegos el archivo ocupa un espacio, en tanto está conformado por objetos físicos que se deben conservar. Ese espacio físico que en el origen era la casa del arconte, se constituye en institución al conservar y gestionar los documentos de interés público, y en la era de los medios masivos instituye a su vez dos tipos de conservación diferenciados: los institucionales, privados o públicos, y los individuales, los cuales, como podremos observar, más que como archivos funcionan como colecciones. El siguiente cuadro, desarrollado luego, muestra la conformación del sistema de memoria musical en el broadcasting.

Broadcasting y memoria musical institucional

En la era del broadcasting los archivos musicales institucionales son de tres tipos: los sellos discográficos, los archivos musicales de medios masivos y los archivos musicales públicos o privados. En los dos primeros casos el archivo es subsidiario de otros objetivos. Mientras que para los sellos discográficos permite la constitución de un repertorio musical que conforma un estilo e incluso se presenta como marca para ofrecer a los consumidores, los medios masivos (especialmente emisoras radiofónicas y canales de televisión) conforman archivos que deben estar disponibles a las necesidades de la programación. Sólo los que son estrictamente archivos musicales tienen como fin principal la conservación, cuidado, catalogación del material para su acceso y consulta por parte de los usuarios.

Los sellos discográficos se pueden diferenciar en compañías en general multinacionales y concentradas, multimedia, que se dedican tanto a la producción, management, fabricación, promoción y distribución de la música; y en sellos pequeños (muchas veces denominados independientes), que se centran en la producción, y en general son especializados (folklore, música indie, etc.). En ambos hay presencia de catálogos por autor (grandes figuras de la música popular o académica), por géneros, por estilos. Warners music o Sony musics on grandes ejemplos de sellos discográficos de música popular o masiva, Harmonia mundi de música académica y Acqua records como sello independiente argentino que se ocupa de la música popular latinoamericana.

Los archivos musicales en medios masivos son generados por emisoras o programas de radio o por canales de televisión (por cable), en general especializados (en tango, rock, pop, música clásica o académica, etc.). Dado que los medios masivos se configuran como “medios de empuje”, cuyos mensajes salen hacia el público tanto si éste los busca como si no” (Jenkins, 2008: 215), la escucha es electiva en términos de emisora o programa, pero el medio es el que ofrece la música a escuchar¹², lo que indica que durante el siglo XX y la vigencia plena de la industria musical, estos medios funcionaron como modo de acceso privilegiado al conocimiento de nuevas músicas y autores musicales.

Los archivos musicales institucionales, en cambio, en general seleccionan su material tanto con criterio tecnológico como de calidad musical. Son especializados y suelen funcionar según ciertos criterios culturales y estético-educativos. Además de poseer registros sonoros contienen partituras, material audiovisual y otros documentos, como por ejemplo material de prensa o de análisis académico. Un ejemplo en Argentina es el Instituto Carlos Vega (UCA), que incluye un catálogo de compositores académicos argentinos clasificado con las siguientes categorías: música escénica, para películas, espectáculos multimediales, música orquestal, de cámara, para coro, para instrumento solo, electroacústica, etc., con subclases incluidas. Dentro de la clasificación por compositor, predomina una por medio y por género musical.

Broadcasting y memoria musical individual

A partir de la mediatización del sonido, y con la consolidación del disco como formato privilegiado (tanto en términos de unidad discursiva de acceso a la música como de objeto físico que es además la unidad de intercambio económico) se hizo posible también constituir discotecas personales. De tamaño y especialización variables, ellas pueden estar organizadas (por autor, género o estilo fundamentalmente), en general no sistemáticamente ni catalogadas. En ellas la selección es producto del gusto y puede o no indicar especialización o expertise musical, lo que hace que tengan un importante componente de variación, que puede incluir criterios diversos de búsqueda y acopio, entre los cuales suelen estar presentes las curiosidades o incluso los gustos vergonzantes, pero también material no elegido como la música regalada. Estos aspectos hacen de la discoteca personal una colección antes que un archivo, aunque como sabemos cuando esa colección adquiere visos de coleccionismo, los criterios de búsqueda y selección pueden involucrar alto grado de obsesividad.

12. A ella se agregó la práctica de pedidos telefónicos (o por internet) de temas musicales o videos, con la convergencia de dispositivos que permiten la interacción del usuario.

Mediatización del sonido y networking (recordatorio)

Scolari plantea que uno de los rasgos que caracteriza a los mal llamados nuevos medios es la reticularidad, que implica la emergencia de diversos modos de interacción entre usuarios, entre las que es posible el “muchos a muchos” (2008). En términos tecnológicos, la ampliación exponencial de información y la convergencia de medios son posibles por la digitalización.

Respecto de la música, Bertetti postula el proceso que llevó a las descargas de música de Internet (el artículo es de 2009 por lo que no tiene en cuenta la modalidad del streaming, que es hoy dominante) como de desmaterialización, dado el lugar que ocupaba el disco como unidad discursiva objetual cuya textualidad no sólo era sonora sino también de contenido visual y escrito. Esto fue acompañado también por cierto desplazamiento del álbum, entendido hasta ese momento como obra musical completa, por el formato canción. Sin embargo, ese proceso, enmarcado en el más amplio de crisis y reacomodamiento de la industria musical, no es lineal, en tanto el formato disco vuelve a ser elegido especialmente por los artistas y ha nacido un nuevo fanatismo –de nicho pero no silencioso en términos de meta-discursividad- respecto del vinilo.

El peer to peer ha modificado profundamente el direccionamiento uno a muchos que caracterizó la producción y distribución musical en la era de los medios masivos, permitiendo compartir música entre usuarios, lo que incluye la creación de playlists y perfiles de gusto. Esta modalidad limita el poder de los intermediarios y genera nuevas redes y comunidades de gustos. Si bien la búsqueda musical contiene como podremos observar elementos de azar, las opciones que el sistema provee están generadas por un algoritmo que reúne información estadística de las búsquedas previas.

Otra de las transformaciones centrales de la digitalización y la convergencia de medios es la escucha en múltiples dispositivos, con crecimiento de los portátiles, que permiten la escucha musical móvil.

Por último, la digitalización con sus facilidades de transformación del texto fuente y la posibilidad de interacción del networking, han definido la emergencia del “prosumidor”, que no sólo es receptor sino que interviene en grados diversos en la edición y producción de música, y ha impulsado además diversas y complejas formas de producción colaborativa, lo que vuelve a poner en cuestión la concepción de obra musical como texto duro.

Spotify

Si bien no es única en sus características (hoy está asediada por su competidor fundamental, *Apple music*, y por nuevas apariciones gratuitas que no tienen asegurado su funcionamiento como *Wefre*) *Spotify* es una plataforma musical digital creada en 2008 que funciona por streaming y cuenta con más de 15.000.000 de temas (por suscripción, gratuita o paga, con diferentes prestaciones). Tiene acuerdos con los grandes sellos discográficos, pero hay artistas que quitaron su música disconformes con las regalías (el caso de Taylor Swift, que sí está en *Apple music*).

Si bien se puede acceder a *playlists* creadas por otros usuarios (permite navegar por sus perfiles y saber qué están escuchando), *Spotify* se presenta desde la diagramación de su página como un archivo gestionado y organizado bajo diferentes criterios. Entre ellos incluye el modo radio, en el que la selección por autor, por género o estilo musical permite la escucha de diversos temas seguidos. Además, con íconos atractivos y pocas palabras, no sólo está organizado por géneros sino que admite la selección de música según actividades (fiesta, concentración, relax, etc.), lo que acentúa su carácter de archivo e institución, que incluso propone cuál es la música a escuchar de acuerdo a lo que se está haciendo¹³.

You Tube¹³

Si bien es audiovisual, el nivel de inserción de *You Tube* en la vida cotidiana y su crecimiento exponencial, exigen ubicarla entre las modalidades más importantes de acceso a la música en la actualidad¹⁴. Se trata de una plataforma de construcción colectiva creada en 2005 con el objetivo de ser una red social, en la que una importante cantidad de material son videos musicales. Su facilidad de acceso y manejo, dado que además de ser gratuita no implica la necesidad de suscripción, permite la incorporación permanente de nuevos videos, lo que la hace inabarcable y en constante modificación. Sus criterios de selección son muy lábiles y no especializados, lo que admite la inclusión de músicos no consagrados y diversas versiones de la música (tanto respecto de la música popular como de la académica), con escasa información específica respecto de cada caso.

A diferencia de los archivos especializados, que plantean criterios de calidad tecnológica y cultural en la selección, en YouTube priman los criterios de cantidad de visualizaciones y por lo tanto, de gusto. Ello hace que se presente como un tanto caótica y disgregada, pero a su vez más abarcadora y menos jerarquizadora que los archivos en uso tanto en el sistema broadcasting como networking.

13. En este apartado retomamos algunos conceptos planteados en "Videos musicales y *You Tube*: escuchar, ver y hablar de música" (Koldobsky, 2014)

14. Una vez más, en 2015 los diez videos más vistos en *You Tube* son de música.

Dado que funciona como “medio de atracción (sirve a quienes buscan activamente información sobre determinado tema)” (Jenkins, 2008), *YouTube* exige diferentes criterios de búsqueda y selección por parte de los usuarios: se combinan búsquedas voluntarias y direccionadas con hallazgos en cierta medida aleatorios (lista de videos recomendados).

Mediatización musical y memoria: a modo de conclusión

El extenso período cubierto por este trabajo introduce una variedad y complejidad de problemas que exceden las posibilidades de un artículo de esta dimensión. De allí que, en el intento de recoger algunos aspectos fundamentales respecto de la mediatización musical y la gestión de la memoria, abordamos en secuencia, lo que no impide su relación, la cuestión del archivo, de los usuarios, y finalmente de la memoria musical, con énfasis en los modos en que ella se constituye en la actualidad a partir de la digitalización, Internet y las nuevas formas de interactividad.

Archivos

El big data que caracteriza al mundo contemporáneo no es reciente en términos de pulsión o incluso de obsesión. En *Mal de archivo*, Derrida describe “una pasión incontrolada por el archivo, una desmedida pasión arqueológica, la necesidad de registrarlo todo sin resto; sin que nada se pierda” (1997, nota editorial). Y si por el contrario, para la construcción de un archivo es tan importante lo que se conserva como lo que se desecha, especialmente en *YouTube* parece alojarse todo lo audiovisual, aspecto sobre el que volveremos que en principio hace posible esa obsesión. Respecto de los videos musicales, que nos interesan en particular, en *YouTube* no se discrimina en términos de calidad técnica, grado de conocimiento del artista, versión o grabación; y se puede reconocer una suerte de funcionamiento en capas geológicas: los videos no pierden el rasgo de origen, se recupera la grabación producida en blanco y negro de principios del siglo XX y la de última generación, la surgida en el sistema broadcasting y por lo tanto de carácter profesional e industrial con la casera y no profesional, o directamente producida para la red.

Si bien con otros criterios, también *Spotify* exhibe como uno de sus beneficios fundamentales una cantidad de temas musicales que hasta no hace mucho sólo podía ser indicación de hipertrofia. En ese sentido, tanto *Spotify* como *YouTube* ponen en cuestión la noción de archivo, por lo menos en términos del arkheion y las definiciones profesionales en uso. Sin embargo, *Spotify* se presenta como más organizado y con mayor intervención de “gestión”. *YouTube*, en cambio, se acerca más a una colección colaborativa o a un inabarcable gabinete de curiosidades, pero donde todo es de fácil acceso.

Si bien casos como los de *Spotify* y *You Tube* muestran que el streaming llegó para quedarse, y es posible prescindir de toda organización industrial tanto para la producción como para la distribución musical, el mayor porcentaje de fabricación y distribución de la música sigue estando en manos de los sellos discográficos, que además han incorporado canales en *You Tube* y comunicación interactiva con los usuarios a través de las redes sociales como *Facebook* y *Twitter*.

Usuarios

A diferencia de los medios masivos, medios de empuje, la música en streaming requiere la selección y el máximo funcionamiento de la curiosidad de parte del usuario, y le demanda poner en acción diversos criterios de búsqueda. El crecimiento exponencial de música accesible, de la cual aparece siempre primero la que la estadística algorítmica muestra como elecciones anteriores, exige por esa razón un usuario que, siguiendo a Boris Groys, deviene en curador necesariamente (2014), no sólo porque debe ejercitar criterios de selección sino para desafiar los lugares comunes y las zonas conocidas.

A su vez, se trata de un usuario que puede tener diversos niveles de participación en el intercambio: desde la selección y escucha, que con la salvedad de la acentuación curatoriales la más cercana al receptor de medios masivos, hasta compartir música, generar listas e incluso comentar, formando parte de comunidades de gusto. En ese sentido, convive lo que se puede definir como una fruición flaneur, especialmente motorizada por la disposición y velocidad de acceso al material musical con el fan y el usuario con diversos niveles de especialización.

Por último, es un usuario que está condiciones de editar y realizar arreglos, o incluso producir música de modo colaborativo, en un movimiento que convierte al receptor en productor e impide cada vez más diferenciar la actividad amateur de la profesional.

Memoria

La mediatización del sonido permitió una memoria técnica, lo que implica la fijación y reproducción más o menos exacta de la performance musical, el crecimiento del repertorio y la sistematización y complejización de modalidades de archivo. La noción de obra como texto duro y cerrado es primero posible por la escritura y luego subrayada por la mediatización del sonido, cuya reproducción no es productiva como la de la memoria neuronal, que surge de un trabajo activo por el que el texto cambia para ser conservado.

Por otra parte, para la conformación de la memoria es tan significativo el recuerdo como el olvido. De allí que para Derrida un mal de archivo reside en la obsesión porque nada se

perda. En ese sentido, la nube por primera vez hace posible esa obsesión, en tanto genera la utopía de que toda música (con la importante excepción de la que nunca se mediatizó) es conservable, accesible, y por lo tanto memorable.

Sin embargo, el mal de archivo no reside sólo en esa obsesión, ya que “si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte” (Derrida 1996: 19). Pareciera que esa lógica de la repetición fuera especialmente posible por la memoria técnica a la que nos referíamos antes. Sin embargo, hay dos puntos a tener en cuenta: en primer lugar, la posibilidad de la repetición de la escucha también habilita la generación de nuevos sentidos y emociones; y en segundo lugar, las nuevas modalidades productivas ponen en cuestión la noción de obra como texto duro. De modo que, por el contrario, la ampliación del repertorio musical accesible y los movimientos respecto de la noción de obra generados por las diversas formas de mediatización, no hacen más que permitir una memoria de la música que toma distancia de la pulsión de muerte.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998, 1969) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Aprea, G. y Soto, M. (2008) “El archivo audiovisual como dispositivo constructivo de la memoria”, en Traversa, O., Steimberg, O. y Soto, M. (ed.) *El volver de las imágenes*. Mirar, guardar, perder. Buenos Aires: La Crujía.
- Bertetti, P. (2009) “La música en los tiempos de las descargas. Desmaterialización de la música y el fin de la textualidad discográfica”, en Carlón, M. y Scolari, C. (ed.) *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cingolani, G. (2014) “¿Qué se transforma cuando hay mediatización?”, en *Estado actual sobre las investigaciones en mediatizaciones*. Cuadernos del CIM. Disponible para descargar en <http://www.cim.unr.edu.ar/publicaciones/1/libros>
- Carlón, M. (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Derrida, J. (1996) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Buenos Aires: Trotta.
- Edmonson, R. (1998) “Una filosofía de los archivos audiovisuales”, *Programa general de información y UNISIST*, París.

- Fernández, J.L. y equipo Ubacyt (Fraticelli D., Gutiérrez Reto M., Hitz M, y Videla S.) (2003) "El desarrollo de la visualidad en las técnicas fonográficas", ponencia presentada en el VII Congreso de AISV.
- Fernández, J.L. (2008) "Modos de producción de la novedad discursiva". En Fernández, J.L. (editor): *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires, La Crujía.
- Fernández, J.L. (2012) "Contenidos, intersecciones y límites de una sociosemiótica de lo radiofónico", en *La construcción discursiva de la audiencia radiofónica*. Buenos Aires: Líber.
- Fernández, J. L. (2014) "Del broadcasting al networking musical", en Fernández, J.L. (ed.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Genette, G. (1997) *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Goodman, N. (2010, 1978) *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós.
- Greenberg, C. (2002, 1961) "Vanguardia y kitsch (1939)", en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Huseby, G. (1978) "Creación y transmisión oral: algunas reflexiones", en *Revista del Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*, N°2.
- Huseby, G. (1985) "Notación y oralidad en la música de la cuenca del Mediterráneo", en NAO, *Revista de la cultura del Mediterráneo*, año VI, n° 35/36.
- Jenkins, H. (2008) "Photoshop para la democracia. La nueva relación entre política y cultura popular", en *Convergence culture*. Barcelona: Paidós.
- Koldobsky, D. (2014) "Videos musicales y Youtube: escuchar, ver y hablar de música", en Fernández, J.L. (ed.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Neubauer, J. (1992) *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Buenos Aires: Visor.
- Parry, A. (ed.) (1987) *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Scolari, C. (2008) "De los nuevos medios a las hipermediaciones". En: *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.

- Souriau, E. (1965, 1948) *La correspondencia de las artes*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Steimberg, O., Traversa, O., Soto, M. ed.(2008) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.
- Stiegler, B. (2002, 1994) *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Guipúzcoa: Cultura libre.
- Verón, E. (1997) "De la imagen semiológica a las discursividades", en: Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.