



Universidad De Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Historia y Ciencias de la música

“La labor del crítico musical en el siglo XXI:
situación, problemática y adaptación.

Una visión global.”

Grado en Historia y Ciencias de la música

Autor: Inés Rodríguez Romero

Tutor: José Ignacio Palacios



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

LA LABOR DEL CRÍTICO MUSICAL EN EL SIGLO XXI: SITUACIÓN, PROBLEMÁTICA Y ADAPTACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la Música por

INÉS RODRÍGUEZ ROMERO

Realizado bajo la dirección del profesor José Ignacio Palacios Sanz
30 de julio de 2015

Curso Académico 2014-2015

Autor

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Inés Rodríguez Romero'.

Inés Rodríguez Romero

Tutor

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'José Ignacio Palacios Sanz'.

José Ignacio Palacio Sanz

Quería agradecer profundamente la colaboración desinteresada de David Gallardo, Carlos H. Vázquez, Joan Luna y Rubén González. Todos ellos grandes profesionales del periodismo musical y de la crítica que invirtieron tiempo de su agenda para contribuir a este trabajo. Quería igualmente agradecer a Carlos Villar Taboada su atenta supervisión y cordial ayuda cada vez que lo he precisado. Y, por supuesto, a Rafael Mozún Villamayor, periodista musical de espíritu y de profesión, el más melómano de entre los informáticos que me facilitó bibliografía, contactos e información para llevar a cabo este Proyecto de Fin de Grado.

A todos ellos, mi más sincero y humilde agradecimiento.

ÍNDICE

Introducción.....	6	
CAPÍTULO 1		
CRÍTICA MUSICAL, DEFINICIÓN E HISTORIA		
1.1 Definiendo el concepto: crítica musical.....	22	
1.2 Breve Recorrido Histórico.	29	
CAPÍTULO 2		
SITUACIÓN DE LA CRÍTICA MUSICAL: ¿CUÁL ES SU POSICIÓN ACTUALMENTE?.....		45
2.1 Posición de la crítica en la actualidad.....	45	
2.2 Factores limitantes para la crítica en el siglo XXI.....	48	
2.3 Crítica, entre el periodismo y la musicología.....	56	
2.4 Crítica musical y feminismo, ¿dónde están las mujeres?	56	
2.5 Música culta, música urbana, crítica y masas: el doble filo de la popularización musical.....	59	
2.6 Reinventar la crítica hoy, ¿es posible?	59	
CAPÍTULO 3		
TECNOLOGÍA: DE CÓMO SU EVOLUCIÓN CAMBIÓ LA NATURALEZA DE LA MÚSICA.....		62
3.1 Tecnología y música, un repaso histórico.....	63	
3.2 De evento social a sensación individual.....	66	

3.3 Tecnología y movilidad.....	67
3.4 Tecnología, fidelidad de sonido y adaptación a los formatos.....	69
3.5 Historia de los soportes.....	71
3.6 La tecnología musical en la actualidad y sus consecuencias en el papel del crítico....	76
3.7 En torno a la tecnofobia.....	84
3.8 El léxico como arma y la demonización tecnológica.....	86
3.9 La labor del crítico en un mundo tecnológico. Conclusiones.	91
CAPÍTULO 4	
INTERNET: LA CRISIS DE LA VOZ DEL CRÍTICO.....	93
4.1 Problemas que ha generado.....	95
4.2 La otra cara de internet: Ventajas para la actividad crítica.	104
4.3 La paradoja del espacio infinito que nadie quiere.	106
4.4 Música, un producto abaratado (Fácil de crear, consumir, usar y olvidar).....	107
4.5 Internet hoy, ¿hay espacio para la crítica?	107
4.6 Conclusiones.	109
CONCLUSIONES: VISIONANDO UN FUTURO.....	111
Bibliografía.....	125
Anexos. Entrevistas.	129

INTRODUCCIÓN

Hizo falta una conjunción de acontecimientos históricos (aparición de la burguesía como estrato social, creciente prosperidad económica, fin de la era del mecenazgo) y el consecuente surgimiento de la música como arte autónomo, para que la crítica musical pudiera desarrollarse plenamente como reflexión estética a lo largo del siglo XVIII. Su aparición está por tanto íntimamente ligada a la de la sociedad burguesa, y a la popularización y masificación de la música, que comenzó a consumirse a gran escala a partir del año 1750. Con la independización del fenómeno musical respecto de las directrices de la iglesia y de los monarcas, la música surge como un ente autónomo sin mecenas, ligaduras, ni un texto poético que justifique su existencia. En este ámbito florecerá la crítica como una voz autoproclamada legítima para poder emitir juicios sobre un arte que se masificaba. El fin era determinar el valor artístico de algo efímero como es la realidad sonora; y así poder guiar a una sociedad cuyo bagaje musical aún estaba en una edad muy temprana.

Y es que, hasta la aparición y el desarrollo de la tecnología fonográfica (de grabación y reproducción), la música estaba supeditada al tiempo, era un fenómeno intangible, de acontecimiento, una experiencia que no podía conservarse y que sólo podía evaluarse de acuerdo a la memoria subjetiva de cada persona. La crítica ejercía de guía popular conservando el elemento musical de manera literaria.

La contribución de la crítica musical a lo largo de su existencia ha jugado un importante papel en la consolidación del ideario musical social, siempre cambiante. Cada crítica, cada ensayo (especialmente en su primera etapa) han constituido una palabra privilegiada que guiaba y condicionaba las opiniones del público. Cuando la obra todavía era un fenómeno que sólo se podía disfrutar una vez, la voluntad del crítico se erigía como veleta sobre otras opiniones. El crítico se convirtió así en el nuevo juez, que dictamina lo que es aceptable o lo que no en lugar de un noble o de la estratificación eclesiástica que encargaban composiciones: de acuerdo a un conocimiento y formación musicales, es el nuevo encargado de dictaminar. Nacido en primera instancia como una voz que neutralizaba el elemento musical, utilizando su conocimiento para discernir las

cualidades de cierta obra, concierto o autor, la crítica gestada en un período muy concreto del siglo XVIII se encuentra hoy en día en un contexto diametralmente distinto.

Con la llegada del siglo XX, se produjeron una serie de cambios en la forma de producir (mercado), percibir (tecnología), y entender (sociedad) la música que cambiaron toda la estructura musical conocida hasta el momento. La aparición de una tecnología que permitía conservar y reproducir la música, el rompimiento de la tonalidad, la aparición de un mercado discográfico... Estas transformaciones provocaron una explosión de nuevas sonoridades y una rápida proliferación de nuevas estructuras de mercado, derivadas de la conversión de la música en un objeto intercambiable, conservable, editable y diferible.

Esta evolución, lejos de asentarse, ha tomado una vertiginosa evolución en los últimos veinte años. En pleno siglo XXI la industria musical, periodística y la manera de entender la música cambian de un modo constante, máxime teniendo en cuenta el factor tecnológico. La aparición de internet, la multiplicidad de voces críticas, la posibilidad de producir masivamente música y el fácil acceso a la misma constituyen una realidad musical a la que la crítica parece no haberse adaptado a la velocidad estimada. La evolución tecnológica, social y comunicativa acaecida en los últimos cincuenta años ha modificado profundamente la manera de producir, componer, preservar y percibir la música. Los conceptos clásicos de concierto y obra han desaparecido. Por el contrario, la crítica musical ha mantenido los mismos carriles de comunicación a lo largo de los años, conduciéndola inevitablemente al profundo estado de crisis que encontramos en la actualidad.

“La revolución científica y la técnica posibilitadas por la industrialización de los últimos cien años han transformado profundamente tanto la forma como los contenidos de la música popular, así como los esquemas compositivos y, sobre todo, los procesos de producción y de distribución de la citada música popular, creando nuevas condiciones que establecen otro nivel de relación entre cantante o intérprete y público, entre creador y receptor”¹.

¹ Pedro Esteban, Luis Miguel. *Radio musical e industria cultural del rock*. Retos de la Sociedad de la información, Estudios de la comunicación en Honor de la Dra. María Teresa Aubach. Universidad Pontificia de Salamanca. 1997.

A día de hoy, con una profunda crisis en el sector, tras una revolución tecnológica que afecta a mucho más que a la manera de escuchar la música, cabe preguntarse si la crítica ha sabido comprender y adecuarse a estos cambios. ¿Ha perdido el crítico la importancia de narrar lo que es realmente la música, arte en la sociedad? Esta situación nos lleva a la obligación de plantearnos si el crítico musical ha sabido realmente adaptarse a los cambios ocurridos a finales del siglo XX, máxime los acaecidos a comienzos del XXI.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La misma existencia de la crítica ya plantea numerosos puntos de debate que, de hecho, se han venido analizando y deliberando desde que comenzó su actividad. Aunque el planteamiento de la verdadera capacidad de la literatura para expresar la naturaleza musical (mediante la metáfora como recurso principal) daría para una extensa disertación en sí misma, este estudio pretende analizar los problemas extrínsecos a la crítica. Porque a estos problemas inherentes a la naturaleza de la crítica musical se unen aquellos que se derivan de su contexto social. Es decir, todas aquellas consecuencias derivadas de las relaciones de la crítica con el mundo que le rodea, problemas que surgen al introducir nuestra apreciación como crítico en la sociedad.

En un mundo informatizado, globalizado y constantemente conectado (también denominado 2.0), la oferta musical se multiplica cada día exponencialmente con una accesibilidad creciente con el paso de los años. La limitación temporal, económica o material de la música cada vez resulta menor. Ahora se impone la total disponibilidad, en

un sistema que nos permite escuchar e incluso descargar todo el material que deseemos con una cualidad importante: la gratuidad.

En este panorama, la correcta labor del crítico musical se antoja capital. No en posición de juez supremo que defina lo que es arte y lo que no, que etiquete según unos valores decimonónicos. La música ya no es efímera: pero sí inabarcable. En esta vertiginosa evolución tecnológica e industrial, es necesaria una voz que aclare, reflexione, ofezca herramientas para que el usuario interprete personalmente la música, por qué tiene sentido, a dónde apunta esa nueva música. ¿Por qué entonces se encuentra esta actividad sumida en tan profunda crisis?

¿Necesita el arte a los críticos? No para existir per se, pero sí en el momento de impactar en la sociedad. La labor del crítico nunca será justificar el arte, pero sí colaborar en que el fenómeno de llegada al público sea acertado o por lo menos deliberado. Su labor es la de guiar, facilitar, aportar a la sociedad las herramientas necesarias para comprender unos u otros tipos de arte. Busca servir de referencia, y esta cualidad no ha cambiado. Promotores, artistas, empresarios de la industria...conocen la utilidad y la importancia del crítico. Estos periodistas son los primeros en recibir los nuevos trabajos de los artistas, en ser llamados a las presentaciones en directo, se les pregunta su opinión. Aunque sólo sea por motivos de márketing, la industria reconoce la trascendencia que sus palabras pueden llegar a tener. Hay que revalorizar su propio trabajo para que la labor sea lo más ética y responsable posible y, con ello, reconocida.

La importancia del problema planteado (la crisis de la crítica) se define en el mismo objetivo de esta actividad, que no es vacuo. Busca servir de referencia para la apreciación artística de la sociedad, pero para que sea una labor eficiente debe hacerse con los recursos necesarios para el constantemente cambiante contexto social que la rodea. La utilidad de la crítica es manifiesta, por lo tanto su correcta adaptación al siglo XXI se antoja como un reto práctico.

Esquemmatizando, la labor crítica resulta cada vez más necesaria para:

- Discernir entre el producto de calidad, elaborado, con fundamentos artísticos, del mero producto comercial o de repetición.
- Guiar al oyente por el nuevo mar de tendencias y creaciones, aportándole las herramientas necesarias para situarse. Además, instruirle tecnológicamente para que pueda comprender las nuevas creaciones, y recordar la historia musical para interpretar con perspectiva.
- Divulgar nuevos talentos, nuevas corrientes musicales.
- Promover el interés por la música, la historia, el arte y la cultura en general.
- Promover la reflexión estética.
- Destacar la importancia de la música como parte integradora social.

Observados estos puntos, consideramos la función del crítico musical destacadamente importante en la recepción social de la música. ¿Por qué esta labor está en peligro? ¿Es causa de su propia naturaleza o de elementos externos?

Queremos ahondar en este aspecto con el fin de lograr un diagnóstico acertado que pueda facilitar la evolución de la crítica musical. La importancia de este trabajo radica en tratar de diagnosticar los problemas que entorpecen su correcto desarrollo, y tratar de establecer ordenadamente las técnicas necesarias para lograr un camino correcto, para que la crítica sea visible, veraz y práctica. La crítica tiene que recuperar su voz y alzarse independiente de discográficas.

HIPÓTESIS

La crítica musical, surgida en marco contextual concreto del siglo XVIII, no parece haberse adaptado adecuadamente a los profundos cambios tecnológicos, comunicativos y sociales acaecidos desde entonces hasta nuestros días, encontrándose actualmente sumida en una importante crisis tanto profesional como económica. ¿Cómo y por qué han afectado estos cambios a la crítica musical? ¿Es la crisis de la crítica musical irrevocable? ¿Qué caminos podrían trazarse en pos de una viabilidad de futuro para esta actividad?

OBJETIVOS DEL TRABAJO BIBLIOGRÁFICO

Objetivo principal:

- Analizar el estado, las competencias y el papel de la crítica musical en el contexto sociocultural y económico actual. Apoyándonos en los datos de su evolución histórica y en la transformación de los factores sociales que influyen en su actividad, tratar de desvelar cómo interactúa con su contexto en pleno siglo XXI.
- Analizar detalladamente la problemática derivada de su intrínseca relación con la industria discográfica, la tecnología e internet.
- Analizar los obstáculos que se pueden presentar a día de hoy para la correcta realización de esta práctica.
- Proponer, a modo teórico y especulativo, posibles claves de futuro.

Objetivos secundarios:

- Definir el concepto de crítica musical, y adaptarlo al contexto social y cultural actual, así mismo, establecer cómo se relaciona con su entorno.
- Analizar pormenorizadamente cómo la evolución tecnológica ha afectado a la producción, recepción y entendimiento de la música; y por tanto, a la labor crítica.
- Estudiar detalladamente los problemas derivados de la masificación de internet, la multiplicidad de voces, el amateurismo, la falta de profesionalidad y el masivo ritmo informativo impuesto actualmente.
- Estudiar detalladamente la relación de la labor crítica profesional con la industria discográfica.
- Comparar los principios que estructuraron la conformación de la crítica musical con la situación contextual actual, para establecer las diferencias y poder así inferir problemáticas y soluciones.
- Establecer las posibles cualidades de una actividad crítica ética, moral, informativa y práctica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mucho se ha teorizado sobre la crítica musical, casi tanto como se ha venido practicando ésta desde que comenzase a ganar terreno literario entre la prensa del siglo XVIII. Como si fuera un defecto formativo, este subapartado de la musicología tiende tanto a analizar artistas, obras y representaciones como su propio funcionamiento, situación y evolución.

La crítica musical es una actividad multidisciplinar, ya que además de relacionar directamente el campo artístico de la música con la labor comunicativa del periodismo, depende de factores industriales, sociológicos, tecnológicos...tantos elementos como puedan afectar a un fenómeno auditivo de masas que se recibe a nivel global. Este aspecto convierte la naturaleza retórica de la crítica en un amplio campo de estudio sobre el que teorizar. De este modo, en cuanto la crítica musical se asienta y se profesionaliza durante el siglo XIX, comienzan a redactarse ensayos reflexionando sobre su propia naturaleza. Aunque, pese a varios intentos, realmente la crítica nunca se llega a sistematizar del todo. Sigue consistiendo en un campo flexible, subjetivo y personal, lo cual debería ser considerado más una ventaja que un inconveniente.

Toda esta situación, problemática intrínseca a su naturaleza, obstáculos y evolución, se encuentra reflejada en una serie de publicaciones tanto de profesionales del periodismo musical como de musicólogos. Un tipo de estudio se viene realizando desde hace siglos, y nos servirá de apoyo para adquirir una imagen generalizada del proceso de evolución de la crítica a lo largo del tiempo y de los sucesivos pasos que ha ido experimentando hasta convertirse en lo que conocemos hoy. Pero, para analizar pormenorizadamente necesitamos el trabajo de autores contemporáneos, para que su punto de vista temporal coincida con el nuestro y nos acerque a esa perspectiva buscada de la evolución del crítico musical. Quizá así, sea más fácil identificar, desarrollar y tratar de solucionar los problemas que hacen de este oficio un producto literario en vías de extinción.

Podemos encontrar evidencias en artículos, libros y publicaciones; pero también en datos empíricos de una naturaleza no literaria, si tenemos en cuenta que una fuente puede ser todo documento, testimonio o simple objeto que, sin haber sufrido ninguna reelaboración, nos transmite información sobre hechos pasados o presentes. Hablamos de

fuentes no documentales, datos económicos y estadísticos cuyo análisis precisaría de un detallado estudio que no procede en este trabajo bibliográfico, pero citarlos es importante.

Durante la redacción de este trabajo de fin de grado (mayo-julio de 2015), por ejemplo, una de las revistas musicales más icónicas afincada en nuestro país desde 1999, cerró definitivamente su clásica edición impresa. Hablamos de la Revista *Rolling Stone*, que llevaba más de 15 años siendo un referente de la crítica y el periodismo musical. La crisis, mala gestión o un público poco interesado han llevado al final de prácticamente una etapa. Es ésta una evidencia no bibliográfica pero reveladora a la hora de afrontar un trabajo de esta naturaleza.

De este modo, también resulta reveladora, por ejemplo, la alarmante ausencia de críticos profesionales que se dediquen exclusivamente a este oficio. Como veremos más adelante, algunos de los nombres más destacados del país se dedican a esta actividad de manera complementaria a un periodismo generalizado, a la tarea de editor, siendo escritores o, incluso, de una manera dolorosamente no retribuida.

No existe una bibliografía precisamente extensa en torno al objetivo concreto de este trabajo bibliográfico. Es evidente que la crítica musical se encuentra en crisis, y quizá la poca reflexión sobre el tema (tradicionalmente publicada en el mismo medio que la crítica) sea la evidencia más clara de ello. Existen publicaciones, pero los estudios se realizan más en torno a la evolución de la industria más que en la situación del periodista. Las fuentes primarias más comunes en este campo acostumbran a ser artículos de revistas, tanto en formato físico como en digital. Hemos abarcado artículos desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días, tratando así de ayudarnos a construir esa perspectiva y su evolución. Los artículos más antiguos nos sirven prácticamente como dato histórico, pero se encuentran ajenos a la cultura industrial y de mercado de hoy en día.

Teresa Cascudo

Pianista y doctora en ciencias musicales, es probablemente el nombre español más interesante y reconocido en el campo de la reflexión teórica sobre la crítica musical (aunque también ha publicado artículos sobre la ópera del fin de siècle, música y

nacionalismo y música en el siglo XIX, además de haber profundizado música culta portuguesa.) Trabaja en la Universidad de la Rioja.

Nos hemos dirigido a varios de sus artículos, pudiendo destacar “Los señores de la crítica” o “Palabra de crítico”, escrito en colaboración con Germán Gan. Además, sus artículos son comúnmente utilizados y citados como reseña bibliográfica en otros estudios menores del país.

Óscar Hernández Salgar.

Profesor del departamento de musicología de la universidad pontificia javeriana (Colombia), es especialista en semiótica musical y en historiografía musical colombiana.

En sus escritos mantiene que el rompimiento gradual de las bases sobre las que se edificó la crítica musical ha provocado su desestabilización progresiva, que hoy se mueve entre un relativismo estético y la rendición ante la industria de consumo. La crítica ha contribuido a construir el campo musical como lo conocemos hoy en día, de acuerdo a instituciones de origen europeo como los conservatorios o estructuras sociales burguesas. Ha sido una voz útil que ha funcionado como guía a lo largo de los siglos.

Plantea la posibilidad de una crítica que asuma su vocación política en la lucha de significados sobre lo musical y que contribuya a mantener abierta la posibilidad del acontecimiento como elemento constitutivo del arte. Todo esto se observa principalmente en su artículo “*Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales*”, que citaremos en numerosas ocasiones en este trabajo.

Fernando Cruz Isidoro.

Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Cádiz, en este caso es su artículo “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link” el que nos ha resultado de gran utilidad. En él reflexiona sobre la triple crisis en la que la crítica se encuentra actualmente, incidiendo en la reflexión en torno a la problemática causada por la masificación de internet.

Resulta un artículo útil en el que se aporta un punto de vista multidisciplinar que nos sitúa a la perfección en el contexto a estudiar, y que además trata de aportar una esperanzadora posibilidad de futuro.

Debido a la relativa escasez de material bibliográfico cuyo objetivo de estudio concordase con el de este trabajo, decidí buscar material adicional que guardara relación directa con mi objetivo de estudio. Nada más práctico que preguntar directamente algunas de las cuestiones que se plantean en el estado de la cuestión de este trabajo: hemos contado con la inestimable colaboración de algunas de las voces más importantes de la crítica musical en el panorama de nuestro país. Grandes periodistas de holgada trayectoria que llevan años comprobando (y viviendo) la evolución de la crítica, que pueden otorgar una visión cosecha de la propia experiencia. Forman parte del fenómeno a estudiar, su opinión llega como una fuente primaria absolutamente inigualable.

Carlos H. Vázquez

Es conocido por representar el “nuevo periodismo norteamericano” de los años 60 en la España actual. Aunque ahora se encuentra centrado en entrevistas de larga extensión y artículos culturales, durante años trabajó en el mundo de la crítica musical y el periodismo sonoro: *Efe Eme*, *Mondo Sonoro* y *Musicópolis*, además de haber sido colaborador de medios como *This Is Rock*, *El País*, *Mariskal Rock*, *Aragón Musical*, *Rock Estatal*, *Live The Roof*, *Culturamas* y *El Perfil de la Tostada*. En este momento mantiene su puesto de redactor y colaborador en medios como *Esquire*, *Jot Down*, *Cambio 16* y *Popular*.

Sostiene que la voz del crítico no tiene absolutamente ninguna comparación con la legitimidad que tuvo antaño. Se busca una prensa musical “seria, independiente, sin endogamia, respetada y reconocida”, poniendo por ejemplo el Reino Unido.

“La falta de profesionalidad imperante en España ha dañado en gran manera la imagen del crítico.”

Joan Luna

Lleva más de quince años dedicándose a la crítica musical, aunque es conocido por su posición actual como redactor jefe en la revista musical gratuita más grande de España: *Mondo Sonoro*. Sus colaboraciones en otros medios son inabarcables, además de haber comenzado una prolífica carrera como DJ a nivel nacional.

El punto de vista de este profesional de la industria resulta interesante, porque nos sitúa al otro lado de la línea editorial: la del organizador de una revista capaz de autogestionarse y de encima ofrecerse de manera gratuita.

David Gallardo

Es redactor jefe de la sección cultural de *Europa Press* a nivel nacional, además de colaborador asiduo de la recientemente desaparecida *Rolling Stone* y *Revista 40*. Su página personal es *Mercadeo Pop*, volcada completamente en la crítica musical, a la que otorga un punto de vista personal.

Señala el amateurismo, la falta de profesionalidad, y la multiplicidad de voces como uno de los puntos que más han dañado la imagen – y legitimidad del crítico musical. Pero también cree en un cambio. Superar el periodismo de nota de prensa y previo, y poner un poco de alma en el trabajo que a todos nos mueve: al fin y al cabo, la música.

Rubén González

Practica el pensamiento crítico en todas las facetas y campos de conocimiento posibles. También periodista de formación, trabajó durante años en el medio cultural *El Embrujo* antes de decidirse a inaugurar en solitario el exitoso proyecto *Club de Música*.

A pesar de que se encuentra pausado en este momento, tuvo una recepción muy positiva debido a su espíritu innovador, personal y crítico. Ahora, Rubén González se encuentra escribiendo un libro sobre la evolución del rock en la sociedad actual, además de colaborando con la revista *Godot*.

Crítico de oficio, pero también periodista, empresario y escritor. Su punto de vista, decepcionado a la vez que mágico y esperanzado, ha sido el que más me sorprendió de todas las entrevistas. Defiende, (categóricamente), que los críticos no han sabido adaptarse al cambio. Mientras las discográficas, la industria e incluso los artistas se han adaptado a estos tiempos (evolucionando de formato digital, de forma de venta, del nido económico), el crítico ha seguido cultivando la misma forma periodística de manera compulsiva. Ha sacado el dedo acusador contra internet y él mismo ha permanecido en el pasado. Cree en el cambio. Quiere un asociacionismo, una ayuda mutua, quiere proyectos que se acerquen a un público que ya se aburre de las revistas clásicas.

Las aquí citadas son las fuentes, mayoritariamente primarias aunque también secundarias, sobre las que nos hemos apoyado y que hemos interpretado en base a intentar conseguir una vista multidisciplinar, actual, objetiva y práctica de la situación de la crítica en el siglo XXI. Pero también nos ha servido de apoyo la bibliografía de ciertos autores que hemos visto necesario destacar:

Theodor Adorno.

Filósofo, sociólogo, comunicólogo, psicólogo y, por supuesto, musicólogo. Es uno de los máximos representantes de la Escuela de Frankfurt y de la teoría crítica de inspiración marxista. Su campo de estudio fue tan amplio que puede aplicarse a multitud de investigaciones, y la crítica musical no es una excepción. Aunque vivió en el siglo XX y a este momento pertenece su estudio (además de la amplia visión historiográfica que ofreció, abarcando el pasado), sentó unas bases en torno a la crítica y a la musicología que no podemos pasar por alto.

Es uno de los nombres más recurrentes cuando nos referimos a la estética musical y a la relación de la cultura con las masas, así que el pensamiento de Adorno es prácticamente

omnipresente en los estudios de esta naturaleza, ya sea para concordar con él o para rebatirlos.

Nos centramos sobre todo en una de sus múltiples obras a la hora de redactar este artículo: “La Crítica a la Cultura de Masas”.

Además, muchas de las citas encontradas responden a fuentes secundarias. Debido a su extensa obra, muchos de sus libros han servido de reflexión para artículos más contemporáneos, que nos han ayudado a situar el pensamiento de Adorno en el contexto social actual.

Alex Ross.

Periodista de formación y melómano de nacimiento, este estadounidense lleva desde 1996 escribiendo en *The New Yorker*, hasta haber llegado a convertirse en el crítico musical más reconocido de su país. Y en uno de los pocos que pueden ganarse la vida gracias a esta profesión. Se formó siendo un amante de la música clásica, y a partir de ahí amplió su ámbito de conocimiento a la música popular urbana.

En los últimos años, ha escrito dos libros divulgativos de tirada internacional y éxito más que rotundo: “El ruido Eterno” y “Escucha Esto”. El primero muestra la evolución de la música del siglo XX a través de un lenguaje directo y cercano, tratando de acercar la música denominada “cultura” al gran público. Una de sus principales reivindicaciones es la superación del canon tradicional y de los prejuicios que a día de hoy se siguen teniendo en torno a la música clásica. En su segundo tomo, publicado en 2012, revela al lector los entresijos de la industria discográfica, la manera de trabajar de algunos artistas o el modo en el que funciona la crítica.

“Lo importante no es encontrar una respuesta única al por qué de esta brecha entre la creación musical y el público, sino que la gente conozca la evolución de los diferentes movimientos y tendencias musicales, los avances tecnológicos y los compositores más relevantes y busquen su propia respuesta”.

Hemos acudido a entrevistas realizadas a Alex Ross, al igual que al segundo de sus libros que, aunque no profundiza demasiado en la problemática surgida en torno a la crítica en la actualidad, sí ofrece una visión general, además de experiencias propias y algún punto interesante a partir del cual deliberar.

David Byrne

Músico y compositor escocés, su libro nos ofrece la faceta que completa una visión multidisciplinar de este trabajo: la del músico. Miembro y fundador de la banda Talking Heads, utiliza su amplia experiencia y personal opinión para dar lugar a un libro en el que abarca desde la producción musical hasta la evolución en los modos de componer, además de la industria, la historia de la música popular urbana o el impacto de la música en la sociedad.

“Cómo Funciona la Música” ha resultado más que útil para hacer de la bibliografía un elemento completo y lo más objetivo posible.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA MUSICAL. DEFINICIÓN E HISTORIA

1.1. DEFINIENDO EL CONCEPTO: CRÍTICA MUSICAL

No es fácil entrar a describir un concepto multidisciplinar como es la crítica musical, que viene influenciado por el contexto social, el desarrollo tecnológico y los modos de recepción, (entre otras realidades cambiantes). Pero es algo inherente a la naturaleza de un trabajo bibliográfico, así que vamos a tratar de recopilar una serie de definiciones y características para intentar definir “crítica musical” desde un punto de vista heterogéneo y complejo.

Un primer punto de partida, sería comenzar por analizar los componentes nominales de la palabra a estudiar. La etimología muchas veces arroja un rayo de luz esclarecedor sobre el origen e intenciones de un concepto, al aportarnos información sobre el significado auténtico y verdadero de una palabra en particular, así como su evolución.

Del lat. *criticus*, y este del gr. κριτικός (Rae):

“capaz de discernir”, proveniente del verbo κρίνειν “krínein” – “separar, decidir, juzgar”, de raíz indoeuropea *krei- “cribar, discriminar, distinguir” y emparentado con el lat. “cerno” – “separar” (cf. “dis-cernir”), “cribrum” – “criba” y “crimen” – “juicio, acusación” (compárese con el gr. κρίμα “kríma” – “juicio”), con

el germ. *hrīdra, de donde viene en ang. saj. “hriddel”, en ingl. “riddle” – “criba”, con el irl. ant. “criathar” – “criba”.²

De este modo, la propia etimología de la palabra ya define la cualidad de emitir un juicio que es inherente a la crítica, situándola en un supuesto rango de opinión superior que la otorga la legitimidad de hacerlo. Atiéndanse, igualmente, algunos términos citados como “acusación” - de connotaciones negativas -, “criba” y “separación”- que aluden a su capacidad interpretativa y su actitud de guía.

Por otro lado, la raíz indoeuropea de la palabra concierne a algunos de los valores intrínsecos a la crítica artística: la interpretación de la obra en sí, y el discernimiento de su valor artístico con la intención de transmitir lo que es válido y lo que no. Observamos que el origen etimológico de la palabra ya alude al valor intrínseco que hoy en día seguimos interpretando.

El término música se remonta a la palabra griega *mousiké*. Resulta un aspecto relevante dado que lleva implícito el concepto de musa. Eran éstas diosas de las artes de la poesía, la música y la danza, que constituían a su vez una unidad³. Pero que eran reconocidas, por encima de todo, por inspirar el arte de la música, situada en un estado de semidivinidad y directamente relacionada con la creación en diversos mitos.

“A diferencia del resto de manifestaciones artísticas, la música y la poesía eran producto de la inspiración rapsódica, es decir, eran casi divinas; poetas e intérpretes estaban vistos como profetas”⁴.

También en Grecia, se empleaba el término *techné* para definir el oficio o la habilidad técnica de los artistas. Siendo la música un importante evento social, utilizado tanto en celebraciones como para acompañar actos tanto rutinarios, la técnica de los intérpretes era uno de los aspectos más destacados de la práctica sonora. De este modo,

² Etimología de la lengua española: definiciones sobre el origen del léxico castellano o español. “Crítica”. [<https://etimologia.wordpress.com/2007/09/04/critica/>] [Consulta el 28 de abril de 2015]

³ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.” Profesora Universidad de Jaén. (p.2)

⁴ María Ayala Herrera, Isabel. “...(p.4)

el músico era alabado o criticado duramente después de cada una de las actuaciones. Incluso existían certámenes de canto. Esto podría ser el primer antecedente de la crítica musical, y de hecho podemos verlo reflejado en obras literarias griegas, a partir de las cuales hemos llegado a conocer con detalle la importancia de la música en la antigüedad y los nombres de los intérpretes que resultaban más destacados por su pericia (a citar, Arión de Lesbos, conocido como el mejor citarista de su tiempo, el también tañedor de cítara Estratónico de Atenas, o Filotas , que derrotó a Timoteo de Mileto en un certamen de ditirambo⁵).

“Testimonios de actividades relacionadas con la música los tenemos desde los primeros textos escritos, y son varias las referencias que aparecen ya en Homero”⁶

Antes de entrar en la definición de la crítica musical deberíamos quizás entender a grandes rasgos en qué consiste el fenómeno de la crítica del arte.

“La crítica de arte es la opinión que un individuo expresa sobre una obra o un conjunto de obras de arte. Por tanto, la crítica es la emisión de un juicio. Ese juicio puede contener una valoración explícita o puede estar contenida en un discurso aplicado sobre aquella(s) obra(s)”⁷ .

También se puede llegar a su verdadero significado estudiando su función. Al no ser un ejercicio sistematizado, las directrices para realizar una correcta crítica varían de un literato a otro. Pero en el prólogo a una revisión de los trabajos de Edmun Wilson, (escritor estadounidense nacido a finales del siglo XIX, que dedicó su vida a la crítica

⁵ Smith, William. “Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology”. 1870

⁶ Pérez Benito, Enrique y Vicente Sobradillo, Diego. “Música y literatura en Grecia: Elementos Musicales en la Novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo Teocriteo”. Universidad de Valladolid

⁷M. Minguet Batllori, Joan. “De la crítica del arte a la práctica curatorial.” Revista Estética Uab. [<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>] {Consulta 4 de mayo de 2015}

literaria), encontramos una reflexión de W. H. Auden, poeta y ensayista británico, en torno a las funciones que debería de cumplir la crítica:

“¿Cuál es la función del crítico?

- Acercarme obras o autores con los que no estaba familiarizado hasta ahora.
- Convencerme de que he menospreciado determinadas obras o autores porque no los he leído con la suficiente atención.
- Mostrarme relaciones entre obras de distintas épocas y culturas que nunca habría podido descubrir por mi cuenta porque no tengo conocimientos suficientes y nunca los tendré.
- Ofrecerme una lectura de la obra que acreciente mi comprensión de la misma.
- Arrojar luz sobre el proceso de construcción artística.
- Arrojar luz sobre la relación entre el arte y la vida, la ciencia, la economía, la ética, la religión, etc...

Los tres primeros exigen erudición, los tres siguientes un grado mayor de perspicacia, cuando las cuestiones que suscita el crítico son nuevas e importantes”⁸

De este modo, la crítica artística se define a través de su función como el discurso literario cuyo fin es acercar al público obras que desconocía hasta el momento, otorgándole las herramientas necesarias para poder comprenderla y relacionarla con otros fenómenos artísticos, al mismo tiempo que analiza, comprende y explica el proceso de construcción de la misma y su consecuencia en el contexto social que lo rodea.

La retórica sobre la crítica musical lleva existiendo tanto tiempo como la misma crítica. Ya en 1904, Eutoquio de Euriarte escribía que la crítica “consiste en un análisis, comparación razonada de bellezas y defectos.”⁹ Si bien no es una definición demasiado extensa, refleja al menos una serie de valores que se le presuponen a la misma.

Igor Domingo Sacristán, en su corto y concreto ensayo sobre la crítica a la música rock, define esta actividad como una “interpretación, explicación y valoración argumentada que conduce a un juicio sobre las aptitudes cualitativas y las cualidades estéticas de

⁸ Wilson, Edmund: “*Obra selecta.*” Lumen. 2008

⁹ En Domingo Sacristán, Igor. *Crítica de música rock. Traducción de lenguaje musical a lenguaje verbal.* (pp. 16)

hechos musicales”. Lo cual se convierte en una definición bastante global y generalista, pero poco detallada. Muy similar a la que nos ofrece por otra parte, aunque sea sobre la crítica artística, Vallejo Mejía: “La crítica debe ser entendida como el arte de informar, interpretar y sobre todo valorar una obra artística.”¹⁰ Muchos autores insisten con relacionar la crítica del arte con el mundo periodístico, como un subgénero de esta actividad profesional. Por ejemplo:

“La crítica de arte es un texto cultural argumentativo perteneciente al género de la opinión, donde una de sus funciones más importantes es acercar al espectador el trabajo del artista, dándole herramientas competentes para la contemplación de las obras”¹¹.

Este punto puede ser considerado indudablemente un objeto de debate. ¿Es la crítica musical un subgénero periodístico? ¿Entra dentro de las competencias de la musicología? ¿Surge como una mezcla de ambas, o al amparo de uno de los campos para después inclinarse por otro? Las diferentes ciencias relacionadas con el estudio de la música surgen y se desarrollan a lo largo del siglo XVIII. Pero será en siglo XIX cuando se estandaricen y se integren en los planes de estudio de la universidad, naciendo así la Musicología como ciencia.

“Podemos definir Musicología (*Musikwissenschaft*) como el campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del Arte Musical como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural; es decir, toda forma de conocimiento que tenga por objeto la Música. La investigación requiere una búsqueda continua de información que implica un trabajo de consulta sistemática de fuentes, que hay que realizar de primera mano, frente a la labor meramente divulgadora”¹².

La musicología surge primero como una herramienta de divulgación científica entre melómanos y aficionados, y será a partir del siglo XIX cuando se incorpore en el marco universitario como ciencia estricta, y de acuerdo a unos “objetivos, metodología y

¹⁰ Vallejo Mejía, 1993, p. 22 - Vallejo Mejía, María Luz, “La crítica literaria como género periodístico.” EUNSA. Pamplona 1993.

¹¹ Coria Aveiro, María. “¿Qué es la crítica del Arte? Algunos aspectos de la construcción como texto de opinión cultural.” Revista Arte Críticas

¹² María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.” Profesora Universidad de Jaén. (p.14)

técnicas propias.”¹³ Si a la musicología pertenecen todas las formas de conocimiento cuyo objeto primario de estudio sea la música, eso incluye a la crítica musical. Aunque su naturaleza literaria, divulgativa y comunicativa la sitúe también como una actividad periodística.

Debemos indagar históricamente para definir este concepto. La crítica precisa de un canal de comunicación para poder existir, y este fue, por obligación, la prensa: el único medio eficaz durante el siglo XVII. De este modo podría decirse que la crítica musical aparece invariablemente ligada al periodismo, y tradicionalmente ha construido su historia sobre este canal, ligándose de por vida. Sin embargo, por competencia, análisis y campo de estudio la crítica musical es una parte de la musicología. A lo largo del siglo XIX (y aunque ya profundizaremos en ello más adelante), la crítica musical es practicada por dos tipos principales de individuos: aquellos que se aproximan desde la literatura (con competencias musicales limitadas, apoyándose sobre su estilo retórico para dar credibilidad a la crítica), y las críticas escritas por parte de músicos y compositores.

A día de hoy, viene realizada en la mayoría de los casos por periodistas con amplia formación musical, pero no por musicólogos. Su naturaleza lo sitúa en un campo de interrelación de estudios que hacen que la crítica musical pertenezca tanto a la musicología como al campo del periodismo. En algunos trabajos, incluso, se diferencia expresamente la crítica musical periodística de la musicológica, como si constituyesen dos polos no opuestos pero sí divergentes de una misma actividad. Pero ni siquiera llegan a ahondar en el tema. ¿Es posible que esta diferencia sólo resida en quién practica la crítica? ¿Cuál sería la diferencia entre ambos campos, el nivel de profundidad del análisis, el lenguaje utilizado, las obras analizadas? A pesar de los sucesivos intentos de sistematización de esta labor, no están delimitados sus límites, cuán reflexivo puede ser un artículo o qué la diferencia exactamente de un ensayo musicológico. Lo vamos a definir como un campo de estudio de la musicología invariablemente ligado al periodismo y sus medios de difusión. Un estudio musicológico que precisa del periodismo debido al método discursivo que utiliza.

¹³ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras... (p.17)

Aunque los pilares sobre los que se formó han ido evolucionando, tradicionalmente esta actividad se ha estructurado en torno a tres pilares de estudio clásico: el análisis de concierto, el análisis de obra y el análisis de autor. Principio sujeto a cambios históricos y contextuales, básicamente constituye los tres principales focos de atención de la crítica moderna. Quizá el aspecto que más acerque la crítica musical a la ciencia musicológica, sea cuando entra en juego el factor valorativo de la estética. (Ideas intelectuales y metafísicas (-estética musical- pasando por los procesos psicológicos de percepción y la consideración de música como lenguaje, arte o ciencia).¹⁴

La crítica musical se construye literariamente reflejando, intentando (o ambas) (*i*) el circuito que une la obra con el receptor, indagando en todos los canales que hacen de intermediarios en este proceso que actúa como una cadena práctica, un proceso de comunicación, una perspectiva artístico-estética o desde un punto de vista social. La crítica musical no es un objeto aislado, precisa de un producto musical, de un público conformado y de un canal de comunicación eficaz para poder existir. Se define a través de su existencia.

Concluyendo, podríamos tratar de definir la crítica musical como una actividad profesional que, mediante una actividad discursiva valora el fenómeno musical junto a todo el contexto social, tecnológico e histórico que lo rodea, es decir, refiriéndose a todos los elementos extra-musicales a los que está sometida esa pieza musical. La crítica musical trata de dar un sentido suplementario y una valoración estética al fenómeno musical a través de la literatura, la semiótica y la recurrente metáfora.

¹⁴ María Ayala Herrera, Isabel. "Estructuras del Lenguaje Musical." Profesora Universidad de Jaén. (p.1)

1.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

1.2.2. SURGIMIENTO, ASENTAMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA MUSICAL

Antes de entrar a analizar la problemática que a día de hoy rodea la actividad crítica, es necesario realizar un breve recorrido por la historia de la misma. Porque las circunstancias y factores que determinaron su surgimiento y evolución determinan su situación actual, y ofrecen una idea multidisciplinar y bien estructurada sobre su contexto. Sólo así podremos comprender correctamente los motivos de su situación actual, y quizá facilite el diagnóstico de estos problemas y ofrezca posibles pistas sobre un camino a tomar en el futuro. Posiblemente la crítica musical nunca podría haber surgido sin la independencia que a lo largo del siglo XVIII fue tomando la música, liberándose de las funciones ligadas a la iglesia o los mecenas.

Así, la historia de este campo literario está íntimamente ligada a la progresiva autonomía del arte, los medios de difusión periodísticos y al creciente interés que la práctica musical suscita en la sociedad a lo largo del siglo XVIII, cuando se populariza.

La crítica musical es un fenómeno que comienza a definirse en el siglo XVIII, se desarrolla a lo largo del siglo XIX y se convierte en un auténtico ejercicio profesional en el siglo XX. Sin embargo, antes de entrar a elaborar un discurso historiográfico sobre la historia moderna de la crítica, cabe citar que la actividad de juzgar el arte ajeno probablemente sea tan antigua como el mismo arte. Incluso inherente a la práctica artística. Aunque no podamos retrotraernos a los comienzos del arte, sí podemos contar con las primeras fuentes escritas como fuente fidedigna en torno a la crítica musical.

De este modo, algunas de las primeras fuentes más en torno al objeto que nos concierne en este trabajo bibliográfico se remontan incluso a Grecia, donde la crítica musical aparece reflejada, de manera secundaria, en libros de historia, como parte de textos narrativos, o de manera incluso iconográfica.

“Testimonios de actividades relacionadas con la música los tenemos desde los primeros textos escritos, y son varias las referencias que aparecen ya en Homero”¹⁵.

Pero, centrándonos en la historia de la crítica musical moderna, de la que es heredera directa la que se practica en el siglo XXI, tendremos que referirnos al siglo XVIII como punto de partida. Podríamos marcar históricamente la figura de Beethoven como un antes y un después que hizo posible la aparición de la crítica. Es a partir de esta figura y su influencia mediática cuando la música se plantea la posibilidad de ser autónoma sin necesidad de la prosa o de la lírica.

La autonomía del arte (y de la música en particular) se plantea como requisito indispensable para que pueda surgir la crítica. Hasta ese momento, la música había estado ligada y supeditada en cierto modo al mecenazgo de la iglesia o la nobleza, por lo que ya contaba con una función que la definía por sí misma. No era necesario discernir qué música era válida y cual no, ensalzar sus virtudes artísticas, justificar su existencia: los encargos denominan por sí misma la obra artística. Porque el arte como rito, fiesta o función se auto justifica. Y es que, como indica Isabel María Ayala Herrera en su artículo Estructuras del Lenguaje Musical, la música siempre ha estado implicada en muy diferentes funciones:

“[...] desde la mágica y ritual de los chamanes, de las tribus o de los ritos órficos, en los que se utilizaba con propiedades terapéuticas, a la puramente práctica, donde la música se utiliza para obtener resultados determinados como la preparación de los soldados para la guerra, la propaganda del poder imperante (Napoleón dijo “la música es la más política de las artes”), o el acompañamiento del baile o el teatro. Entre estos extremos existe un amplio abanico de posibilidades como la función religiosa, enfatizada desde la Antigüedad como forma de comunicación más elevada y superior, a la meramente lúdica para simplemente producir una sensación placentera, función que curiosamente domina en la actualidad, como heredera de postulados románticos que defendían la autonomía de la música instrumental, siendo considerada como la más superior de las artes por su poder de expresar lo inexpresable con la palabra. A estas funciones habría que añadir la comunicativa y la social, quizá una de las más importantes junto a la función lúdica en nuestros días”¹⁶.

¹⁵ Pérez Benito, Enrique y Vicente Sobradillo, Diego. “Música y literatura en Grecia: Elementos Musicales en la Novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo Teocriteo”. Universidad de Valladolid

¹⁶ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.” Profesora Universidad de Jaén. (p.1)

A lo largo de la historia, la reflexión en torno a la música como concepto ha sido constante. Pero la estabilización de su reflexión mediante una disciplina estética en sí, apenas cuenta con dos siglos de antigüedad.

1.2.3. SIGLO XVIII

Es en el siglo XVIII cuando la música se convierte en un ente verdaderamente autónomo, tanto económicamente como en su valor estético, influido por los postulados de la filosofía idealista.

De este modo no es sólo la renovada autonomía de la música respecto de sus mecenas la que marca el comienzo de la crítica musical, sino un hecho mucho más trascendental en lo que a estética de la música se refiere: su autonomía para expresar sentimientos sin la necesidad de la poesía. Durante muchos siglos, la música estuvo supeditada a la poesía, la narrativa: expresaba a través de la letra. Esa era su concepción como arte, no era considerada a la altura del lenguaje verbal:

“La concepción de música como arte, indudablemente, está influida por la consideración de la música como disciplina científica ya que, al constituir un lenguaje autónomo, se desliga de la actividad meramente manual, posibilitándose la consideración de la música como actividad creativa y artística y la emancipación de otras artes (música instrumental)”¹⁷.

Era considerada inferior por apelar a los sentimientos en lugar de a la razón, ya desde la herencia de la filosofía de Platón o Aristóteles.

Consideraciones detalladas aparte en las que cabría ahondar en otro estudio, es a partir de Beethoven cuando la práctica instrumental es revalorizada como merece, para ser considerada un arte por sí misma capaz de expresar sentimientos y conmover el alma. Seguramente, esta nueva concepción esté íntimamente relacionada también con la

¹⁷ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras... (p.5)

aparición de la Musicología como disciplina musical, con la cual surgirá la crítica. La ilustración y el enciclopedismo tratan de racionalizar las expresiones artísticas, por lo que surgen nuevas clasificaciones, denominaciones, y la necesidad de tratar de expresarlas científicamente.

Será en 1746 cuando el francés Charles Batteux (filósofo, humanista, retórico francés dedicado al estudio de las artes, la estética y la poética) publique su obra “Las bellas artes reducidas a un único principio (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*). En este libro realiza la clasificación de las Bellas Artes (poesía, música, teatro, danza, pintura, escultura y arquitectura), que se diferencian de las artes útiles precisamente por su contenido estético.¹⁸ De este modo, durante el siglo XVIII se reestructura en cierta medida la consideración de las artes, y la música es percibida del mismo modo que la poesía, la pintura o la escultura.

También en el siglo de las luces surgirá la Estética (Baumgarten) como una disciplina filosófica moderna, de forma paralela a la creación de la Historia del Arte (Winckelmann) y de la Crítica Artística (Diderot).¹⁹ -mismo artículo.- Todo ello genera un caldo de cultivo que dará a luz a numerosas disciplinas científicas y analíticas en torno al arte, entre ellas, una primigenia crítica musical.

Y la verdad es que en Alemania en el 1722 ya se hablaba sobre crítica musical propiamente dicha. Aparece definida en el libro Crítica Música de Johann Mattheson como “el examen preciso y la evaluación a partir de opiniones y argumentos de la vieja y la nueva literatura de la música, para eliminar todo posible error y para promover un mayor crecimiento en este arte.”

La crítica musical nace en el seno de la cultura europea, estructurada en torno a tres polos principales: Alemania, Francia e Italia, los principales focos de creación musical durante el siglo XVIII. Aparece de la mano de los intelectuales de la época, cuyas opiniones en ese momento eran directamente aceptadas por el público, que las convertía prácticamente en canon.

¹⁸ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras... (p.4)

¹⁹ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras... (p.4)

Es curioso que un campo literario y artístico como es la crítica pueda aparecer vinculado a elementos tan extramusicales y políticos como es el nacionalismo. Y es que la crítica nace enlazada con los profundos temas de reflexión filosófica que acostumbraban a manejar músicos, compositores, intelectuales o literatos de la época. Y uno de ellos es el discurso nacionalista. Preponderante en la corriente musical de la época, todos los países Europeos trataban de marcar su propio sello superando al país vecino. Aunque este discurso cobrará incluso más protagonismo durante el siglo XIX, comienza a fraguarse en torno a 1750.

La crítica también surge en el caldo de cultivo de la estética musical, que se desarrolla durante XVIII. La forma de las obras, el gusto, la unidad, el significado de la misma, son parte inherente a la crítica musical.

“¿Qué debe entenderse por Estética musical? Una respuesta que tuviese valor normativo estaría falta de lógica. Compete al historiador descubrir, cada uno a su vez, el desarrollo, rumbo y significado de la reflexión sobre el fenómeno musical. Sería absurdo establecer apriorísticamente las fuentes de una supuesta Estética musical, esto es, decidir quién está autorizado para hablar de música. Nos han llegado reflexiones procedentes de matemáticos, filósofos, músicos, críticos, etc.: y no es casual que la Música haya sido tomada en consideración por tan diversas categorías de estudiosos”²⁰.

Cabe destacar, que en los primeros estadios de la existencia de la crítica, esta ofrece al público una opinión ya formada, en lugar de las herramientas necesarias para que éste pueda analizar o decidir por sí mismo. Los siglos XVIII y XIX son los de los grandes nombres de críticos, cuya opinión es aceptada como criterio veraz.

La historia de la crítica musical forma parte de la historia de la música tanto como de la creación del canon, del cual es prácticamente responsable. El discurso de la crítica no es inocuo. Es un elemento canonizador que ha ido, consciente o inconscientemente, formando una idea de la música que es aceptable, culta, apropiada y la que no. Se

²⁰ Fubini, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barral, Barcelona. 1971.

convierte en una actividad en sí misma cuando comienzan a llevarla a cabo profesionales que no son compositores. Cuando se hace ajena a la propia creación.

En un mundo mucho menos globalizado y con canales de comunicación más limitados que los actuales, las corrientes de la crítica musical difirieron mucho de uno a otro país en el momento de su concepción. En Alemania, por ejemplo, se cultivaba una crítica a menudo polémica, que enfrentaba a conservadores contra aquellos intelectuales más abiertos a nuevas corrientes creativas o a anti-italianos contra italianistas, generando una corriente de respuestas que acababa atrayendo la curiosidad del público. Este concepto, en mayor o menor grado, se puede extender a todos los citados países europeos.

En Francia la crítica surge como un elemento ligado al mundo literario. Se ejerce de una manera mucho más diletante, de un estilo muy cuidado, prácticamente poético. El uso de una retórica cuidada presentaba una crítica musical a menudo mezclada con comentarios críticos de otros eventos artísticos en su corriente generalista.

La amenaza de la identidad musical nacional también es foco de debate en el país galo. Se debe a que la influencia extranjera, sobre todo la alemana e italiana, construyen un nuevo gusto y sensibilidad en el público que parece amenazar la identidad musical de la nación. Una de las primeras aportaciones de la crítica es la de trasladar los debates estéticos del público formado a la burguesía y su prensa periódica.

Progresivamente, se convierte en un género propio de interés dentro de la prensa periódica. Es a lo largo del siglo XVIII cuando se van sentando las bases para lo que será la futura crítica musical (y para el mismo periodismo). Al comenzar a realizarse juicios musicales por algunos profesionales no practicante, entran a escena elementos extraartísticos en el análisis: es el aspecto social de la crítica. Y la revista cumple un papel fundamental en la crítica y sus inicios, ya que se convierte en el primer medio de difusión constante y seria. Gracias a ella la crítica se consolida como una actividad profesional seria y periódica, centrada en secciones de público particulares más o menos especializadas.

También en España hay intentos de crítica musical durante el siglo XVIII, y su evolución también aparece reflejada en una progresiva presencia en las revistas musicales. La actividad se desarrolla principalmente en torno a las ciudades de Madrid y Barcelona, donde la actividad musical era mayor en aquel momento. La *Gaceta Musical* fue una de las primeras publicaciones que reflejaron actividades musicales (hablamos del año 1671), y tienen algunos artículos que podrían considerarse conatos de crítica musical. Pero en la capital también surgen el *Diario histórico, político, canónico y moral* (1632); el *Diario de los Literatos* (1637); y el *Diario Noticioso* (1758), y en la ciudad condal publicaciones como el *Diario Curioso*; el *Diario Evangélico, histórico y político*.

Pero es realmente en Madrid donde aparecen los primeros escritos que podríamos denominar crítica musical per se. Pero también aparece como un juego de enfrentamiento entre apreciaciones personales de los críticos. Podría considerarse una estrategia comercial, entre la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Madrid*. El punto de peso que refleja la consolidación del género de la crítica es la aparición de revistas especializadas de tirada nacional. Conlleva el hecho de que el interés musical está apareciendo a nivel social, y es lo suficientemente fuerte como para que el público consuma prensa dedicada exclusivamente a ello.

1.2.4. SIGLO XIX

Constituye la etapa dorada de la crítica, su siglo por excelencia, el período en el que definitivamente se asienta, prolifera y comienza a consolidar sus bases. Se extiende y se convierte en un discurso habitual no sólo presente en prensa especializada, sino que se extiende a periódicos de tirada diaria generalista. Esto conlleva un llamativo cambio: la música pasa a convertirse en parte del día a día de la sociedad. ¿Cómo ha ocurrido esto? ¿De qué otras maneras se manifiesta? ¿Por qué?

El siglo XIX es un siglo de factores, pero sobretodo de evolución musical. Su recién ganada autonomía comienza a dar rienda suelta a una creatividad instrumental que muy lentamente se va descubriendo a sí misma y tanteando unos extremos que explotarán en el siguiente siglo XX. Ya no está supeditada a ninguna otra arte. Es en esta centuria

cuando se convierte en símbolo de distinción, cuando se va fraguando el elitismo que conformará el canon y que diferenciará la música culta de las demás. Convergen todos los factores que podían formar el caldo de cultivo perfecto para que la crítica musical se desarrollara. Es el siglo de la proliferación de la prensa periódica, el estudio de la estética musical, del impulso nacionalista.

El pensamiento estético en torno a la música comienza a tomar protagonismo en los escritos publicados. Evoluciona de ser una novedad a convertirse en parte necesaria de las publicaciones decimonónicas. La crítica como subgénero continúa desarrollándose en torno a los focos geográficos comentados en el siglo XVIII (Alemania, Francia e Italia principalmente). En Alemania, por ejemplo, se diversifica la oferta donde aparece publicado contenido musical, desde libros dedicados en exclusiva a la reflexión sobre temas musicales a publicaciones periódicas o el mítico folletín, parte de estas publicaciones dedicada en exclusiva a la crítica musical (Wagner declaró que, al ser accesibles al público medio y no utilizar un vocabulario erudito, fue el que más hizo por la música del siglo XIX).

A lo largo del siglo XIX, el impulso nacionalista, lejos de perder fuerza, se vuelve preocupación protagonista. La crítica musical debe mucho al nacionalismo y a la ópera, y al conflicto teórico que generó a lo largo esta centena. La necesidad de poseer una identidad nacional que se diferenciase profundamente de las otras copaba gran parte de las conversaciones artísticas, e incluso fuera de los círculos intelectuales. Comenzó en Europa una guerra no declarada para conseguir la ópera más marcadamente nacional.

En España cobró incluso más importancia. A lo largo del siglo XIX se sucedieron múltiples intentos, al final casi forzados, de crear una ópera nacional de alta calidad que pudiera estar al nivel de Francia, Italia o Inglaterra.

Conforme van pasando los años desde que comienza a practicarse la crítica musical de manera habitual en medios de comunicación, curiosamente su función se convierte en cada vez más necesaria. Esto se debe a que la recién estrenada autonomía de la música en todos los ámbitos la empuja a un impulso creador que indaga en nuevos horizontes. Y el melómano medio necesita de las herramientas y la explicación de alguien

docto para poder interpretarlo correctamente. A lo largo del siglo XIX surgen nuevas y opuestas corrientes estéticas que necesitan ser explicadas. Un público progresivamente más formado busca críticas a las obras existentes, pero también explicación estética de dos movimientos opuestos por naturaleza: primero el Romanticismo y, más adelante, el impulsivo impresionismo francés.

Los enfrentamientos que suscita la obra de Beethoven se convierten en uno de los principales temas de debate. Pero también aparecen Schumann, Chopin, Richard Strauss...obras que van construyendo un movimiento romántico cuyas bases, en ocasiones, precisan de ser explicadas. Algunos autores (Rochlitz, y Schumann, Wagner) incluso redactan sus propias aportaciones como críticos, aportando un punto de vista diferente: el del propio artista sobre su creación, y la ajena.

Según avanza el siglo XIX, la crítica musical evoluciona en una doble vertiente. Por un lado, el público más interesado, más docto, más formado, promueve el desarrollo de una prensa especializada capaz de abordar reflexiones estéticas sobre la música. Por otro, la crítica trata de ampliar sus miras y llegar al gran público, por lo que los folletines y gran parte de ella prensa periódica tratan de ofrecer un lenguaje accesible, sin demasiadas pretensiones, capaz de ser consumido por un rango de población más amplio.

De este modo, en Alemania el folletín se convierte en la vía de difusión de la crítica musical más utilizada, inclusive por grandes figuras como Wagner.

En cierta parte, los compositores del romanticismo ganan peso como nombres involucrados en la crítica musical: las composiciones se vuelven conscientes, autoanalizadas, contextuales y críticas.

Durante el siglo XIX también emergen otros símbolos que indican la progresiva consolidación de la crítica musical: un intento de asentar sus bases, de formalización de la crítica y los primeros conatos de reflexión sobre su propia naturaleza. A lo largo de este siglo continúa siendo foco de conversación y discernimiento el tema nacional, pero en Alemania se acentúa particularmente (preparando, progresiva e inexorablemente, el contexto social que terminaría por estallar en el siguiente siglo XX).

Así mismo, una nueva corriente de la crítica trata de superar ese conservadurismo que propugna que las nuevas composiciones musicales acabarán con la esencia alemana. Viene encabezado por Schumann, que plantea la necesidad, por ejemplo, de que existan

competencias técnicas en los críticos musicales. Y es que a partir de mediados del siglo XIX la influencia de los críticos continúa aumentando y son capaces de influir sobre el gusto de la opinión pública.

En el siglo de 1900, comienzan a estandarizarse muchos formatos que a día de hoy aún existen: como la crítica de concierto. De hecho, tiene su germen en la zona francófona (Francia y Bélgica), a partir de los años 30. Francia además albergará, más adelante, el comienzo de un nuevo movimiento musical que, además, trataba de poner en duda todos los principios musicales asentados hasta entonces: el impresionismo. En muchos casos, el impresionismo vino explicado y justificado por parte de los propios autores. Debussy, que también era crítico musical, enfocó el impresionismo como reacción tanto al interés formal del clasicismo de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven y la vehemencia emocional del romanticismo en compositores como Robert Schumann y Franz Schubert. Fue concebido por sí mismo como reacción contra el romanticismo, y desde sus mismas bases ya tuvo justificación teórica y estética.

Es en esta época en la que surgen las primeras publicaciones especializadas y en la que los periódicos diarios se empiezan a ver obligados a incluir al menos ciertas columnas dedicadas a la crítica musical, para responder a la creciente demanda respecto a este campo. Un público progresivamente instruido en el tema requiere información, reflexión estética, justificación teórica sobre las nuevas creaciones y en ocasiones información que refleje todos aquellos detalles de los conciertos a los que no puede permitirse asistir.

También aparece la personalización de la voz crítica en determinados periodistas o escritores, que en ocasiones se sustenta sobre ácidos comentarios y agilidad literaria más que en datos musicales. Las disputas entre periodistas de distintos medios copan la atención del lector. El rango de lectores se amplía.

La crítica musical comienza a desarrollarse conjuntamente con los primeros aleteos de la musicología, y se confunden los ensayos de ambas reflexionando sobre tópicos como el poder emocional de la música o temas estéticos sobre la forma y el fondo.

Es en Inglaterra donde más se percibe la evolución de la música en cuanto al campo profesional: van cobrando importancia nombres menos conocidos pero más formados, que pueden esgrimir argumentos auténticamente técnicos en sus críticas musicales. Es la progresiva profesionalización del campo, y algunos de estos especialistas hasta encuentran una salida viable dedicándose a ello.

Aunque la evolución y el progreso de la crítica musical también depende en gran medida del contexto social que lo rodee. Depende profundamente de la formación del público, y un perfecto ejemplo lo tenemos en la baja alfabetización que de media había en Italia. No sería hasta Rossini y el fervor que creaba entre las masas cuando el interés popular por la música alcanzó tal rango que los periódicos comenzaron a reflejar de forma evidente la crítica musical. Stendhal y sus *Memorias de un diletante*, donde ahonda en la vida del compositor, marcan un importante punto de partida para que la crítica musical se desarrolle en Italia. También esta nación es el fiel reflejo de una industria ávida que pronto se relaciona con la música y, con ella, se hace con el control de muchas de las publicaciones. Es el primer ejemplo de una crítica musical influenciada por el mercado. También en el siglo XIX se comienzan a percibir los mismos principios que rigen a la crítica musical hoy en día, como que viene guiada por los intereses populares del público. La ópera predominaba en todas las publicaciones, debido a la fiebre que en torno a este género se produjo en la Italia decimonónica. La música instrumental y sinfónica copará un segundo puesto, con menos espacio en las publicaciones tanto especializadas como generales.

En cuanto a España, el siglo XIX es el siglo del teatro musical y del intento de establecer una ópera patria. El nacionalismo y la música conjuran para ofrecer a la crítica un campo perfecto de debate. Ya que, al mezclar el elemento musical con el social, la cuestión de la ópera se convierte en una conversación recurrente en amplios círculos.

“En torno a 1915 se puede detectar en Madrid una actividad crítica sin precedentes, de forma que todos los periódicos cuentan ya con uno o varios críticos

musicales, dado que era muy común tener un especialista en teatro lírico y otro en música instrumental”²¹.

A diferencia de sus vecinos ingleses o alemanes, en los primeros años de siglo en España todavía no estaba todavía asentada la idea del crítico como profesional. Así que en las publicaciones periódicas y diarias, la calidad era muy variable y normalmente aparecía sin seudónimo. Esto evita la personalización del estilo y por tanto la fidelización del cliente. Será a partir de los años 30 cuando la prensa se desarrolle plenamente en España (sobre todo en torno a las ciudades más cosmopolitas: Madrid y Barcelona. *Cartas Españolas* será la primera publicación que se dedique de forma recurrente.

Habrá que esperar a mitad de siglo (1842) para que se establezca algo parecido a una crítica moderna con la revista *La Iberia Musical*. Dirigida por el compositor Joaquín Espín y Guillén, nombres como Mariano Soriano Fuentes, Indalecio Soriano Fuentes, Ramón de Campoamor, José Zorrilla, Eugenio Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Carolina Coronado, Francisco Montemar, Urrabieta, etc. colaboraron en sus páginas, que para el año 1844 ya tenían tirada nacional. De parecido tinte surge también en España *El Heraldo*, donde entre las reseñas se deslizan juicios de valor. Es en esta década cuando en España definitivamente se asienta la práctica crítica. Y no solo en las grandes ciudades de Madrid y Barcelona, en cualquier ciudad donde hubiese actividad musical, aparecía reflejada en los medios.

En el papel de modernizar la crítica y establecerla como tal aparece una figura que fue denominada como “anómala” en su tiempo): Matilde Muñoz. Consumada y respetada, fue la primera mujer en practicar un oficio a todas miras perteneciente a un mundo hombres. Al morir su padre el también periodista Eduardo Muñoz García, esta jovencísima escritora tomó el relevo de su actividad en la revista *El Imparcial*²². En sus

²¹ Casares, Emilio. “Crítica” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. IV. Dir.: Emilio Casares. Madrid, SGAE, 1999, (pp.168-182.)

²² Cascudo García Villaraco, Teresa y Gan Quesada, Germán. “Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología.” Doble J. Editorial. 2014

escritos, el discurso en torno a la música española fue imperante, aunque adoptó esa especie de posición intermedia propia del medio para el que escribía.

“Lo popular, en música, no es más que un perfume que, para emplearse, ha de libertado de toda contaminación que pudiera empobrecerle”²³.

Es a partir de 1850 cuando tiene lugar el verdadero esplendor de la crítica musical en España. En *Gaceta de Madrid* aparece, en 1855, la primera reflexión sobre la propia crítica. La preocupación por la zarzuela toma verdadera importancia en este punto.

En España hubo, desde principio del siglo XIX, una fuerte adscripción política por parte de los críticos, que estaban claramente posicionados. Esta situación se acentuará, por motivos obvios en el siglo XX. Esta adscripción ideológica definía perfectamente temas como la opinión sobre las nuevas corrientes, los italianismos o las vanguardias.

1.2.5. SIGLO XX

Es un período convulso, nacionalista, de duras guerras alternadas por períodos de entreguerras culturalmente agitados. Es el tiempo del postromanticismo, del final del impresionismo y el surgimiento de las vanguardias. Musicalmente, la estela de Wagner es sólida, y sigue siendo foco de airadas y convencidas opiniones, y por supuesto de atención y de enfrentamientos dentro del mundo de la crítica. En la crítica española, por ejemplo, será en esta centuria cuando al fin cobre verdadera importancia el tema del Wagnerianismo.

Ofrecer un punto de vista pormenorizado de todas las circunstancias que rodearon y conformaron definitivamente la crítica musical en el siglo XX sería arduo y extenso, y no es ese el fin de esta breve introducción al surgimiento de la crítica. En este período estalla tal variedad de creaciones (desde las vanguardias hasta el blues, pasando por el jazz, el rock y todas sus vertientes) y hay tal nivel de inestabilidad política a gran escala

²³ Muñoz, Matilde. “De música. Ensayos de literatura y crítica”. *El Imparcial*, Madrid. 1917. (p. 17.)

(dos guerras mundiales son sólo una parte) que sería imposible dibujar todas las líneas de acción crítica de este momento. Un breve repaso servirá de introducción para lo que más adelante analizaremos en el cuerpo del trabajo.

El gran evento musical que florece en el siglo XX es una reacción total a todo lo conocido hasta el momento: el progresivo rompimiento de la tonalidad reflejado en el movimiento de vanguardia. Ya el impresionismo decimonónico lo adelantó, desafiando las formas y ampliando el concepto de la tonalidad que hasta entonces se había respetado de manera categórica. La vanguardia se convertirá, por razones obvias, en un punto de inflexión y de central atención en la actividad crítica del siglo XX. Necesita de una explicación exhaustiva, de una justificación teórica para que el público pueda entenderlo y asimilarlo. Curiosamente, más necesaria se va volviendo la crítica con el paso de los años, según sus vertientes estéticas se radicalizan hacia el serialismo o la música aleatoria, por ejemplo. Pero a la vez, la censura impuesta por regímenes totalitarios europeos vela este movimiento, relacionándolo directamente con el fin de la música (y los movimientos políticos de izquierdas).

En Francia será protagonista este afán de vanguardia hasta el dominio por parte del imperio nazi. Destacaba por su avidez de nuevos movimientos, esa ansia, en línea generalista, de experimentación e innovación, esta mentalidad abierta a nuevas corrientes que explorasen las posibilidades de la música. Era un acto casi simbólico de la identidad nacional francesa.

Es con los períodos de entreguerra cuando llega la violencia cultural, la desolación, la falta de expectativas, a modo de una crisis nihilista que desembocó en los movimientos del futurismo, el *dadá* y otros vertiginosos modos de creación del siglo XX. Llega a la crítica el análisis de las músicas del cine, la influencia de la radio...

España marcará su siglo XX con la convulsión política, y con una profunda censura que no sólo afectará a la crítica, sino a toda la actividad musical del periodo franquista. El jazz, swing, y cualquier sonido derivado de la música negra eran considerados inmorales, y su ritmo apenas llega a nuestro país. Por supuesto, la crítica

conformó un importante frente panfletario para la dictadura, apoyando, de manera directa o indirecta, su política cultural.

El último tercio del siglo XX está marcado por el boom económico, tecnológico y democrático que viven la mayor parte de los países europeos y occidentales. La tecnología creciente facilita la distribución, almacenamiento y producción de música, punto que detallaremos más adelante. Será en la última década de siglo cuando internet definitivamente se expanda, provocando un nuevo contexto cultural al que urge adaptarse en todos los ámbitos.

24

²⁴ Éste apartado ha sido redactado usando como principal fuente los apuntes ofrecidos por el profesor Ion Peruarena Árregi como parte la asignatura “Crítica musical: historia, teoría y práctica” del grado de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid.

SITUACIÓN DE LA CRÍTICA MUSICAL: ¿CUÁL ES SU POSICIÓN ACTUALMENTE?

2.1 POSICIÓN DE LA CRÍTICA EN LA ACTUALIDAD

La figura del crítico como vehículo de una opinión (propia o generalizada), como traductor verbal de la música y analista de todo su contexto, no se erige a día de hoy con la misma relevancia con la que lo hizo en el pasado. Tras haber surgido a lo largo del siglo XVIII como una actividad necesaria en la construcción social de la música, los supuestos que un día dieron sustento a su actividad se tambalean hoy peligrosamente. Los cambios sociales producidos y su propia naturaleza han evolucionado de tal modo que es difícil situarla en el contexto económico actual.

Ya hemos analizado el surgimiento de la actividad crítica y la época dorada que vivió a lo largo del siglo XIX. Sus crónicas de los conciertos eran imprescindibles (al no existir ningún método que registrara la música para reproducirla después), y su opinión analítica se alzaba por encima de las demás y servía como referencia y punto de debate para el pueblo.

Pero, en pleno siglo XXI y tras los drásticos cambios tecnológicos, sociales y comunicativos acontecidos, esta situación ha cambiado, presentando un escenario profesional muy precario. Se pone en duda la profesionalidad y autoridad intelectual del mismo, casi por el mismo hecho de que no es realmente considerada una profesión a día de hoy. El antiguo crítico y constructor de ideas se ha convertido en muchos casos en un mercenario al servicio de un mercado cambiante, rápido, inmediato. De este modo, el crítico se ve supeditado a un puesto de redactor periodístico de noticias breves, en el que diariamente hay que destacar cada más ínfimo detalle del próximo disco que una estrella comercial pretende publicar, sin que exista posibilidad ni tiempo que dedicar al análisis formal o a la trascendencia musical de las obras. Cada noticia o nota de prensa se

convierte en parafernalia para, al final, relegar la música a un segundo (o incluso tercer) plano.

Parte de responsabilidad de esta situación reside en la increíble bajada de ventas de discos que se viene produciendo desde comienzos del siglo XXI, que sumió a toda la industria discográfica en un abismo económico tan terrorífico como desconocido desde sus inicios. Aunque ésta no se adaptó a la velocidad ideal, sigue intentando reaccionar para actuar rápidamente en dos campos: frenar las pérdidas, y a la vez ingeniárselas para encontrar un nuevo sitio en este mundo digitalizado e interconectado.

En esta marabunta de “sálvese quien pueda”, el puesto del crítico informador no se adaptó con la velocidad y agilidad que requería, ni se le prestó la suficiente atención ni medios.

Sin embargo, puntualmente y antes del siglo XXI (y la hecatombe discográfica), se suceden unas décadas en las que la crítica musical vive una nueva época dorada. Prolifera en el ámbito de la prensa diaria, pero también de las revistas musicales, que se especializan altamente y atrae a numerosos lectores ansiosos de identificarse con distintos y nuevos panoramas musicales. Durante estas décadas las corrientes de la música popular urbana se diversifican intensamente, y es necesaria una serie de postulados posmodernos tanto en este ámbito como en el de la creación clásica, donde el público sufre un renovado interés por comprender las vanguardias.

Es a partir de estos años 80 cuando surge una práctica periodística en torno a la cual se ha ido estructurando la actividad crítica desde entonces: la singularidad de cada voz. El personalismo se convierte así en uno de los factores decisivos en el interés que puede llegar a generar el artículo en el lector, tanto o más importantes que la propia calidad crítica. Esta práctica sigue vigente a día de hoy. Y, aunque no reprochable, no debería relegar el análisis a un segundo plano.

Pero, si nos ceñimos a citar algunos de esos pilares sobre los que se ha sustentado tradicionalmente la crítica musical, podemos nombrar las ya conocidas unidades básicas: obra (disco), autor, y concierto. Estas premisas tan profundamente aceptadas en el oficio también se han visto amenazadas debido a la evolución intelectual, comunicativa, social

y musical acusada que ha tenido lugar durante las últimas décadas. Estos artículos tan claramente delimitados pierden progresivamente el sentido que se les dio hace más de un siglo. La entrada del siglo XXI acentuó el cambio tecnológico con la aparición masiva de internet, que maximiza la individualidad de la experiencia musical y posibilita la producción y difusión de cualquier tipo de música a gran escala. Representa la globalidad llevada a su máxima expresión y combinada con un consumo inmediato y personal de la cultura. Es por eso que la crítica se encuentra hoy en una situación de entredicho, quizá porque su naturaleza multidisciplinar dificulta su adaptación a este medio.

“No se puede decir que ya no haya obras, autores o conciertos. Sin embargo, se puede cuestionar la centralidad que todavía tienen esos aspectos en la aproximación crítica a la música”²⁵.

A día de hoy, la crítica es una subcategoría musical del periodismo cuya utilidad y supervivencia se encuentran en entredicho. Funciona mayoritariamente a través de la red, ya que si la prensa escrita se encuentra en peligro, la especializada corre el doble de riesgos. Las revistas musicales especializadas desaparecen progresivamente (encontrando un nuevo y único nicho de mercado en la red), y el espacio dedicado a la música en las secciones culturales de los periódicos de tirada diaria es cada vez más reducida. Parece que la crítica musical debe sobrevivir en internet (como muchos aspectos de nuestra cultura actualmente), por medio de revistas web o blogs personales donde la voz del crítico toma el protagonismo.

“Amenazado por una triple crisis, parece que la única salida del periodismo escrito -y entre ellos, el musical- es dirigirse hacia la edición electrónica. El blog ha provocado una democratización de la escritura musical, al tiempo que se vulgariza y se advierten las primeras renovaciones formales del medio”²⁶.

²⁵ Hernández Salgar, Óscar. “Música y acontecimiento, Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.” (p.20)

²⁶ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.67)

De este modo, el personalismo continúa vigente, otorgando de hecho una de las pocas posibilidades de que la crítica destaque a día de hoy sobre el resto de voces no institucionales de Internet: si el lector reconoce su voz como legítima, formada y, por supuesto, amena e interesante de leer, volverá. Es una relación entre la voz del crítico y la mas, que le convierte directamente en supuesto transmisor de la opinión ajena canalizada a través de una única voz.

2.2 FACTORES LIMITANTES PARA LA CRÍTICA EN EL SIGLO XXI

De este modo, hemos querido analizar brevemente los principales factores que limitan el desarrollo del periodismo crítico en la actualidad. Al ser una actividad multidisciplinar, resulta irremediable que algunos elementos sociales, industriales o económicos hagan de limitadores de esta actividad en uno u otro punto de rango de acción.

Así, por contexto social o por tensiones propias derivadas de su naturaleza, podemos presuponer que ciertos elementos han conducido a la crítica musical a su actual situación:

2.2.1 LIMITACIONES EXTRÍNSECAS A LA PRÁCTICA MUSICAL

Son todas aquellas ajenas a la actividad crítica en sí pero que afectan de manera inevitable a su producción, distribución y recepción. Profundizaremos en algunas de ellas (tecnología, internet) a lo largo del trabajo.

LIMITACIONES POR MEDIOS DE DIFUSIÓN

Revistas, televisión, radio. Los mismos medios que sirvieron de lanzamiento a la crítica musical durante los siglos XIX y XX, sin los cuales no habría podido expandirse,

son los mismos que en la actualidad presentan los mayores obstáculos para la actividad crítica.

Como hemos visto, la crítica musical se estableció con la prensa escrita como soporte indudable, a partir del cual logró expandirse, con el tiempo, a las revistas especializadas, la radio y finalmente la televisión e internet. Pero la situación actual de la prensa escrita es peligrosa, ya que su papel se ha visto relegado de único medio donde conocer las noticias a la última opción para acompañarnos de camino al trabajo.

La prensa escrita cada vez goza de menos presupuesto y genera menos beneficios. Por esta razón y la propia evolución histórica de la crítica (y diversa problemática que trataremos en los sucesivos apartados del proyecto) la importancia reservada a esta actividad periodística se ha reducido considerablemente con el paso de los años. Se ha relegado, actualmente, a un escaparate que anuncia en menos de cien palabras el nuevo disco de un grupo o su próximo concierto en la ciudad.

Rara es la ocasión en la que -curiosamente, coincidiendo con su próximo concierto-, la prensa escrita diaria dedica un artículo completo a desentrañar las cualidades de la música de cierta estrella, su impacto social o recorrido histórico, ahondando mínimamente en el aspecto musicológico de la misma.

Por ello, la crítica musical se ha visto relegada en su mayor parte a proyectos personales de periodistas o melómanos.

LIMITACIONES DERIVADAS DE LA SOCIEDAD

La crítica musical es un elemento comunicativo, un objeto discursivo que establece un nexo entre emisor y receptor. Cumple una función como parte intrínseca de una cadena de comunicación, ya que la música es un mensaje, y por tanto, es transmitida a través de unos canales (producción musical-objeto musical- percepción musical). Como tal, debe responder al interés, inquietudes o necesidades del marco social para el que se

supone está escribiendo. Bien sea un sesgo de esta o de corte general, debe representar un producto socialmente atractivo.

Es evidente que el contexto social ha cambiado profundamente desde que surgiera la actividad crítica en el siglo XVIII. Tanto las competencias de los emisores como la cultura, ambición y curiosidad del receptor, además del objeto del que se escribe, han sufrido poderosas transformaciones, que han afectado a la actividad musical.

Existen varios factores sociales en particular que han sufrido notorios cambios, y que generan desajustes respecto a la crítica de hoy.

- La aparición de internet ha generado profundos cambios a la hora de generar, difundir y recibir conocimientos y trabajo, lo cual afecta inevitablemente a la música. Por un lado, ya no se precisa de los canales habituales (radio, prensa, televisión) para recibir la información: el usuario puede encontrarla por sí mismo y se vuelve proactivo. Nos encontramos ante un público más independiente, con mayor potencial individual para descubrir la música que más se ajuste a sus gustos.

- Los conocimientos musicales básicos están estandarizados en un sesgo mucho más amplio de población. Sin embargo, los conocimientos (y el interés) más avanzados están limitados a un grupo más cerrado.

- Se ha perdido la inclinación elitista de la música, ya que es completamente accesible independientemente del nivel social o las posibilidades económicas del individuo.

- La música se encuentra presente continuamente en nuestras vidas: comercios, publicidad, transporte, dispositivos móviles, portátiles...ha pasado a

formar parte del paisaje sonoro de nuestras vidas, lo que hace que pierda parte de su componente artístico.

- El melómano interesado puede encontrar los datos que busque en la web, ya no precisa de la voz del crítico o de los periódicos para informarse en torno a los estilos básicos de su artista favorito.
- La legitimidad de la voz del crítico está hoy más que nunca en entredicho.
- La homogeneización que ha sufrido la música popular comercial en las últimas décadas hace que un gran sesgo del público se interese únicamente por un estilo monótono, fácil y repetitivo que no precisa de un análisis estético elaborado,

Todos los cambios tecnológicos, comunicativos y artísticos afectan a la sociedad y a su manera de percibir la música:

“Incluso, en la propia música occidental, la importancia de los dos agentes musicales paradigmáticos de nuestro repertorio (compositor y partitura) ha sufrido bastantes revisiones y modificaciones debido al propio desarrollo de la notación musical (rítmica y de altura) y el propio contexto histórico-cultural (por ejemplo en el Romanticismo, la figura casi mística del Genio o compositor genial, llegó a una de sus cumbres sociales y la notación agógica y dinámica se generalizó y se convirtió en protagonista en las partituras musicales)”²⁷ .

²⁷ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.” Prof.: Profesora Universidad de Jaén. (p. 8)

LIMITACIONES POR EL MERCADO

La música existe inherentemente ligada al mercado, a la industria discográfica. Y muchas veces se convierte, por tanto, en un instrumento al servicio de ésta. Por una parte, por ejemplo, sirve de escaparate y publicidad gratuita para los artistas de las discográficas. Por otro lado, el concepto de éxito o fracaso responde a día de hoy más al número de ventas que al nivel musical de la obra. Se practica a día de hoy en muchas ocasiones crítica dirigida al mercado, presionada por el mismo, y que, por tanto, se aleja del público. No hay que perder de vista que una de las finalidades de la crítica es situar socialmente la repercusión de la música, ¿qué sentido tiene hablar de música y de músicos si no se tiene en cuenta su razón de ser en la sociedad? (Hernández Salgar, Óscar. “Música y acontecimiento, Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.” P.27)

Pero la industria va a continuar ejerciendo esa presión sobre la crítica, ¿se puede conciliar con una labor educativa e informativa independiente? ¿Puede el crítico liberarse de esta presión?

Esto dificulta su comunicación con el receptor, y acentúa esa especie de desconfianza que siempre se ha tenido de una voz presumiblemente autorizada.

“La mercantilización de la música no deja espacio para una elaboración libre. El concepto ilustrado de valoración estética persiste, pero solamente como una ideología que en realidad lo que cubre es la explotación comercial de los consumidores”²⁸.

“Surge aquí el origen de todos los problema extrínsecos con los que nos topamos al referirnos a crítica musical: su carácter de profesión remunerada, lo cual desvirtúa en muchas ocasiones tanto su objetividad como su plena dedicación a la tarea. Con el triunfo del neoliberalismo como corriente económica predominante y fagocitadora del resto de tendencias, la subyugación al poder pecunario pone en peligro el elemento ético que todo periodista debería enarbolar como bandera”²⁹.

²⁸ Jara Villaroel, Cristina. “Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural musical desde la teoría crítica” *Revista Pequeña Escuela de Psicología* (2011, Vol. 1, N°1, 60-71)

²⁹ En Domingo Sacristán, Igor. *Crítica de música rock. Traducción de lenguaje musical a lenguaje verbal.* (pp.24)

2.2.2. LIMITACIONES INTRÍNSECAS A LA CRÍTICA MUSICAL

Existen, por otro lado, una serie de obstáculos derivados de la propia naturaleza de la crítica musical. Una de estas limitaciones es una cierta percepción negativa que el público siempre ha tenido por su propia naturaleza juzgante. El crítico al discernir, elegir, y tener que juzgar obras de terceros, adquiere en ese mismo momento una especie de rol superior. ¿Está legitimado nadie para juzgar la obra de otros? ¿Para encumbrarla o, en caso contrario, condenarla? ¿Para crear prejuicios? Tanto el artista como el público pueden recibir esta opinión como prepotente y acusadora si no se realiza de la manera correcta. Para sofocar esta inevitable llama, el crítico debe realizar su tarea desde la humildad y la coherencia, cuidando de no convertirse en verdugo si no en maestro que ofrece herramientas para que su lector pueda entender por sí mismo lo que va a escuchar. El buen juez debe enseñar a juzgar.

Al realizar una crítica, además, estamos utilizando una metáfora continua, tratando de traducir un lenguaje sonoro, emocional, incorpóreo al lenguaje verbal. Esto supone un obstáculo no considerado en nuestra vida diaria, pero que sin lugar a dudas limita la expresividad crítica. Se puede caer en metáforas repetitivas, que responden al ideario general y sirven de guía, pero nunca podremos definir completamente lo que sólo se puede entender escuchando. Así, el lenguaje, actúa a la vez de canal comunicativo y de elemento limitante. Aunque siempre ha existido, actualmente parecería acentuarse, en un mundo donde la complejidad verbal parece disminuir en pro de una comunicación ligera, fácil y exenta de adverbios y adjetivos profusos, lo cual complica todavía más la labor de definir la música por medio del lenguaje.

“[...] Stravinsky dijo en una ocasión: “considero la música, en su esencia, impotente para expresar lo que sea, un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza...” es decir, que la música es incapaz de describir ni expresar nada ajeno a ella misma, aunque subjetivamente su influencia en los oyentes es extraordinaria”³⁰.

³⁰ María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.”. Profesora Universidad de Jaén. (p. 9)

Los antecedentes históricos sitúan a la crítica en un estrato de opinión superior. Hoy en día, los críticos tratan de llevar a cabo una tarea más cercana, humilde y generalista, lejos de aquellas opiniones catedráticas que no aceptaban rebatimiento y que generaban una serie de disputas entre críticos. Esto ha generado un rechazo que es difícil eliminar, la herencia de la antigua crítica.

Pero la crítica es una actividad con supuesto de verdad. Es decir: se presupone, por convención social, que lo que dice es cierto. Para ello precisa de la competencia cultural adecuada y que no siempre posee: tiene que ser reconocido como parte del grupo dado al que pretende analizar.

El nivel de conocimiento de los consumidores de la crítica resulta, del mismo modo, un elemento limitante. No porque la población media sea musicalmente analfabeta, sino porque cada sesgo poblacional bailará en un imaginario propio dependiendo del sexo, la edad, el nivel económico, cultural, además de las propias preferencias personales. Si no se estudia con cuidado el público potencial, la crítica puede ser malinterpretada o simplemente demasiado técnica. Aunque, en realidad, este mismo sesgo determinará el lector que elija leer determinada revista o medio, el crítico puede ofrecer herramientas para que la calidad de la experiencia musical aumente.

“Desde sus comienzos ha tenido que enfrentarse a un binarismo impuesto en la percepción de la música. (La aceptación, aunque sea en teoría, de que todas las opciones estéticas o estilísticas son igualmente válidas y respetables, y de que todas ellas pueden ser filtradas a través de la conceptualización propia del idealismo musical, no debe impedirnos denunciar las consecuencias e implicaciones de la limitación al acceso de determinadas formas musicales estéticas y estilísticas (asociadas, como vengo subrayando, al idealismo musical)”³¹.

³¹ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Profesora Universidad de la Rioja, Tecnología y Creación Musical.(p. 313)

El nivel educativo musical cada vez resulta menor. Esto convierte a la crítica musical cada vez más necesaria a la vez que complicada. ¿Cómo establecer símiles si no se conoce lo más básico? ¿Cómo reflexionar sobre la estructura o la textura de una obra si no hay un conocimiento sólido de la evolución de la música?

Otros aspectos que la ponen en un aprieto para la consideración del lector es el supuesto de objetividad, aunque los profesionales no llegan a un acuerdo respecto a esto. Como nos contaba Joan Luna (director y editor de la revista musical *Mundo Sonoro*), en la entrevista que le hicimos, la crítica nunca debería ser neutral:

“La información debe ser objetiva y neutral, pero no la crítica. La crítica debe estar argumentada y ser lo más rigurosa posible, debe estar razonada, debe entender sobre lo que está hablando, etcétera. Creo que nos equivocamos a la hora de referirnos al concepto, que ya desde su génesis entre filósofos griegos era una idea muy compleja. Me sorprende que se siga hablando de que la crítica deba ser objetiva, porque no es ese su sentido. El sentido de la crítica es combinar información con juicios por parte del crítico. Que una opinión sea objetiva y neutral es algo que entra en coche frontal con su definición misma. Otra cosa es que la crítica deba escapar de los intereses económicos, del amiguismo, etcétera, pero ese es otro tema totalmente distinto”³².

Se pide implicación del crítico, pero siempre moral y ética. Una implicación estética, pero ajena al marco económico.

Podríamos citar otras limitaciones, como los propios prejuicios que impiden a la crítica aceptar nuevas corrientes.

³² Rodríguez Romero, Inés y S. Luna, Joan (2015). “Entrevista con Joan S. Luna realizada vía e-mail el 25 de mayo de 2015” [Documento inédito].

2.3 CRÍTICA, ENTRE EL PERIODISMO Y LA MUSICOLOGÍA

Existe, actualmente, una especie de acuerdo tácito en el que se marca una línea de separación entre la labor del crítico musical y la musicología como ciencia. Al menos en cuanto a música popular se refiere, ya que la tradición de crítica clásica se ha desarrollado muy intrínsecamente ligada a la ciencia musical.

De este modo, numerosa bibliografía y profesionales engloban la crítica musical como un subgénero más del periodismo, obviando que un buen profesional debe analizar en base a supuestos musicales científicos. Tal vez, la labor del crítico mejoraría si fuese capaz de acercar ese saber al público. Formándolo realmente en un saber consistente, y no aportando meramente datos informativos sobre el artista que el lector puede encontrar por sí mismo en la red.

Se trata de aumentar la calidad crítica con apoyo científico.

2.4 CRÍTICA MUSICAL Y FEMINISMO: ¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES?

Como tantos otros campos profesionales a lo largo de la historia, la crítica musical ha sido tradicionalmente una dedicación masculina. Para buscar las bases de esta desigual dedicación hay que retrotraerse a sus comienzos históricos a mediados del siglo XVIII, cuando se constituyó la crítica.

No vamos a entrar en consideraciones demasiado minuciosas en torno al el falocentrismo imperante y al sistema patriarcal que definieron la naturaleza de la crítica musical. (Siempre redactada por varones, blancos, heterosexuales). No por menospreciar la decisiva influencia que ha tenido sobre la naturaleza de este subgénero periodístico, sino porque esa tarea merecería todo un estudio propio que nos alejaría del fin de este trabajo. Analizaremos brevemente, en su caso, el resultado que ha tenido y sus consecuencias: la

crítica musical ha sido clásicamente un mundo masculino, constructor de “masculinidades”³³, y ello ha provocado una herencia en la crítica musical hoy en día.

La crítica musical fue, por tanto, un ‘género masculino’³⁴ y constructor de masculinidades durante su periodo de creación, y ha generado una herencia bastante lineal. Sólo puntualmente han surgido y destacado figuras femeninas en la historia de la crítica. Han sido consideradas “especiales”, o “anómalas”, lo cual no hace sino acentuar la masculinidad de este mundo, que parece tratarlas con condescendencia.

Quizá la primera de ellas en nuestro país resulte el caso más llamativo, debido a que destaca entre otros críticos cuando ni siquiera estaban reconocidos para las mujeres algunos de los derechos básicos que los hombres sí poseían.

Nos referimos, sin duda, a la figura de Matilde Muñoz, ensayista, dramaturga, periodista, poetisa, novelista y escritora radial³⁵ del siglo XIX. Se erige como la primera mujer en España dedicada en su quehacer profesional a la crítica musical prácticamente por completo.

Es necesario destacar que la situación de esta mujer se vio más que propiciada por el puesto de crítico de su padre, facilitando poderosamente este factor de ‘influencias’ y ‘relaciones públicas’³⁶. Esta afirmación no pretende infravalorar la valía profesional de Matilde Muñoz, sólo poner de manifiesto que probablemente no habría alcanzado la posibilidad de ser reconocida si no hubiera comenzado a ejercer sustituyendo a su padre durante su enfermedad, bajo el pseudónimo de “M”.

³³ Cascudo García Villaraco, Teresa y Gan Quesada, Germán. “Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología.” Doble J. Editorial. (2014)

³⁴ Palacios, María. «Música y género en la España de principios del siglo XX...», (pág. 77.)

³⁵ Cuadriello, J. D. Los españoles en las letra cubanas durante el siglo XX. Sevilla: Renacimiento, 2002, (pág. 122)

³⁶ Cascudo García Villaraco, Teresa y Gan Quesada, Germán. “Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología.” Doble J. Editorial. (2014) (p.21)

Por lo demás, su pensamiento coincide con la opinión estética de sus contemporáneos, bien por férrea convicción o por necesidad de reiterarse como parte de un grupo. Apostaríamos por la segunda opción, ya que su pensamiento estético fue evolucionando conforme trataba de estabilizar su posición, y esto se ve reflejado en sus escritos. La voz propia es dada en la medida en que demuestra ser capaz, ante la mirada de sus contemporáneos, de utilizar las mismas prótesis críticas y ser ‘uno’ de ellos.

“¿En qué consiste entonces la anomalía de Matilde Muñoz? ¿En ser ‘la única’, ‘la primera’, en ‘ser mujer’? ¿Qué significa esto? ¿Qué nos dice de su época, de la nuestra... de la profesión del crítico y la modernidad³⁷?”

Lamentablemente, hoy en día la situación no es muy distinta y, en la mayoría de los géneros la práctica totalidad de críticos es masculino, tanto en la crítica de la música culta como del género urbano. Si nos situamos en el caso del rock más duro y el heavy metal, esta situación se acentúa todavía más. Lo relataba en una entrevista la diseñadora gráfica de formación y crítico musical de profesión Katie Parsons. “Al principio, cuando estaba trabajando detrás del escenario en un concierto de heavy, la gente me miraba raro. Creían que andaba por ahí por cualquier razón distinta a la verdadera: que soy crítico musical”.³⁸

Esta londinense, que cuenta ahora con 31 años, ha conseguido hacerse un hueco trabajando en algunos de los medios más destacados de su país: la revista *Metal Hammer* o *Kerrang! Magazine*. La joven británica narra que su entendimiento con el público es perfecto, sin embargo, no oculta la falta de profesionalidad que muchos han dado por hecho al verla realizar su trabajo como mujer:

³⁷ Cascudo García Villaraco, Teresa y Gan Quesada, Germán. “Palabra de crítico... (p.37)

³⁸ G. Moreno, Ana y Parsons, Katie. Entrevista en Rolling Stone Web España el 4 de abril de 2011. [<http://rollingstone.es/noticias/el-critico-musical-mujer-mas-influyente-del-heavy-metal/>] [Consulta el 28 de mayo de 2015].

“Con los músicos, sin embargo, ha sido distinto. He tenido que esforzarme muchísimo en demostrar que soy una profesional: vestir adecuadamente, empollarme a fondo la historia de cada disco y cada banda... Con el tiempo, cuando demuestras que eres buena, a nadie le importa que seas hombre o mujer”.

2.5 MÚSICA CULTA, MÚSICA URBANA, CRÍTICA Y MASAS: EL DOBLE FILO DE LA POPULARIZACIÓN MUSICAL

En el siglo XVIII, Rousseau se indignaba en un ensayo por la creciente masificación de la música, que la convertía en un instrumento más de disfrute burgués en lugar de un alto arte que hay que apreciar a través de un profundo estudio y conocimiento. Mientras nuevas familias instalaban pianos en su salón y adquirían más y más partituras, intelectuales despreciaban esta nueva práctica, considerando a la música de menos calidad cuánto más extensivo era su éxito.

Esta actitud, de más de doscientos años de antigüedad, parece haberse heredado en cierto modo, y a día de hoy podemos todavía redescubrirla en ciertas personalidades del mundo de la crítica.

A lo largo del siglo XX, por ejemplo, y con la popularización de la música de Stravinski (frente a líneas creacionales más agresivas o extremas como la de la Segunda Escuela de Viena), surge un nuevo elitismo que se opone al acercamiento de la música culta a las masas. Como si fuera un patrimonio intelectual de los más pudientes y cultivados. Para ellos la música es el arte elevado por excelencia. Y la cultura es vital en este punto, y existen dos corrientes contrarias: o acercar las consideraciones de la nueva música al público generalizado (y cumplir así con su función social) o permanecer en ese campo tan elitista y cerrado.

2.6 REINVENTAR LA CRÍTICA HOY: ¿ES POSIBLE?

Acudiendo a palabras de los propios críticos, podemos concluir que realmente sí existe un espacio a día de hoy para que la crítica pueda desarrollarse y reinventarse. Joan

Luna se presenta positivo respecto a su estado: “De hecho, por mucho que se diga en contra de la crítica musical, cinematográfica o lo que sea, es evidente que continúa teniendo cierto peso, como se desprende de que continúan existiendo algunos fenómenos que se generan desde el apoyo de la prensa internacional o nacional.”

“La responsabilidad de lograr que la cultura de la crítica musical se supere realmente está en manos de quienes la ejercemos como parte de nuestra actividad diaria en el ámbito cultural. Nos corresponde la obligación de descender de nuestra torre de marfil y comunicar en vez de pontificar. Nos corresponde el deber de hacer a un lado la enorme carga de vanidad, petulancia, y autosuficiencia que en un principio nos hizo atrevernos a emprender labores críticas, para aproximarnos a cada momento musical con humildad y renovada capacidad de asombro, Nos corresponde la tarea cotidiana del estudio y el aprendizaje continuo, de una preparación interminable para abordar nuestra materia con un mínimo de herramientas y conocimientos. Y nos corresponde, sobre todo, ejercer la crítica musical con auténtica vocación de información y comunicación, y no con la reprochable finalidad de desahogar rencores y frustraciones o delimitar mezquinos cotos de poder. Para todo ello hace falta, más que nada, la disposición para escuchar con la mente y los oídos bien abiertos. Si no lo hacemos, cada instancia de crítica musical no pasará de ser un diálogo de sordos.”³⁹

Luis Hidalgo, crítico musical de El País, lo tiene claro:

“La difuminación del papel de opinador, la gratuidad e inmediatez de la música que hace innecesaria una opinión que uno mismo puede forjarse escuchando el disco por cero euros y la confianza cada vez mayor del público en preceptores que conoce casi personalmente -o a través de la red, que al fin y al cabo es lo mismo- están arrinconando a la prensa.

En creernos imprescindibles, orillar la autocrítica, opinar sin argumentar, carecer de líneas editoriales que resulten comprensibles para el lector y, ya últimamente, banalizar los contenidos cuando deberían haber aumentado su calidad ante el acoso de internet”⁴⁰.

³⁹ Arturo Brennan, Joan. “La crítica musical, ¿diálogo de sordos?” *Revista de la Universidad de México*. (p.30)

⁴⁰Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.69)

CAPÍTULO 3

TECNOLOGÍA: DE CÓMO SU EVOLUCIÓN CAMBIÓ LA NATURALEZA DE LA MÚSICA

Por definición, y hasta hace menos de un siglo, la música se ha caracterizado por ser un arte efímero. Era un fenómeno físico limitado y ligado a su contexto de reproducción: no podía conservarse, sólo experimentarse o ser recordada dentro de ese mundo subjetivo que supone la mente de cada uno. Lejos de la manipulabilidad a la que está sometida hoy en día (compresión digital, descompresión, multiplicación de pistas, modificación, traspaso de un dispositivo a otro...), hasta hace menos de cien años la música sólo podía experimentarse de manera fugaz y en directo.

Estaba inevitablemente ligada a su producción, era algo físico que teníamos que ver hacer o, en su defecto, producir nosotros mismos porque no era conservable. La música era el concierto: con su escenario, el público, el contexto sociocultural y los aplausos contenidos por prescripción social; o era el piano de nuestro salón de casa. Pero siempre una situación externa al individuo.

Es de este panorama del que surge, en el siglo XVIII, la crítica como necesidad social. La naturaleza de la música como arte perecedero (podías conservar la partitura, pero en sí no es música) hace que su recuerdo esté supeditado a la subjetividad de cada individuo. Se puede hablar de la música, se puede discutir sobre ella, pero en base al recuerdo del fenómeno musical, no a este mismo. Se erige así como necesaria una voz socialmente legitimada, con cierta formación musical, sensibilidad estética y capacidad de análisis contextual para establecer unos criterios básicos y ofrecer un punto de partida para la comprensión de la música y su estética.

Pero el contexto ha cambiado. Con el paso de los años, la tecnología y su evolución aplicadas a la música convertirán el fenómeno sonoro en un objeto tangible.

Hace de la música un material comercializable, con todas las fases industriales de apoyo lógicas detrás: producción, grabación, fabricación de material, selección, comercialización, máquetin, superposición, mezcla, máster, apoyo publicitario... La crítica musical no quedará fuera de esta industria, teniendo un importante y renovado papel en el ámbito de la publicidad.

El material musical pasa de ser un evento único, social, no reproducible ni almacenable a ser un material susceptible de reproducción múltiple en soportes físicos unitarios, serializable, adaptado al mercado y comercializable⁴¹ .

Lo importante es que, al comercializarse, la música precisa de una serie de voces intermedias para funcionar como producto. Y la crítica es una de ellas, debiendo actuar como una voz que no sólo promocióne, sino que resulte artística y socialmente instructiva.

3.1. TECNOLOGÍA Y MÚSICA, UN REPASO HISTÓRICO

De este modo, la cualidad inefable del fenómeno sonoro justificó, durante siglos, la necesidad de una actividad crítica musical. Antes de que la grabación, la compresión digital o la reproducción se generalizaran, la música era un evento efímero, completamente supeditado a su contexto y limitado a un tiempo y un espacio concretos.

Esta naturaleza, junto con la serie de circunstancias expuestas anteriormente en el apartado histórico, favoreció la aparición de una crítica musical que no sólo instruyera al público en la música, sino que hiciera de vínculo entre algo intangible y el imaginario popular. El crítico representaba la memoria legitimada, hacía las veces de reproductor de la actuación del día anterior para quienes no habían podido acudir.

Además, una de las características que tenía la música antes de la llegada de la tecnología es que era un fenómeno mayoritariamente social: a menos que interpretases tú mismo el instrumento, para presenciar música debías de acudir a un salón, una sala de conciertos, rodear un piano junto a amigos. Su naturaleza sonora (antes de la comprensión

⁴¹ Pedrero Esteban, Luis Miguel. La Radio Musical en España. Historia y Análisis. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE Madrid. 2000. (PP. 144)

y conversión), hacía de la música un fenómeno raramente individual, ya que era experimentado por más de una persona a la vez.

El crítico construyó así su papel a lo largo del siglo XVIII. Opinaba sobre los autores, sus estrenos, el impacto que tenían en la sociedad o cómo su música era rompedora o no de acuerdo a los cánones estéticos. Así mismo, gran parte de la crítica atendía al papel que había jugado el intérprete solista, o la orquesta, o cómo había sido la reacción del público ante la situación, reflejando el evento circunstancial del concierto como un componente básico de la música. Era una especie de plasmación verbalizada del concierto, una reproducción discursiva de la misma (y es por esto que la crítica se construye sobre el pilar básico de la metáfora). En el concierto se presentaban nuevas composiciones, nuevos artistas, nuevas líneas de pensamiento clamadas a bombo y plantillo por los compositores. Eran el escaparate de lo más nuevo, todo un evento social que trascendía la interpretación de unas u otras composiciones. Hoy, estos aspectos han perdido relativamente su importancia.

Si el público no tiene la misma capacidad analítica del crítico, le basta con escuchar la canción mayor número de veces. Si no puede acudir a un concierto, puede disponer el mismo de la música de manera totalmente gratuita. O revivir en el concierto por plataformas de vídeos en internet. La obra ha ganado importancia frente al concierto, así que su papel se vuelve prioritario a la hora de llevar a cabo la actividad crítica.

Antes, se dedicaban columnas diarias de crítica al concierto. Hoy, cabe preguntarse si realmente es necesario seguir reflejando en crónicas cómo ha transcurrido un evento que es relativamente fácil de encontrar en internet. La experiencia online de la música acapara a día de hoy gran parte de su consumo. ¿Aportan estos artículos algún material de interés?

Con la evolución de la tecnología, la apreciación musical cambió. Hasta hace apenas unas décadas, de hecho, era impensable poder disponer de toda la música deseada en un dispositivo portable a todas partes. Era difícil adquirir la música, costoso. ¿Hace esto que infravaloremos el fenómeno musical? Probablemente sí.

Sin embargo, no apoyo la opinión de que la tecnología haya puesto fin a la unidad del concierto, sino que solamente ha cambiado su papel. Óscar Hernández Salgar defiende este evento como el único instante realmente vivo de la música:

“El concierto es todavía el único escenario posible para la reproducción de la música. Es el momento en el que se *realiza* el arte por medio de la interpretación. Se dan cita los compositores, los críticos, los intérpretes y el público. Acontece específicamente en el auditorio el oficio del crítico tiene que estar también estrechamente ligado al ritual del concierto”⁴².

No ha dañado el concepto de concierto, sino todo lo contrario. Al poder disfrutar habitualmente de la música de manera individual, cómoda, desde el hogar, vivir la música en directo se ha convertido en algo opcional. No es un indispensable a la hora de experimentar la música, lo que le aporta valor añadido. Supone que sigue ofreciendo una serie de sensaciones que un disco pregrabado no puede transmitir. Lo que apoya que la música no es solo unos acordes perfectamente interpretados, una progresión armónica y una voz perfectamente modulada: el componente humano sigue detrás. Diferencia la música grabada (hoy en día en altísima calidad, en un salón silencioso, con un aparataje de amplificación de lujo) de la imperfecta interpretación en una sala de conciertos, y aun así los melómanos siguen prefiriendo la experiencia social del directo.

Y es que los componentes de la música no se definen sólo por la calidad y nitidez de la misma: es un componente social con todas las circunstancias que conlleva.

¿Ha hecho la tecnología que el directo vuelva a tener importancia?, preguntaba David Byrne en su libro “Cómo funciona la música”⁴³. Pero la pregunta es, ¿ha llegado alguna vez a perder verdaderamente su importancia? Puede que, aunque la tecnología ofrezca alternativas, estas no sustituyan la naturaleza de la música, simplemente se sumen a la relación de directo que viene existiendo desde su concepción.

⁴² Hernández Salgar, Óscar. “Música y acontecimiento, Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.” (p.11)

⁴³ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (pp. 143)

Es una manera de reafirmar el componente humano de la música. Las personas siguen eligiendo acudir al concierto, a pesar de posibles problemas en la sonorización de la sala, fallo humano, disonancias...

3.2. DE EVENTO SOCIAL A SENSACIÓN INDIVIDUAL

Si hay algo que la tecnología ha cambiado profundamente respecto a la música es, por tanto, su componente social. Al haberla trasladado a dispositivos domésticos e incluso personales, está desapareciendo en gran parte la experimentación social y compartida de la música (relegando el concierto a un segundo plano, como hemos visto,

Así, con la llegada de la tecnología de grabación, se rompe parcialmente la relación causal que entre intérprete y un público se crea durante un concierto, antes ineludible. El directo genera una relación presencial, que con todas sus convenciones sociales está más o menos estandarizada: lejana, reservada entre intérprete y en la música clásica, y cercana en la música popular urbana. Desaparece en pro de una comunicación masiva y más impersonal, dirigida indiscriminadamente a un público anónimo. Se amolda a las exigencias del mercado.

Todo esto nos dirige hacia el mismo punto: la música se está convirtiendo en una experiencia individual más que nunca. Con la reproducción en soportes caseros, no es necesaria la presencia del músico, de su instrumento, de las ondas sonoras físicas que componen la música. Porque éstas pueden reproducirse en cualquier lugar y momento.

El músico ya no resulta tan imprescindible, queda relegado a un segundo plano. No pierde su papel de compositor y autor de la música, se sigue explotando el papel de estrella, pero no es imprescindible. Máxime, los soportes individuales hacen que ni siquiera se comparta la experiencia con otras personas, individualizando hasta el extremo gustos, preferencias y consecuencias del placer auditivo. ¿Puede esto tener consecuencias en la composición? ¿Se hace una música más focalizada al individuo en lugar de a la interacción?

Todo esto se reflejará en la crítica, que pierde atención en la interpretación del músico para, progresivamente, centrarla en la obra como objeto musical. Con todo esto, ¿cuál es la labor del crítico en este ámbito?

Además de definir la crónica de concierto desde un nuevo punto de vista, es necesario que la crítica ampare la nueva naturaleza de la música: se ha convertido en una experiencia totalmente personal, con una sensibilidad individual. El público quiere comprender la obra, sus influencias, incluso una definición de las sensaciones subjetivas del crítico. Y es que la aplicación de la tecnología a la música redefine sus pilares más básicos. Con las tecnologías de grabación adquiere la posibilidad de grabarse y se reproducida en cualquier ámbito, por lo que se libera del contexto.

El fenómeno musical había sido hasta el momento la *metáfora poética de lo que no podía ser conservado*”⁴⁴. Intangible, efímero, contextual, estaba supeditada al tiempo y lugar en el que era interpretada. Pero su naturaleza ha cambiado por completo.

3.3. TECNOLOGÍA Y MOVILIDAD

Pero no es sólo la evolución de las tecnologías de grabación las que modifican la manera de percibir la música: éstas precisan de un soporte de difusión y reproducción que las sostenga. Muchas han sido las innovaciones en torno a la grabación musical que no han tenido éxito hasta que no han hallado el sistema que mejor y más económicamente podía comercializarse. Y al final, nada ha resultado más atractivo al consumidor que la manejabilidad de los dispositivos. La versatilidad de estas tecnologías resulta, por ende, tanto o más importante que la fidelidad de transmisión de sonido, y es importante tener este factor en cuenta a la hora de analizar el contexto social de la música.

⁴⁴ Walter Munch, editor de sonido y director de cine. “La música fue la principal metáfora poética de lo que no podía ser conservado”. Citado en ⁴⁴ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (pp. 83)

Esto es lo que sucedió, sin ir más lejos, con el casete: era un soporte efímero y de calidad muy dudosa, ya que al regrabarlo cierto número de veces comenzaba a perder alarmantemente calidad en el sonido. Sin embargo, su precio, versatilidad, y capacidad de personalización lo hicieron altamente popular y, lo que es más importante, facilitó la distribución musical a niveles desconocidos hasta el momento por todo el mundo. Géneros enteros de música prosperan gracias a este soporte y a la posibilidad de grabarlos, multiplicarlos y venderlos tú mismo. (Cómo funciona la música, 120). Esto es lo que sucedió en cierto modo con la música punk, que prosperó gracias a un sistema de difusión que les permitía grabar sus propias copias y venderlas en los conciertos.

“Empecé a escuchar canciones de rock, pop y *soul* en un radio transistor 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. Estos componentes extramusicales que la música llevaba consigo no requerían una señal de alta resolución: bastaba con que fuera suficientemente buena”⁴⁵.

La movilidad resulta, por tanto, uno de los factores definitivos en la música moderna y en los dispositivos que la alojan. Se ha facilitado y abaratado tanto su acceso que hoy en día podemos disponer de toda la música que deseemos a distancia de un clic. Es la globalización absoluta de la música.

La aplicación de nuevos usos tecnológicos conlleva una adaptación completa de toda la industria que rodea a la música. El crítico debe adoptar nuevas filosofías de trabajo, nuevas legislaciones, nuevos términos. Además, todo esto tiene una impronta reveladora: la posibilidad (y facilidad) de prosperar al margen de la industria discográfica.

⁴⁵ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (pp. 143)

3.4. TECNOLOGÍA, FIDELIDAD DE SONIDO Y ADAPTACIÓN A LOS FORMATOS

La cuestión de la fidelidad de sonido es un concepto que ni siquiera podía plantearse antes de la aparición del tocadiscos, de los amplificadores electrónicos, micrófonos y sistemas de reproducción musical durante la década de 1920. La crítica sólo observaba cuestiones estéticas de la música, repercusiones sociales, estilísticas, de forma, de interpretación, es decir: todo aquello que ocupase su realidad. Social, interpretativa, compositiva.

La fidelidad corresponde al último estadio del proceso de grabación del sonido, es la similaridad del resultado sonoro con el sonido real que podríamos percibir en vivo. La conversión de la onda sonora en una señal eléctrica, magnética o virtual, puede afectar al sonido final y así disminuir la fidelidad de sonido. A día de hoy, se presupone casi completa. La alta fidelidad es el término que pretende acabar con los ruidos y distorsiones y afecta tanto al medio de grabación como de reproducción, fue cobrando importancia a medida que se desarrollaba esta tecnología.

Hoy en día, se habla de audio de alta resolución, “full HD”, o “Sonido Hi-fi”. A menudo son términos registrados de las marcas cuya traducción es la misma: con la grabación digital sin pérdidas, el audio recupera el sonido original ⁴⁶.

Con la nueva portabilidad, manejabilidad, y fidelidad de grabación del sonido, la obra encriptada se ha convertido en una unidad prácticamente más importante que el directo, ya que ocupa un primer plano en nuestra vida. La interpretación, improvisaciones, y características del directo quedan relegadas a un segundo plano.

También sería impensable este hecho durante el siglo XVIII, cuando el aspecto más analizado por los críticos era la calidad del músico y su destreza manual. Un ejemplo más de que el escritor musical debe adaptarse, ya que la interpretación de la pieza tiene lugar una única vez, en estudio, y muy controladamente para que el resultado resulte óptimo.

⁴⁶ Sony, Audio de alta resolución. Página oficial de Sony. 2015. [<http://www.sony.es/electronics/audio-alta-resolucion>] [consultado el 10 de junio de 2015]

Toda esta situación desemboca en un curioso resultado: la importancia, calidad y fidelidad de la grabación ha llegado a tal estadio que la canción producida no busca imitar el sonido que una banda pueda producir en directo, sino que la obra ha cobrado un nuevo significado por sí misma y son los músicos los que tratan de reflejar lo más fielmente posible este sonido en sus directos. Desde la invención del elepé, la canción grabada es un ente en sí mismo, una unidad de estudio a la que el músico debe adherirse en su máxima capacidad en un directo. Esto ha supuesto una reformulación de principios, ya que en un primer momento, cuando la tecnología sonora apenas sí se había extendido, lo que se buscaba era imitar lo más fielmente posible el sonido real del instrumento y de la voz.

Además, la música primero se adaptó al formato que la tecnología ofrecía. Los primeros soportes tenían una duración muy reducida de apenas un par de minutos, por lo que la música grabada tenía que adaptarse a esta duración. De aquí surge la estandarización de la duración de las primeras canciones de blues y de rock, de apenas dos minutos de duración y que, muy a menudo, aceleraban su parte final.

Aun así, es preciso hacer una profunda separación entre cómo la tecnología ha afectado a la música dependiendo de si ésta pertenece a la tradición clásica a la popular urbana, ya que esta última ha evolucionado en gran parte cuando estas tecnologías ya existían. El pop y el rock crecieron al amparo de los estudios de grabación, así que no tenía que imitarse su sonido anterior: su sonido ya aparece de la mano de los primeros soportes analógicos.

En el caso de la música clásica, sin embargo, ya estaba asentado el sonido que debía tener. Estaba estudiada la acústica de las salas de conciertos, de las grandes óperas y los teatros, su resonancia y la sonoridad de las mejores orquestas. Y una grabación debía intentar reproducirlo.

Paralelamente, la radio, como sistema de difusión, también afectó a la evolución de la música y conformó parte de la crítica musical en gran parte del siglo XX. Aunque nunca ha encontrado aquí su nicho de público más amplio.

3.5. HISTORIA SOPORTES

La llegada de las técnicas de grabación a lo largo del siglo XX termina con la naturaleza efímera de la música. Hasta ese momento, podía experimentarse en directo, podía ser interpretada, pero no tenía perdurabilidad en el tiempo más allá de nuestra memoria. La aparición de los primeros fonógrafos y la comercialización de sucesivos soportes es la que convierte la música en un fenómeno conservable, reproducible y, no menos importante, comercializable:

“En primer lugar, el valor de uso no depende en ella sólo del propio producto tecnológico, sino también del receptor de que disponen los consumidores. No es posible, pues, cambiar rápidamente la tecnología de difusión. Y así, la competencia entre productores no cabe que se haga únicamente en base a la calidad del producto, ni tampoco en base al precio, pues los productos están demasiado diversificados para ser comparables.

En segundo lugar, la producción propiamente dicha del objeto (el disco) no es más que una parte menor de la industria, pues, al mismo tiempo que el objeto de cambio, debe crear aquélla las condiciones de su compra. Se trata, pues, esencialmente de una industria de manipulación y de promoción, y la repetición implica el desarrollo de actividades de servicio que producen el consumidor: lo esencial de la economía política nueva que anuncia este tipo de consumo está en *la producción de la demanda* y no en *la producción de la oferta*. Desde luego, resulta difícil admitir que el valor del objeto no reside en la propia obra, sino en un amplio conjunto en el que se construye la demanda de mercancías”⁴⁷.

La historia de la evolución de los soportes es la historia de la progresiva conversión de la música en algo comercializable no como un espectáculo presencial como había sido hasta el momento, sino como un objeto concreto

Es evidente que, hasta hace relativamente poco, la grabación y reproducción no tenían punto lógico de comparación con la calidad sonora que una buena sala de conciertos puede llegar a ofrecer. Los primeros cilindros de cera apenas sí podían

⁴⁷ Pedro Esteban, Luis Miguel. *Radio musical e industria cultural del rock*. Retos de la Sociedad de la información, Estudios de la comunicación en Honor de la Dra. María Teresa Aubach. Universidad Pontificia de Salamanca. 1997. (p. 607)

retransmitir el sonido fielmente. Los rangos dinámicos demasiado amplios hacían que los LP saltaran. Los casetes perdían calidad de sonido conforme la grabación se iba superponiendo, aunque eso sí, su duración permitía a los artistas volver al formato temporal que prefiriesen.

La historia de la grabación musical se ha movido por un pantanoso terreno donde la calidad de la escucha ha sido un elemento dudoso la mayor parte del tiempo. Sin embargo, no ha parecido importar y ha ido generado grandes éxitos a su paso: preferíamos los ruidos de fondo del vinilo si con ello podíamos escucharlo desde casa. La historia de los soportes musicales se basa más en la portabilidad y practicidad que en una fidelidad de sonido absoluta, y es ésta la que ha ido marcando las pautas de su evolución.

“La calidad se iba deslizando por una nube resbaladiza, pero se compensaba por la libertad y autonomía que la nueva tecnología proporcionaba”⁴⁸.

Es en 1948 cuando aparece el disco de larga duración, más conocido como elepé. Un renovado soporte con mejor calidad de sonido que los singles o maxi singles, y, más importante, con espacio para más contenido. De nuevo los músicos se adaptan al soporte recién lanzado, ya que las compañías los animan a componer de acuerdo a este nuevo formato⁴⁹ para que aprovechen la nueva durabilidad que ofrece (y así promover, de paso, su comercialización).

Una vez más, las razones de la evolución y adaptación de estos formatos eran económicas: los nuevos discos podían producirse y venderse más rápido que los singles de 45 rpm y los de 78, (que ya estaban, de hecho, desapareciendo), por lo que promover la comercialización del elepé no era un acto altruista por el bien de la música. El nuevo soporte condicionó, una vez más, el formato en el que se componía la música. Podría considerarse un tema vacío, pero no lo es: la crítica musical siempre debiera tener en cuenta cómo la industria, el mercado y la tecnología han venido condicionando de manera tan profunda la armonía, duración y composición de la música. El soporte es capaz de determinar la forma de una canción mucho más decisivamente que cualquier corriente

⁴⁸ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (p.120)

⁴⁹ Byrne, David. *Cómo ...* (p. 143)

estética. Por ejemplo, con el elepé, que saltaba con resonancias demasiado graves, se limitó el uso de sonoridades muy fuertes en las nuevas composiciones. En este formato también nacieron los primeros discos temáticos, como los de los musicales (*Oklahoma, Sonrisas y lágrimas*) o la música ligera de Frank Sinatra. Pero también se abrió el mercado discográfico a estilos que antes sólo podían desarrollarse en directo, como el *cool jazz* de Miles Davis, cuyas improvisaciones podían llegar a ocupar una cara entera, y eran imposible de encajar en un 45 rpm. Los hasta 24 minutos de música del LP revolucionaron la concepción general del soporte, y lo hacía mucho más accesible y económicamente rentable para el comprador.

Fue en torno a 1970 cuando apareció el casete, y se convirtió en la más fiel representación de que la personalización, la transportabilidad y durabilidad pueden estar por encima de la calidad de audio, que era inferior a la del LP. Aunque desde que existen los soportes para la música ha parecido fascinarnos la posibilidad de oír lo mismo que en una sala de conciertos., la verdad es que los mayores saltos se han producido cuando las compañías han sido capaces de comercializar lo más accesible para el cliente para grabar, regrabar, reproducir y llevar a todas partes. Cuanto más individual, más deseable.

Ideado en 1963 por la compañía *Philips*, al principio sólo era utilizado en dictáfonos debido a su dudosa calidad de sonido. Pero pronto descubrieron que su manejabilidad lo hacía deseable y lo comercializaron para la música sin cobrar derecho de patente. Diez años más tarde, estaban por todas partes. Eran menos frágiles que los elepés y podías escucharlos en el coche, en aparatos más asequibles que incluso podías sacar a la calle contigo. La música se convertía en seña de identidad pública y demostrable. Se regrababan, podías hacer mezclas, regalárselas a los demás. El casete revolucionó la música, y muchos grupos pudieron llegar a darse a conocer debido a su asequible precio y facilidad de grabación, que ponían de nuevo al consumidor en el papel de su propio productor.

Esto hizo que las discográficas comenzaran grandes (e ineficaces) campañas contra la grabación casera de casetes⁵⁰, lo cual, como ha ido ocurriendo sucesivamente, sólo consiguió enemistar al público con las discográficas y todo su sistema comercial. La solución no consistía en prohibir la distribución de cintas pregrabadas, sino de convencer

⁵⁰ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (p.120)

al consumidor (si no lo estaba ya) y diferenciar la calidad de una cinta pregrabada en la discográfica respecto de las caseras.

Pero el casete triunfó, y provocó profundos cambios en la distribución musical por el planeta, dando voz a aquellos que antes no podían tenerla. El monopolio que las compañías de elepés pudieran tener en algunos países (como en la india), fue resquebrajado por la multiplicación de pequeños sellos que, además, contribuyeron a que salieran a la luz nuevos artistas, nuevos estilos. Liberó en parte la música, la democratizó. La posibilidad de que el mismo aparato que reproducía música pudiera grabarla en el mismo soporte es lo que resultó verdaderamente decisivo.

Una contrapartida que podemos encontrar al casete es la homogeneización que provoca en la música, como una especie de globalización cultural que ayudó a terminar con algunas peculiaridades locales. Al globalizarse el soporte, lo hacen también los estilos musicales, que se masifican, y se consumen, y que dejan de hacer necesarias muchas expresiones de música en directo a pequeña escala.

Al ser el primer soporte realmente accesible de precio y fácil de reproducir en sitios públicos, empieza a sentirse realmente que la música en directo podría ser reemplazada por un reproductor de casetes.

Unos pocos años más tarde, en 1976, aparecen los 12 pulgadas y los singles de Dj, y con ellos toda la cultura del hip hop y también del club, y los primeros escarceos de la electrónica tal y como la conocemos hoy día. Estos singles sobredimensionados podían tener surcos más anchos y giraban a la misma velocidad que los 45 rpm, se conseguía un sonido más amplio y mucho más grave, que dio lugar a un nuevo ideario de secuencias graves y estremecedoras que hasta la llegada de los reproductores digitales sólo se pudo vivir en los clubes: la música volvía por necesidad al directo. La cultura club estaba pensada para vivir puramente el directo: los graves se sentían.

“Las bajas frecuencias se sienten tanto como se oyen. Más allá de cualquier aprehensión audible o neurológica de la música, en el entorno de los discos, ésta nos zarandea y masajea físicamente. Además, las discotecas también tenían varios altavoces agudos. Al mismo tiempo que los graves te masajaban, esos altavoces llenan el aire con el sonido del charles que volaba como un millón de agujas”⁵¹ .

Es probable que esta cultura rescatara realmente el concepto de directo, aunque la crítica musical no lo haya aceptado al mismo nivel que un concierto al uso, renegándolo a una práctica secundaria de menor valor musical. Pero la realidad es que en estos clubs se estaba gestando la música que a día de hoy escuchamos.

“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 [...] 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.”⁵²

La era de la digitalización es, sin embargo, la que ha marcado un paso más profundo en el mundo de la música. Vendría de manos de *Bell Labs*, compañía telefónica que buscaba mejorar sus comunicaciones a larga distancia. Lo consiguió muestreando las ondas de sonido y dividiéndolas en ceros y unos, que se enviaban y se volvían a interpretar donde se encontraba el destinatario.⁵³

Daniel E. Jones, profesor en la *Fac. de Ciències de la Comunicació Blanquerna*, entiende por industria fonográfica el sector específico de la música grabada, compuesto por el disco de vinilo, la cinta magnetofónica, el disco compacto, el mini disc, el CD-ROM, el CD-I, el DAT, el DCC, los distintos formatos de láser disc (video disvo, CAV, CLV)..., que está íntimamente ligado al resto de industrias culturales, por lo que atañe al contenido y a la industria electrónica de consumo – receptores de radio y tv, tocadiscos,

⁵¹ Byrne, David. *Cómo Funciona la Música. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (p.122)*

⁵² Byrne, David. *Cómo Funciona la Música. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona. (p. 123)*

⁵³ Luis Miguel Pedrero Esteban, Universidad Pontificia de Salamanca PASTOR, G. et al (eds.) (1997): *Retos de la Sociedad de la Información. Estudios de Comunicación en honor de la Dra. María Teresa Aubach*. Publicaciones UPSA, Salamanca, pp. 605-614, ISBN 84-7299-391-4)

magnetófonos o magnetoscopios y el resto de nuevos reproductores grabadores-, por lo que respecta al continente. La actividad fonográfica constituye el corazón del negocio musical y acapara más de la mitad de su actividad.⁵⁴

A día de hoy, los soportes evolucionan a un ritmo vertiginoso, por lo que la música lo hace conjuntamente en visos a sus siguientes pasos: la calidad, cantidad de información digital que puede llegar a pesar un tema, rangos de sonido, nuevas bases, instrumentos, interacción con otras artes...

Con todos estos cambios se convierte en indispensable replantearse el papel de la crítica. ¿Se ha adaptado correctamente a estos cambios? ¿Su contenido informativo debe ser el mismo que hace 100, 50, apenas 15 años? ¿Ha indagado nuevas vías de hacer crítica musical? ¿Se ha formado en las nuevas tecnologías? ¿Es necesaria en esta nueva edificación de la industria musical que se ha ido creando con el tiempo?

3.6. LA TECNOLOGÍA MUSICAL EN LA ACTUALIDAD Y SUS CONSECUENCIAS EN EL PAPEL DEL CRÍTICO

Todos estos cambios analizados hasta el momento – digitalización, introducción de nuevos instrumentos, individualización de la experiencia musical...- se han multiplicado exponencialmente con la llegada del siglo XXI. La masificación de los ordenadores y dispositivos inteligentes en todas las facetas de la vida diaria es una realidad que afecta también a la música. La producción, distribución, publicidad y reproducción musical recae en su práctica totalidad en soportes tecnológicos individuales como son los ordenadores personales, ipods, tablets y los modernos smartphones. Lo que hace replantearse la validez actual de la estructura de una industria musical construida a lo largo del siglo XX.

⁵⁴ Jones, D.E., “La industria fonográfica: cima de las transnacionales”, en Bustamante, E. y ZALLO, R. (coord.) Las industrias culturales en España Akal, Madrid, 1988, p 163

¿Puede la crítica musical, edificada en un contexto decimonónico, seguir aferrándose a los postulados de hace doscientos años? Tanto en su vertiente docente, como informativa o interpretando qué papel cumplimenta la música en esta sociedad tecnológica sigue teniendo contenido que aportar, pero desde una faceta actualizada. Analizando la situación tecnológica actual se podrían replantear las bases de esta actividad.

La música digital ha abierto hoy en día todo un nuevo mundo de creación, programación, y recepción que todavía se está desarrollando. Con la entrada del siglo XXI, la popularidad de la música electrónica aumenta, yendo mucho más allá de esa corriente experimental del siglo XX o de la cultura berlinesa del techno. Es necesario que la figura del crítico se actualice, se reformule según la actualidad tecnológica para que aborde los géneros actuales y para que pueda ofrecer formatos de escritura que se adapten a la situación real.

3.6.1. PRODUCCIÓN HOY

En el primero de los estadios de la generación del producto musical encontramos la producción, que se ha transformado radicalmente durante las últimas décadas. No sólo ha cambiado la manera de dar forma a la música a través del ordenador, sino el material del que está compuesto. Desde que naciese la crítica en el siglo XVIII, la partitura de papel ha desaparecido para ir siendo sustituida por los programas de edición digital, donde las ideas del músico van directamente tomando forma sonora.

“Auto-Tune, Pro Tools y otras formas de software digital [...] pueden reajustar una ejecución desafinada y generar orquestas completas a partir de la nada”

⁵⁵ .

Este nuevo paraje hace que, en muchas ocasiones, el mismo músico al que tradicionalmente se ha asignado el papel de compositor haya adquirido también la función de productor. Crearla es prácticamente lo mismo que modificarla, adaptarla, mezclarla. En el caso de la música electrónica, de hecho es lo mismo. La producción se ha convertido

⁵⁵ Ross, Alex. *Escucha Esto*. Seix Barral, Barcelona. 2012. (pp.184)

en sí misma en un aspecto artístico, otorgando parte del protagonismo musical a la figura del productor. ¿Hasta qué punto la música es resultado de la producción en comparación con la composición? La música electrónica es el máximo exponente, donde los mismos compositores han adoptado la figura de productor.

¿Ha permanecido el crítico en muchos casos anclado en el análisis de un modo de composición tradicional? Me atrevería a decir que en muchos casos sí.

Todos estos programas permiten una creación de música a nivel usuario que con recursos limitados puede alcanzar cuotas de sonoridad profesional. Con un manual, pericia técnica y un presupuesto talento musical, cualquiera puede crear en su casa una pieza digna. . Los programas informáticos permiten registrar el sonido, tratarlo, mezclarlo y producirlo con unos costes muy reducidos Esto descoloca, desde las mismas bases, la estructura discográfica. (Hecho que se acentúa si tenemos en cuenta que los mecanismos de difusión ahora se han convertido en prácticamente gratuitos).

Este fenómeno no afecta sólo a la industria. Los críticos se encuentran así ante la posibilidad infinita de músicas que descubrir, analizar y ensalzar, sin que la guía de la industria sea sinónimo de validez.

¿Pero está preparada la crítica tradicional para analizar, desenmarañar los nuevos horizontes musicales? ¿Su nueva materia virtual? La música siempre será ondas sonoras en movimiento. Pero ahora ya no provienen con la misma frecuencia de la vibración de una cuerda o una columna de aire: sino de las órdenes procesadas de un ordenador. Y es que la música electrónica ofrece todo un nuevo paraje de estudio.

“Es más, también llamamos música a datos numéricos que se transmiten entre diversos aparatos mediante protocolos como MIDI o convertidos por un dispositivo de *hardware* llamado tarjeta de sonido con el que cuentan los ordenadores personales”⁵⁶.

⁵⁶ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Profesora Universidad de la Rioja, Tecnología y Creación Musical. (p.301)

Por otra parte, el nuevo despunte de la música electrónica ha popularizado una práctica que había, en gran parte, sido relegada con la música popular como el rock o el pop. Durante los mismos conciertos se está produciendo música nueva: el Dj/productor mezcla en directo, ofrece sesiones cada vez diferentes que se prepara previamente. Otorga una nueva importancia al directo.

Toda esta facilidad de producción tiene también un importante componente social: se ha creado una situación cercana a la igualdad de oportunidades a la hora de presentar la música. Ya no resultan tan necesarios los grandes medios para que un artista obtenga visibilidad y pueda dar forma a su música, grabarla, producirla, y difundirla. No es tan vital la labor de las discográficas, y los grupos pueden promocionarse por sí mismos, produciendo sus propias canciones y colgándolas en internet, cumpliendo ellos mismos el papel de discográfica, productora y empresa de marketing.

Esto multiplica la cantidad de música disponible hasta límites desconocidos, que un crítico debe afrontar, y no ignorar. La actividad del crítico musical se basa en muchas ocasiones en las recomendaciones y peticiones que las promotoras musicales le hacen, en un negocio que retroalimenta el interés de ambos (la industria discográfica gana publicidad y relevancia del trabajo de sus músicos, el crítico, material sobre el que escribir). Pero esto deriva en una comercialización extrema de la creación musical, así como una limitación repetitiva del material ofrecido por la prensa, que acaba ofreciendo las mismas entrevistas, críticas y crónicas.

Esta situación se me antoja innecesaria y burda en un panorama donde internet, (redes sociales, *soundcloud*, *Youtube*), convierte todo el mundo musical en accesible. Es casi un deber ético de la profesión de crítico diferenciar un buen músico que no ha tenido suficientes recursos (o popularidad) como para introducirse de pleno en la industria, y facilitarle esa visibilidad que tanto merece.

3.6.2. DIFUSIÓN HOY

Desde la creación del ya primitivo cilindro de cera, la evolución de los soportes ha ido posibilitando, al conservar la música, diversas maneras de difusión de la misma. Estas circunstancias han permitido la gestación de toda una industria discográfica basada

en la música como objeto de consumo y no sólo como espectáculo. Internet, a día de hoy, supone el culmen actual de la evolución digital de los soportes, llegando al punto álgido de la movilidad de la música con su facilidad de intercambio y difusión.

Probablemente, Internet y la posibilidad de adquirir música de manera gratuita son el aspecto que más peligrosamente ha hecho tambalearse a la industria discográfica. No sucede como con los casetes que el público podría regrabar la música un número limitado de veces, o los CDs, que podían adquirirse fácilmente como copias pirata. Internet pone a disposición del usuario rápidamente y a escala global grandes cantidades de música de manera totalmente gratuita. Y no siempre de manera ilegal, dados los nuevos canales de difusión que se han ido creando (*Youtube, Spotify, Grooveshark*).

Los métodos han cambiado y los artistas han adoptado nuevas estrategias de márketing y distribución. El disco, por ejemplo, ya no es un objeto de culto (a excepción del vinilo, pero que responde más a la nostalgia que a la practicidad). Se ha perpetuado, en cierto modo, la edición en soportes de 10 a 15 canciones de 2 a 5 minutos de duración, pero el disco físico ya no existe. De hecho, en muchas ocasiones ni siquiera interesan todos los temas del mismo: desde que en el año 2003⁵⁷ se crease la plataforma de Apple iTunes, comenzaron a consumirse directamente las canciones de forma individual, que el público se descarga independientemente al resto del álbum.

Se han desarrollado nuevas estrategias. Desde hace unos años, el amplio margen de beneficio que antes respondía a la industria ahora recae sobre las plataformas de reproducción en *streaming*, como *Spotify, LastFM* o (el recientemente cerrado) *Grooveshark*. Estas compañías obtienen sus beneficios de la publicidad a cambio de poner a disposición de millones de usuarios la música de prácticamente cualquier artista a un solo golpe de clic.

⁵⁷ Gen Beta. “La expansión de iTunes Store desde su creación, la imagen de la semana” [<http://www.genbeta.com/multimedia/la-expansion-de-itunes-store-desde-su-creacion-la-imagen-de-la-semana>] [Consultado el 13 de junio de 2015]

“La industria, lentamente, se está adaptando. Porque hasta ahora ha existido la idea de que la música se sitúa al margen de las transformaciones que están alterando por completo el modo como se accede a los contenidos culturales”⁵⁸.

Todos estos aspectos tan sólo son un apoyo más a la idea de que la difusión de la música ha aumentado exponencialmente con la llegada del siglo XXI. Sus consecuencias son múltiples y positivas: hay más música, podemos acceder a ella más rápido, más económica y ágilmente. Esta situación dota de una nueva libertad al artista, que no tiene por qué anclarse a los formatos impuestos por la vieja industria: puede publicar canciones, remixes, videoclips, colaboraciones... de manera accesible y eficaz.

¿Perjudica esta situación al crítico? Que el público tenga la posibilidad de acceder a más música no conlleva que tenga tiempo ni medios para hacerlo, ni para conocer sus bases musicales, sus influencias o su bagaje. De hecho, debería ser una situación positiva: facilita un público más formado y con mayor bagaje musical, además de con mayor criterio al no estar sometido a la música limitada que los medios de comunicación radian. Y da al crítico la posibilidad de guiarlo y aportarle ideas prácticas ante esta inabarcable y eterna creación musical.

Puede que el aspecto más negativo haya sido para la industria, lo cual acarrea repercusiones negativas para toda la producción musical.

3.6.3. RECEPCIÓN HOY

Después de haber convertido la música en un objeto material con la llegada de los discos de cera, los 45 rpm, los singles, los vinilos, casetes y los CDs, la industria se ha topado, a inicio del siglo XXI, con una nueva conversión de valores: la compresión de la música a formato MP3, apoyada por la aparición de los soportes adecuados, hizo que la música fuera de nuevo inmaterial. No el soporte: pero sí las canciones, que navegan por la red, por los dispositivos móviles, Ipods y tablets sin llegar nunca a materializarse.

⁵⁸ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Profesora Universidad de la Rioja, Tecnología y Creación Musical. (p.310)

Con la conversión del fenómeno sonoro a ceros y unos, desaparece de nuevo el contacto físico con la música en forma de casete, single, vinilo o Cd. Y aunque el vinilo parece haber recobrado algo de fuerza, lo hace más por un sentimiento nostálgico que como vía de evolución alternativa a la música digital.

Esta digitalización ha provocado un gran impacto en nuestra sociedad, en nuestra manera de consumir música y de apreciarla. La capacidad de almacenamiento, distribución y modificación de los nuevos soportes ha alcanzado cotas imposibles, con todas las subsiguientes consecuencias. Una de ellas es que la música ya no está supeditada a la estructura clásica del mercado discográfico. La tecnología ha permitido a los artistas saltarse esos pasos y ofrecer directamente esa música a la sociedad sin necesidad de firmar contratos.

Esta nueva recepción hace del oyente un público más independiente. Hasta antes de la llegada de la música comprimida fácilmente compartible, se dependía de ciertas figuras a la hora de recibir música: los anuncios del artista o discográfica, la radio, las revistas, el círculo social y sí, el crítico. Actualmente, internet ha liberalizado la música. Llega directamente al oyente sin necesidad de depender de estructuras intermedias (más allá que Internet y las redes sociales). De este modo, ya no son necesarias, pero sí complementarias a la recepción de música.

El melómano puede descubrir nuevos grupos de manera autónoma, sin que por ello debamos olvidar que los medios, la crítica, la revista, pueden mejorar este tipo de recepción. Puede apoyarlo con nuevos datos, complementarlo con su visión musicológica, ampliarlo. Que el público tenga la posibilidad de ser más independiente no conlleva necesariamente que no siga estando poderosamente influido por lo que las discográficas más potentes y los medios de comunicación le venden.

La labor docente de la crítica siempre ha sido vital en torno a las nuevas corrientes musicales (hecho que se acentuó poderosamente en la segunda mitad del siglo XX con la aparición de las vanguardias y las aplicaciones electrónicas a la música), ¿por qué iba a ser menos necesaria en pleno siglo XXI, cuando los estilos musicales se han diversificado de tal forma, indagando nuevos y múltiples caminos? ¿Por qué se refleja esta idea?

La respuesta reside, en parte, en que la inmensa mayoría del público se ha desconectado de las corrientes más trabajadas y alternativas de la música, conformándose con una gama de música popular prefabricada cuyo sonido siempre le resulta familiar a golpe de repetición constante. No interesan, por norma general, las corrientes más complejas que indagan nuevos caminos, ni la reflexión en torno a ésta. Así, la labor instructiva es innecesaria o, al menos, genera un mínimo interés. Esta herencia puede que aloje su comienzo en la década ya lejana de los 50 y los 60, cuando la música aleatoria o electrónica de compositores clásicos se convirtió en tan extrema que el público se alejó de sus postulados.

“La música ya apenas es visual. La tecnología la ha desvinculado en gran parte de la necesidad del directo. Es algo que ya no hacemos ni necesitamos ver hacer. Ha pasado a ser un medio radicalmente virtual, un arte sin rostro”⁵⁹.

Aunque el elemento visual no ha desaparecido, sólo ha mutado. (La tecnología ha arrebatado a la música su componente visual, o al menos lo ha sustituido por uno más moderno: el videoclip.) Aun así, este elemento permitía un cierto margen de error: pequeños deslices, notas desafinadas, el rasgueo de una cuerda, un rubato improvisado... (Todo aquello que hoy determinamos humano). La grabación digital no permite, por regla general, este error: se tiende a la perfección técnica y a la precisión metronómica. Pero, ¿es esto menos humano? ¿Qué consecuencias tiene en la estética musical?

La sucesiva intercomunicación creada en nuestra sociedad actual, continuamente comunicada entre sí, online, ha hecho que los elementos audiovisuales, entre los que se encuentra la música, haya entrado directamente a formar parte de todos los aspectos de nuestra vida.

De hecho, podría decirse que hemos llegado a un punto diametralmente contrario al que nos encontrábamos al principio. De una sociedad en la que la música era efímera y estaba

⁵⁹ Ross, Alex. *Escucha Esto*. Los Tres Mundos, 2012. (pp 178-179)

inevitablemente ligada a la sala de conciertos, que debía disfrutarse en directo o interpretándola, hemos pasado a un ámbito de sobresaturación sonora y musical.

La música está en todas partes: en los anuncios, en los centros comerciales, de entradilla del telediario. Bandas sonoras, medios de transporte, teléfonos móviles... Sería atrevido afirmar que la música ha perdido su componente de elemento artístico que se venera desde el silencio (la música sobre el escenario como elemento a observar por un público en penumbra), cargado de significado: pero sí se ha relativizado el elemento expositivo como arte. El crítico encuentra así una nueva función en esta sociedad saturada de música: la de guía. Debe de estar alerta para saber detectar -y predecir, en un caso ideal hipotético- estos cambios y poder transmitirlos, y comunicarlos, al lector.

3.7. EN TORNO A LA TECNOFOBIA

Hay un aspecto destacable en torno a la recepción musical actual y su percepción respecto a la tecnología, y esa es la constante demonización que a lo largo de la historia ha salpicado la evolución musical técnica. Ha existido un anclaje al pasado y la nostalgia exacerbados, y en esta apreciación la crítica ha tenido un papel fundamental. “La frialdad tecnológica desplaza el componente humano”, “se echa en falta la calidez de la guitarra acústica”, “demasiada amplificación ensucia la transmisión de emociones”... son juicios demasiado comunes y cuyo papel no ha sido inocuo. Y es que “cada nuevo salto en la tecnología de audio —micrófonos, cinta magnética, discos de larga duración, sonido estéreo, transistores, sonido digital, el disco compacto y el MP3— ha suscitado el mismo tipo de reacción desmedida”⁶⁰.

Hablamos de la tecnofobia, esa postura típica del melómano, el crítico y la industria discográfica en general, que desde el comienzo del desarrollo electrónico de los

⁶⁰ Ross, Alex. *Escucha Esto*. Seix Barral, Barcelona. 2012

instrumentos ha venido siendo habitual. Se asume así una actitud nostálgica respecto a un pasado ideal en el que la música era más válida, y que en el campo musical abandera la excusa de que cuanto más acústico, más humano es el resultado. Parte de este ideario responde a una estrategia discográfica, que se ha contrapuesto, de manera sucesiva y diametralmente, a la evolución tecnológica en su campo. Y no es una postura arbitraria. Probablemente esto se deba a que su negocio se estructura en un artículo material concreto (discos, vinilos...), y en la limitación que suponía para el público, en un primer momento, tener que pagar una determinada cifra para poder escuchar una música que de otro modo le es imposible.

El mercado se estructuró en torno a la música en directo antes de que existieran los soportes. Cuando comenzaron a extenderse, se defendía que su sonido era sucio y nada tenía que ver con el directo. Cuando finalmente pudieron comercializarse de manera masiva, la industria absorbió este producto, curiosamente, aceptándolo como válido, hasta que los casetes, los CDs y posteriormente internet se volvieron en su contra.

Este material tangible ligaba la música a los servicios que ofrecen las discográficas. Hoy en día la música está relativamente liberada, por lo que sus beneficios han disminuido radicalmente. Es decir, gran parte de sus beneficios están ligados a la limitación temporal, espacial y económica de la música. Los contrarios a las nuevas tecnologías han atacado al casete, al CD, y finalmente a la facilidad de distribución de Internet, al que todavía la industria no se ha adaptado completamente. Se requeriría un nuevo sistema de mercado, puesto que el cliente ya no necesita ahorrar cómo único recurso para escuchar la música que no pinchan en la radio.

“El primer conflicto es el que se deriva del interés de la industria discográfica y de los editores y autores agrupados bajo sociedades de gestión de derechos en lanzar sospechas sobre las industrias que efectivamente están beneficiándose de los cambios productivos asociados con la digitalización”⁶¹.

⁶¹ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Artículo. (p.311)

Es un negocio complicado, hay que tener en cuenta que estamos convirtiendo algo incorpóreo en un negocio material.

Al estar programada, la creación digital genera la idea de una perfección rítmica y armónica demasiado obvia. Sin embargo, las grabaciones llevan años buscando acercarse lo más posible a su versión ideal. ¿Es el ordenador entonces el componente inhumano? Deshumanizamos la supuesta perfección metronómica de las herramientas digitales y se glorifican otra supuesta indeterminación de los instrumentos acústicos, no deja de transformarse en un falso dilema en otros contextos. Porque el sentimiento reside en la música en sí, no en el ruido de fondo y los saltos de un disco viejo.

3.8. EL LÉXICO COMO ARMA Y LA DEMONIZACIÓN TECNOLÓGICA

Influenciada por la percepción tecnofóbica, el canon decimonónico y las voces de la industria discográfica, la crítica ha adoptado con frecuencia posturas y prejuicios generalistas en torno a la tecnología musical que no hacen sino perjudicar el ejercicio crítico, que debería ser, como su propio nombre indica, de pensamiento independiente. El vocabulario está muchas veces definido por un sesgo claramente agresivo, y la inclusión en los escritos de palabras como “frío”, “distante”, o “robótico” no es para nada inocente.

La voz crítica debe ser personal, imparcial, adaptativa y evolutiva. Quizá ideas como la ya citada humanización del sonido han quedado desfasadas. Bien por fetiche personal, bien por una relación sutil con la industria discográfica, la crítica continúa anclada a conceptos y reflexiones estéticas ajenas a la realidad del siglo XXI. Y ha tendido a demonizar la nueva tecnología con su lenguaje: a día de hoy, todavía se alaba el cálido ruido de un vinilo por encima de la reproducción digital, capaz de alcanzar cotas de fidelidad incomparables.

“Parecería que, en el mundo digital, la huella humana queda más lejos y que, en consecuencia, la generalización de esta segunda práctica nos sitúa en el centro del

debate por una definición de la categoría de humano de la que no está exenta la nostalgia por una cierta naturalidad perdida en la escucha electrificada que caracteriza el siglo xx y, por supuesto, nuestro presente”⁶² .

Cada nueva corriente, sonido rompedor, cada trabajo de cualquier artista que busca experimentar más allá de lo habitual resulta una excusa perfecta para continuar teorizando sobre la supuesta humanidad de un sonido o, incluso, del proceso de grabación. Pero, al fin y al cabo, todos los artistas se sirven de una tecnología altamente avanzada incluso para crear esa sensación de humanidad, ese sonido “cálido”.

“La manifiesta "humanidad" del sonido visual se vincula no solo a la presencia de un instrumento sonoro mecánico, sino también a la del cuerpo humano cuya acción sobre el instrumento provoca un sonido. La comparación entre la absoluta determinación de los procedimientos propios de las herramientas digitales con la supuesta indeterminación propia de los instrumentos acústicos, por ejemplo, siendo útil para determinados proyectos intelectuales, no deja de transformarse en un falso dilema en otros contextos”⁶³ .

El acústico también predomina sobre el instrumento electrónico. ¿Por qué habría de ser más humano una tecla de piano que un sintetizador? Ambos responden al mismo esquema de generación de sonido en el que el componente humano sólo compone una parte de la interpretación. De este modo, se ha ido construyendo una idea generalizada de que el piano es un instrumento marcadamente sensible al toque humano capaz de transmitir sus emociones con más fidelidad que una guitarra eléctrica. Esta concepción responde al canon. Si nos paramos a analizarlo técnicamente, es un instrumento tan predeterminado como podría ser un ordenador, y que fue en su tiempo acusado de frío e impersonal.

“Un piano no puede generar el timbre exacto del violín y solo consigue "imitar" la voz humana, aspiración perseguida con ahínco en el siglo XIX”⁶⁴ .

⁶² Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Profesora Universidad de la Rioja, Tecnología y Creación Musical. (p. 313)

⁶³ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital... (p.313)

⁶⁴ Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital...(p.314)

Nuestro ideario está ligado a prejuicios, bien por ser menos visible un sintetizador o, porque realmente, no llegamos a entender su funcionamiento y creemos que toda la música electrónica viene determinada directamente por el ordenador. ¿Podría el crítico tener un papel relevante en este aspecto, dando información al público que todavía no posee? Muy probablemente sí.

Pero la música ya no está formada de la misma materia. Ya no es la onda sonora producida por la vibración de una cuerda o del aire frente al espectador. Es números, y datos. Como afirma Alex Ross en su ensayo divulgativo *Escucha Esto: “Auto-Tune, Pro Tools y otras formas de software digital, [...] pueden reajustar una ejecución desafinada y generar orquestas completas a partir de la nada”*⁶⁵.

Pero esta exagerada reacción a la tecnología no tiene por qué ser una norma inquebrantable. Nos encontramos ante una actualidad musical en la que los samplers, secuenciadores, mesas de mezclas y programas de software digital nos ofrecen toda una nueva batería de instrumentos sin bagaje y sin prejuicios. La crítica del presente aún está por construir. Es labor del crítico informar sin caer en la creación de un nuevo canon elitista, transmitiendo al público las características de las nuevas creaciones sin demonizar la modernidad, comunicándole el verdadero funcionamiento de estos dispositivos para que disponga de las herramientas propias para poder juzgar por sí mismo las nuevas corrientes musicales.

No sólo la tecnofobia es un sesgo adoptado del pasado. Existe también un colectivo que iza la melancolía como bandera de la crítica, que sólo apoya lo que suene a antiguo y “auténtico”. Hablamos de la nostalgia, que ancla la evolución estética y que siempre ha existido. Esta corriente crítica defiende valores como la “calidez” o “sentimental” de los instrumentos acústicos, de las cuerdas, el ruido de los vinilos. Estos conceptos se han venido utilizando desde el fenómeno folk, blues o por los fetichistas del rock en relación a la música acústica, y refleja la aceptación estética de ciertos significados concretos. Si bien, por otra parte, la concepción ha ido evolucionando.

⁶⁵ Ross, Alex. *Escucha Esto*. Seix Barral, Barcelona. 2012 (p.184)

Poniéndonos como tope para esta perspectiva la década de los cincuenta, cuando la incipiente música rock reflejaba el monstruo digital contra la naturalidad del jazz o el folk, y a día de hoy enarbola los valores de la música más conservadora.

Jeremy Gilbert y Ewan Person nos narran en su libro “Cultura y políticas de la música Dance” un magnífico ejemplo de que esta postura no es una creación contemporánea, y que se anticipa a la creación del rock más clásico. En una época en la que el folk se jactaba de luchar por esa autenticidad de sonido acústico, Dylan, hoy adalid del género folk-rock, protagonizó una curiosa circunstancia. Dos semanas después de haber grabado su mítico “Like a Rolling Stone” (de manera rápida y efectiva, como era norma por su estilo sencillo y directo de guitarra y voz que sólo precisaba de unas pocas horas de estudio), el mítico cantautor se subió al escenario del Festival de Folk de *Newport* no sólo con una guitarra eléctrica, sino con toda una banda al completo. Al sonar los primeros acordes de “*Maggie's Farm*”, el descontento general se transformó en abucheo. Dylan había traicionado el pilar básico de la ideología folk: la autenticidad, musicalmente traducido: utilizar instrumentos eléctricos. [página 212, fuente secundaria. *Original Fred Goodman, The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Springsteen and the Head on Collision of Rock and Commerce*. Londres, Jonathan Cape, 1997 pags 8 y 9]. Toda la tecnología utilizada para la grabación ha sido creada por el hombre, que participa en la composición, en la producción y la masterización de cada tema. La impronta del hombre hace del arte algo humano, sea el medio más o menos digital.

El crítico se convierte así en una figura indispensable a la hora de informar a los lectores de las nuevas corrientes, y los nuevos modos compositivos, que se multiplican a una velocidad incontrolable. Al haberse universalizado la producción, cada nueva propuesta es una posibilidad de avanzar en la estética musical. El crítico sigue siendo la voz formada que, indagando en el mundo virtual, puede reconocer y descubrir los talentos, comprender los nuevos modos, las influencias sociales y musicales a los que el oyente medio puede no prestar suficiente atención.

En un paraje predominante tecnológico como el que da forma a la música actual, debe el crítico formarse en las nuevas tecnologías para adquirir un punto de vista completo sobre esta vertiente artística. La música popular urbana precisa, probablemente, de un análisis diferente al que podía realizarse hace 30 años.

Así mismo, la tecnología ha convertido al público en un ente más independiente. La facilidad para acceder a la música hace que sea el mismo oyente el que descubre nuevas corrientes y artistas, sin necesidad de un crítico que le hable de todo aquello que no suena por la radio. Tiene parte de responsabilidad de que el crítico, aparentemente, resulte menos importante. Nuestro acceso a la música ya no está limitado material ni económicamente, así que es menos necesaria una voz guía que nos indique qué merece la pena adquirir o qué concierto deberíamos de descubrir. Pero no minimiza la necesidad de un crítico, sino que su función se ha extrapolado casi al polo opuesto: guiar en medio de una marabunta de ofertas que es imposible abarcar por completo.

Vivimos, de este modo, un punto que podríamos considerar casi de inflexión en relación a la actividad crítica. La tecnología ha evolucionado constantemente dinamitando los preceptos sobre los que se edificó una crítica que se resiste a adaptarse, y queda en manos de los profesionales redefinir su oficio. Decidir si lo convierten en herramienta práctica o si permanecen obsoletos anclados a una situación que la tecnología ha desbancado por completo. Una sociedad individual y digitalizada no es que no los necesite, sino que ha una nueva serie de necesidades que el crítico debe cubrir y cuestiones a las que puede responder: selección entre un maremágnum de grupos, de posibilidades, una visión globalizada que sitúe al lector entre todos esos estilos, la creación de una voz propia que se alce sobre las ya existentes.

Este contexto nos plantea la posibilidad de nuevas reflexiones estéticas. ¿Qué valor tiene la forma para las nuevas composiciones? ¿En qué lugar exacto de la creación musical reside ahora mismo la figura del músico? ¿Puede la nueva tecnología reforzar la idea de directo, donde las obras que se crean son de manera única? ¿Qué límites podemos imaginar en el horizonte tecnológico aplicado a la música? ¿La individualización continuará acrecentándose?

3.8 LA LABOR DEL CRÍTICO EN UN MUNDO TECNOLÓGICO: CONCLUSIONES

La tecnología ha cambiado la música. Ha hecho de ella algo inmediato y virtual. Ha supeditado el contexto social, la experiencia presencial y la sensación de directo por la comodidad y la portabilidad. La tecnología ha cambiado la materia de la que está hecha la música, su manera de relacionarse con el entorno y su método de producción. Ha facilitado su producción en masa, ha difuminado las fronteras y la ha convertido en algo no supeditado al tiempo.

Sin embargo, sigue siendo música. Sigue conteniendo esa característica que la hace la más difícil de definir de las artes. Sigue moviendo el alma. Podemos hablar de su estructura, de su progresión armónica, de la voz rota o profunda del cantante. Podemos incluso juzgar las texturas. Hablar del impacto económico, de cuánta gente fue al concierto o de si el último disco era mejor. ¿Pero cómo definir el impacto que la música tiene en nuestra sensibilidad? Eso no ha cambiado y, en última instancia, sigue siendo el gran reto particular del crítico.

INTERNET: LA CRISIS DE LA VOZ DEL CRÍTICO

Desde que un primigenio modelo previo de internet viese la luz hace ya más de cuatro décadas, ha cambiado mucho su alcance, su utilización, su masificación y su aplicación a la vida diaria. Hasta tal punto ha llegado a introducirse que hoy en día afecta a todas las facetas de nuestra rutina, desde la realización trabajo hasta la comunicación interpersonal. Este canal de comunicación es el responsable de la nueva era de la información, donde transmitir datos se ha convertido en un acto instantáneo, democratizado y prácticamente gratuito.

“Las posibilidades de interactividad y cooperación que ofrece el entorno digital, la desintermediación, la hipertextualidad, el paso de un panorama de escasez informativa a otro de abundancia y hasta saturación, o la evolución desde un sistema basado en la distribución de la información a otro definido por el acceso a la misma son algunas de las razones esgrimidas para justificar el cambio”⁶⁶.

Internet ha modificado nuestra manera de trabajar, de percibir la vida, de guardar la información, de aprender, de transmitir conocimientos y formarnos, de crear arte y, por supuesto, de comunicarnos. Esto afecta irremediabilmente a todo lo que tenga que ver con el periodismo, el arte y la cultura. La música no ha permanecido ajena a este fenómeno, y se ha introducido en la vorágine 2.0 más rápido de lo que el sistema industrial que la soportaba hubiera necesitado para adaptarse.

⁶⁶ M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2010.

“Hasta tal punto los cambios han sido bruscos en este ámbito y han trastocado el modelo anterior que algunos autores no dudan en hablar de todo un cambio de paradigma”⁶⁷.

Internet nació en la década de los setenta de la misma manera en la que lo han hecho todos los grandes avances comunicativos de los últimos tiempos: en el entorno militar, que trataba de encontrar un método rápido y efectivo de enviar paquetes de datos comprimidos de una manera segura. En 1969 había cuatro ordenadores interconectados. Y en 1972, ARPANET ya existía, en mano del *Defense Advanced Research Projects Agency*.⁶⁸ Tras comprobar su utilidad, el ineludible paso a la vida civil ocurre entre finales de la década de los 70 (cuando se crea el concepto de correo electrónico, que descubrieron que sin duda desbordaría el sistema de redes) y los años 80, cuando el primer *Microsoft* se crea en 1987. A partir de este momento, internet ha ido ampliando su aplicación civil de una manera progresiva y exponencial, hasta llegar a los últimos años del siglo XXI, cuando es habitual contar con 1, 2, y hasta 3 terminales distintos con acceso a la red por individuo. Y esto incluye que el consumo de música se produzca de manera personal, ya que se lleva a cabo a través de internet.

La música ha perdido, así, gran parte de su componente social. Como ya hemos citado, en un principio sólo era experimentable en público, rodeado de otros individuos y a tiempo real. Por regla general no se trataba de una experiencia autónoma. Pero con los años se trasladó al espacio privado de nuestras casas (salones, cocina...), privatizándose cada vez más hasta convertirse en algo únicamente personal. Internet no ha hecho sino acentuar todavía más esta situación, convirtiendo esta experiencia individual en mucho más rápida, accesible, profunda e inmediata.

⁶⁷ M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2010.

⁶⁸ Cervera, José. “Breve historia de Internet”, 20 minutos. 2005.
[<http://www.20minutos.es/noticia/6528/0/breve/historia/internet/>]

La masificación de internet a nivel usuario y la creación de la red 2.0 han sido acusados de generar gran parte de los problemas en los que se encuentra la crítica musical actualmente. Sin embargo, es verdad que esta profesión ya se encontraba en una situación crítica cuando comenzaron a expandirse las redes sociales, la creación de blogs temáticos y las páginas de información musical en la red. Ya había comenzado a decaer previamente por la situación de la industria discográfica, la pérdida de interés en el análisis pormenorizado y la falta de espacio dedicado en los medios escritos a la información y disertación musical. Esta masificación es un proceso imparable, hasta el punto de que cada individuo cuenta actualmente con su propio terminal de conexión a internet. Las consecuencias de esta realidad no parecen pasajeras.

4.1. PROBLEMAS QUE HA GENERADO

La aparición de este nuevo método de comunicación y, sobre todo, su masificación, conlleva varias consecuencias indiscutibles: la disposición inmediata y masiva de información, la comunicación de novedades a tiempo real (gracias a redes sociales como *Twitter*, *Facebook*, o *Instagram*), el intercambio instantáneo de opiniones entre usuarios a nivel global, la disponibilidad gratuita de cualquier tipo de archivo y el libre acceso a la cultura, entre muchas otras e inabarcables circunstancias.

Las consecuencias que la aparición de internet ha tenido sobre la crítica musical han tenido lugar a varios niveles. Al ser ésta una actividad multidisciplinar, se ha visto afectada por aspectos tanto de producción, como de difusión, recepción o intercambio de información y opiniones. Por eso los problemas causados resultan más difíciles de identificar, aislar y solucionar, obstaculizando la adaptación de esta actividad al siglo XXI.

Internet afecta desde la manera de concebir la producción musical hasta su recepción, su consumo, la promoción de las nuevas creaciones, afecta al tipo público destinatario, incluso a la opinión que el público se forma, debido al rápido intercambio

de opiniones a través de las redes sociales. Ha ofrecido además la oportunidad del contacto directo entre los artistas y su público (también gracias a las redes sociales), la oportunidad de revivir conciertos de modo audiovisual cuando deseemos, además del intercambio de opiniones con miles de personas, el rompimiento de la obra tal y como la conocíamos (el concepto de álbum parece estar desapareciendo). Afecta de manera troncadora a toda la industria de la música.

4.1.1. AMATEURISMO

El amateurismo en el periodismo musical es, probablemente, el aspecto más reprochado por parte de los críticos en la actualidad. Ya que al igual que cualquier otro intrusismo laboral desprestigia y dificulta la actividad profesional de quien se había preparado para ello. La aparición de blogs especializados, páginas de críticas musicales y reseñas de conciertos por parte de gente sin formación ha traído de cabeza a la profesión crítica desde hace ya unos años. Son situaciones para las que esta profesión no se encontraba preparada, y que por la gratuidad, velocidad e intercambio de información en la red se han multiplicado durante los últimos años, con especial énfasis en la categoría musical dentro del periodismo.

“Sólo podemos hablar de verdadera revolución en el espacio de la comunicación pública a partir del estallido de una segunda generación de páginas y servicios web. La denominada Web 2.0 –que entendemos que no es sino la apropiación progresiva por parte de la sociedad de las tecnologías para ejercer la comunicación pública a través de Internet– está en el epicentro del terremoto de magnitudes inusitadas que se ha producido en este ámbito”⁶⁹.

Antes de la llegada de internet, la voz del crítico se erigía como guía no sólo por la presunción de legitimidad valorativa, sino porque era la única que disponía del medio físico para ser retransmitida a gran escala y con la credibilidad que aportaban los grandes medios (escritos, radiofónicos, televisivos). Sin embargo, la democratización de la información ha puesto a disposición del melómano todas las herramientas necesarias que

⁶⁹ M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2010.

construían, al menos en parte, la figura del crítico: historia de la música, del artista, posibilidad de ahondar en los detalles de su creación, novedades, toda la música de manera gratuita y, lo más importante: el medio de difusión de su voz. ¿Hace esto menos necesaria su figura? ¿Sustituye el intercambio de opiniones entre usuarios la labor del crítico musical?

Aunque quizá sea cínico y refuerce la imagen de actitud de elitista, es verdad que la multiplicidad de voces en ocasiones desprestigia y daña la del crítico profesional. Se banaliza su actividad al creer que cualquiera puede ejercerla sin la más mínima constancia, bagaje o cuidado. Desde la aparición de internet, los blogs se multiplican diariamente. De hecho, España es el país donde más blogs se crean después de naciones como EEUU, Brasil o Turquía. ¿Cómo encontrar la voz del crítico? ¿Cómo conseguir que sobresalga? Además, en muchas ocasiones, esta actividad viene ligada al interés personal del bloguero por llegar a conseguir acreditaciones a conciertos, o incluso conocer a los artistas.

“Podríamos asumirlo como una reacción ante aquel periodismo tan opinante y tan poco informativo: el oráculo desaparece y el bloguero simplemente te señala dónde está el disco para que luego el lector se forme su juicio”⁷⁰.

Esta multiplicidad de opiniones, sin embargo, no resulta realmente un ataque directo, sólo refuerza la realidad de que internet pone a disposición del usuario mucha más información que la que previamente se podía haber imaginado. En muchas ocasiones, estos blogs se reducen a un mero ejercicio opinativo, muy alejado de lo que debería considerarse que es la labor de un crítico competente. Además, contribuye a crear un interés por la música en la que cualquier oyente se siente integrado e identificado, y facilita la participación.

⁷⁰ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009). (p.73)

“Hay muchas más opiniones y es evidente que algunas están más meditadas y argumentadas que otras. Soy de los que continúa opinando que cualquier tipo de crítica, sea más analítica o más informativa, es necesaria”⁷¹.

Es reinventar el modo de ofrecer información y la opinión, que deja de ser unidireccional para convertirse en un flujo de intercambio de opiniones en la que el lector también tiene protagonismo. Esto, de hecho, puede generar un nuevo interés en el público y reactivar la crítica.

4.1.2. RECEPCIÓN

En apartados anteriores, hicimos un análisis en torno a los cambios que la tecnología ha acarreado a los procesos de producción musical. En este caso, la red ha sido uno de los factores que más ha modificado el modo de intercambiar música, pero también de producirla, de publicitarla y de ponerla a disposición del oyente. De este modo, el status por el cual el crítico analizaba un disco todavía desconocido para el público ha desaparecido, ya que la información se transmite a tal velocidad que la novedad y la exclusividad prácticamente no existen.

Y es que la gran red ha modificado los caminos de distribución de la música. Aunque se sigue manteniendo la industria, la recepción del material ya no se limita a los antiguos esquemas por los cuales dependía únicamente de agentes externos al artista: programación de salas y teatros en un primer momento, programas radiofónicos después, y, en definitiva, lo que los grandes medios de comunicación de masas decidían poner al alcance del público (decido, por detrás, por las promotoras). El oyente formado, curioso y melómano tenía la posibilidad de descubrir música por sí mismo: en charlas, universidades, en tiendas especializadas de música, en conciertos, pero eran los menos, y es por eso que el contacto social era tan importante y definía parte de la música.

Hoy, todo esta actividad podemos llevarla a cabo a través de una pantalla, ya que los procesos de difusión se han democratizado y cualquier usuario de Internet puede utilizarlos. Bien es verdad que los medios de comunicación siguen teniendo más poder y

⁷¹ Rodríguez Romero, Inés y S. Luna, Joan (2015). “Entrevista con Joan S. Luna realizada vía e-mail el 25 de mayo de 2015” [Documento inédito].

voz fuera y dentro de la red. Pero la posibilidad de encontrar nuevos grupos, nuevos estilos y nueva música se ha facilitado infinitamente. De nuevo, el crítico se encuentra con un panorama que realiza de manera gratuita y orgánica lo que antes era parte de su trabajo.

“Los medios tradicionales y las viejas empresas periodísticas necesitan parir nuevos modelos de negocio si quieren sobrevivir en medio de un panorama de libre competencia porque el valor de su marca no les asegura su supervivencia en el futuro cuando los actos informativos se han multiplicado del modo en el que lo han hecho. El periodista profesional está obligado a competir con el resto de ciudadanos en el ejercicio de informar, formar y entretener a otros ciudadanos, y no puede sino tratar de seguir siendo relevante y necesario para la sociedad a través de opiniones bien argumentadas y de las informaciones que sea capaz de sacar a la luz pública, es decir, a través de la credibilidad que pueda transmitir y de la reputación que sea capaz de mantener. De lo contrario, otras personas, no necesariamente periodistas, asumirán este rol; y tampoco lo harán necesariamente por dinero”⁷².

Corresponde al crítico (y a la industria y a los artistas, pero es un tema que no nos compete en este estudio), ser capaz de reconocer este concepto y establecer nuevas estrategias para su trabajo. Puede ser que, al haber cambiado los modos de recepción de la música, los formatos periodísticos establecidos en el pasado ya no sean eficaces ni, lo que es más, interesantes para el lector. Presentar la fecha de edición de un nuevo disco ya no es un trabajo exclusivo del crítico, sino ofrecer un punto de vista formado, su opinión al respecto, analizar la progresión del artista... La crítica puede (y debe) convertirse en un nuevo foco de información musical, pero adaptado a estos tiempos y a las posibilidades de información que tiene el usuario. Hay que sintetizar, analizar, ofrecer calidad.

4.1.3. FORMATOS

Un nuevo canal de comunicación exige un nuevo formato de transmisión de información. O eso es lo que debería de haber ocurrido, ya que el periodismo musical, al trasladarse a la red, simplemente volcó sus formatos tradicionales al mundo virtual sin plantearse una adaptación especializada a este medio. Ésta sea, probablemente, una de las

⁷² M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2010.

causas de mayor peso a la hora de haber conducido a la actividad crítica a este punto: un distanciamiento con el público provocado por una comunicación fallida e ineficiente en la red. Simplemente, es improbable que en la red funcionen los mismos formatos periodísticos que se establecieron en una prensa escrita de siglos anteriores. Cuenta con libertades hasta el momento inconcebibles para el periodismo musical, como espacio infinito disponible, libertad editorial, links e incrustación de vídeos y discos, contacto directo con los artistas... Así como nuevas limitaciones: sobreinformación, necesidad de llamar la atención por encima de otros medios a un nivel muy agresivo, problemas de financiación, competencia...

“El desarrollo reciente de internet y la gran cantidad de información allí disponible torna obsoletas otras viejas funciones de la revista específica”⁷³.

Además, internet convirtió al periodismo en codicioso: la posibilidad de incrustar datos infinitamente ha causado habitualmente una sobreinformación. Muchos medios musicales han tratado de ofrecer una estricta actualización diaria sobre la mayor cantidad de información posible, a la vez que las habituales críticas de discos, crónica de conciertos y un nivel de entrevistas de calidad. Todo ello tratando de adaptarse al frenético ritmo de internet. Pero, simplemente, no se puede pretender abarcar todos los aspectos en un sólo medio. Quien mucho abarca poco aprieta, y parece que el público, agobiado de demasiada información en esta era informatizada, no tiene interés ni tiempo para informarse de tanto.

El crítico debe de ahondar en nuevos terrenos donde el formato que escriba ofrezca algo realmente nuevo y útil, interesante.

“Siendo internet un espacio donde la libertad de movimiento es máxima, resulta paradójico que todos los blogs parezcan cortadas por los mismos patrones, ¿no? Pero aún resulta más sintomático advertir cómo los blogueros han asumido con religiosidad que su labor es conducir al lector hasta el objeto de su interés: el disco”⁷⁴.

⁷³ Encrucijadas de la crítica musical en la era de Internet y de Peter Capussotto Leandro Donozo

⁷⁴ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.73)

4.1.4. RELACIÓN CON EL LECTOR

La relación crítico-lector ha cambiado. Con la llegada de Internet, el clásico intercambio unidireccional de información se ha evaporado en pro de un intercambio mutuo de opiniones e impresiones. El hecho de que todas las voces puedan tener la misma presencia, y el intercambio de comentarios, ha posibilitado una relación bidireccional entre público y crítica capaz de abrir nuevas vías de comunicación.

De este modo, al haberse establecido una nueva relación bidireccional el status se reinventa. Se abre la posibilidad de un intercambio, un diálogo o debate donde el lector tome protagonismo. También permite la crítica y (en caso de ser negativa) la acusación directa al crítico. Esto podría conllevar tanto una retroalimentación positiva como negativa, pero en todo caso, prácticamente inexistente con anterioridad, cuando nadie criticaba al crítico (o no al menos en el mismo canal de comunicación).

Por otra parte, podemos citar que siempre ha existido una cierta desafección entre el público y la crítica, debido al papel que asume ésta como conocedora de lo que es válido y lo que no y la legitimidad en la que se posiciona para poder opinar. Esta naturaleza intrínseca a la actividad crítica genera una especie de rechazo espontáneo en el lector, al que hay que sumarle otras posibilidades, como las sensibilidades distintas, gustos opuestos y todos los tópicos que se quieran sumar (Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Núm 10. 2009.). Esta distancia puede, por ejemplo, acentuarse debido a que Internet ofrece el medio que las otras voces nunca han tenido. Tanto críticos como melómanos parten del mismo punto con las mismas oportunidades: es el periodista el que debe demostrar, con el tiempo, su profesionalidad, su valía, su personalidad periodística. El crítico se encuentra, en internet, con nuevos desafíos respecto al lector, como tratar de atraerlo a sus artículos por encima de la competencia. ¿Por qué va a tener más valor la voz de un crítico que la de cualquier otro bloguero?

4.1.5. RITMOS

Internet ha roto los ritmos. Todo es instantáneo, inmediato. A diferencia del ritmo de información que destilaba la prensa escrita, o posteriormente la radio o las televisiones, Internet multiplica vertiginosamente el flujo de información a nivel global. Tanto el ofrecimiento de la misma, como su recepción y la opinión generada, la malinterpretación de ésta, han adoptado un ritmo incluso demasiado rápido para todos los sistemas legales, culturales y sociales establecidos hasta el momento. Sería un profundo concepto a estudiar, sin embargo nos limitaremos a lo que nos concierne: la recepción musical, la generación de contenidos y su consumo.

Esto ha afectado, además de a muchos otros aspectos culturales de nuestra vida diaria, a la actividad periodística. A ésta se le demanda constantemente una velocidad de redacción inusitada con fin único de ser siempre el primero en ofrecer un nuevo dato, lo que ha desembocado en muchas páginas que se limitan a hacer de frontón de la información que envían las agencias de noticias, apenas reescribiéndolas o incluso calcándolas a la hora de ofrecer los nuevos datos. Y el mundo de la música no es una excepción, ya que muchas páginas simplemente reproducen los mensajes que las promotoras envían sin ningún filtro o criterio.

“Y es que si durante décadas el gran sueño de un periódico era ganarse el respeto del lector e integrarse en su vida, hoy parece que el gran reto es acompañarlo de camino al trabajo, servirle una docena de píldoras informativas y desaparecer sin dejar rastro. Es justamente en este momento en que impera un modelo de información breve y vistosa cuando el lector inicia el exilio hacia internet y los medios de información se expanden en la red”⁷⁵.

En el mejor de los casos, el periodista se ha convertido en una máquina de recopilar datos y volcarlos con una mediada redacción en un sólo blog. ¿Se ha reducido la labor del crítico a convertirse en un espejo? Puede que se haya malinterpretado la posibilidad de hacer algo con la necesidad de hacerlo: que podamos disponer de todos los datos sobre los artistas y sus lanzamientos prácticamente en tiempo real no lo convierten en un dato práctico para el lector. La labor crítica, de hecho, debería dar comienzo en este

⁷⁵ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Núm 10. 2009. (p. 68)

punto: siendo capaces de desechar información, filtrarla, y ofrecerle al potencial lector la información que realmente pueda interesarle, ahorrándole así tiempo.

¿Ha contribuido esto a la pérdida de calidad de la labor periodística? Muy probablemente sí. Es la cantidad en detrimento de la calidad.

“De hecho, la inmediatez se ha convertido en el gran arma del periodismo musical en la red, pero no está de más preguntarse qué fue de los filtros y controles de calidad, tan denostados por ralentizar la capacidad de reacción de la prensa tradicional y tan necesarios para garantizar una información veraz. La ansiedad por hablar de algo antes que otro merma el tiempo de análisis de la música, altera el criterio de evaluación y obliga a adquirir hábitos propios de la radio: cazar la exclusiva, lanzarla y que sea el oyente quien opine”⁷⁶.

Si nos centramos en el ámbito musical, esto puede afectar a dos vertientes. No sólo a la correcta redacción de los artículos, sino a la asimilación de la música y su análisis no inmediato. Porque la música no es un fenómeno de apreciación instantánea, precisa de un tiempo mínimo para poder asumir sus estructuras, impacto, significado. Los nuevos álbumes precisan de una adaptación sonora por parte de nuestro cerebro para ser capaces de analizarlo en toda su amplitud. Este hecho se acentúa cuando la composición indaga en campos desconocidos o innovadores. La crítica instantánea también actúa en detrimento de la música.

Puede, indagando más allá, que ni el propio público se permita a sí mismo hoy en día ese tiempo de recepción que requieren algunos discos. Acostumbrados al sonido precocinado y a unas fórmulas repetidas e inmediatas, ya no está acostumbrado a elegir, escucha y descarta opciones obviando quizá cientos de factores que pueden hacer grande a un álbum.

⁷⁶ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical ...

4.2. LA OTRA CARA INTERNET: VENTAJAS PARA LA ACTIVIDAD CRÍTICA

Aunque Internet haya desestabilizado a la actividad periodística con su inabarcable flujo de información gratuita, no se pueden justificar absolutamente todos los problemas de la crítica musical en la llegada este canal de comunicación. El periodismo musical ya se encontraba en crisis cuando Internet se popularizó:

“Es ya un hecho que el impulso inicial del joven consumidor de música que quiere informarse de algo va a ser acudir a la red, no al quiosco. Pero, en realidad, el salto del papel a internet no supone más que un cambio de soporte”⁷⁷.

Existe una sobreinformación musical mal gestionada, con sus consecuentes consecuencias. Pero no todas tienen por qué ser negativas, y en ocasiones sólo exigen una reformulación de la crítica. El primer aspecto a destacar es que el público tiene a su alcance prácticamente la misma información que posee el crítico, lo cual relega a segundo plano ciertos aspectos de la labor del periodista. Ya no se le necesita para saber cuándo un artista va a editar un disco nuevo (muchas veces cuelga él mismo la información) o cuando hay conciertos en una ciudad, dado que estos datos se multiplican por las páginas de ventas de entradas o periódicos de tirada diaria. Incluso cuenta a mano con enciclopedias virtuales que narran detalladamente la información de toda su historia.

“El mundo digital organizado en redes ofrece nuevas y variadas alternativas para la comunicación pública. Y todas ellas cuestionan la función tradicional de los periodistas como gatekeepers exclusivos de la información, como inspiradores privilegiados de la agenda-*setting*...como los depositarios del derecho a la información o como intérpretes únicos de la realidad. Lo que no quiere decir que cualquiera de estos conceptos hayan dejado de ser válidos, sino simplemente que ahora debemos entenderlos de una forma mucho más amplia”⁷⁸.

⁷⁷ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.71)

⁷⁸ M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2010.

Sin embargo, hemos parecido ignorar deliberadamente su vertiente positiva, y es que esta información también se encuentra al alcance del periodista. Aunque comparta las novedades con el público, el crítico posee más información que nunca. Su actividad ha podido dar un salto cualitativo importante, disponiendo de hasta el más ínfimo detalle para ofrecer a sus lectores una información verídica. Hace posible, además, una escritura ágil y concreta, ya que internet facilita hasta el extremo la redirección hacia otras páginas que detallarán lo que pueda resultar pesado o engorroso, y que sea el lector quién elija si informarse más detalladamente de ciertos aspectos. La navegación, por tanto, se hace más interactiva. Además, el crítico puede contar con un público más formado (o con más potencialidad de serlo) ya que internet facilita eternamente la tarea de acceder a la música de una manera gratuita.

Hay que reconocer que internet ofrece, a mayores, un indudable contrapunto positivo a la crítica, y es la apertura del mundo del periodismo musical, hasta entonces cerrado y bastante elitista. Hoy en día, cualquiera con formación suficiente y ganas puede llevar a cabo una labor digna y formada con las mismas posibilidades que un crítico elegido por los periódicos de gran tirada.

Internet siempre será positivo para la creación musical y, por ende, para la crítica. Favorece el intercambio de opiniones, de conocimientos, de programas de edición y de colaboraciones entre artistas. ¿Podría de algún modo esto considerarse en detrimento de la crítica? Ofrece al periodista infinitas posibilidades de descubrir nuevos artistas por su cuenta, nuevos géneros, nuevas formas musicales y la capacidad de comunicarlas de muchas maneras distintas. Esta sobreexposición musical, que en principio debería de ser considerada como una bendición para el melómano (y así ocurre en todos aquellos que conocieron la época pre-digital), ha situado al público medio en una vorágine de géneros, grupos históricos y nuevas corrientes que lo desconciertan: hablamos de la sobreexposición musical. De nuevo, el crítico tiene una posibilidad de ofrecer una labor de utilidad, sintetizando, explicando, situando al lector en el momento histórico en que se encuentra, dibujando las líneas de una música que se expande y enriquece exponencialmente.

Bien planteado, todo suponen ventajas para una actividad crítica que trate de adaptarse. Esta renovada accesibilidad puede suponer un trampolín de visibilidad para la crítica, y no sólo un muro contra el que intentar reproducir los formatos de crítica decimonónicos. La clave es la flexibilidad.

4.3. LA PARADOJA DEL ESPACIO INFINITO QUE NADIE QUIERE

Mucho se ha teorizado sobre la crisis en torno a la crítica musical, y la aparición de Internet ha generado, como hemos visto, algunos de los obstáculos más difíciles de superar por esta profesión. Pero, antes de la masificación del usuario 2.0, existían otras causas que entorpecían su correcta evolución, y el acotadísimo espacio que los periódicos de tirada diaria dedicaban a esta actividad era una de ellas. Durante los últimos años del pasado siglo XX, la crítica musical desde la prensa general de tirada diaria a las revistas especializadas, ya que éste era el único medio donde podía explayarse sin límites. El espacio público ofrecido a esta actividad era cada vez menor. Sin embargo, con la aparición de la masiva red, este problema se ha reformulado. En el inmenso mundo de internet, el periodista podría explicar cuántos detalles quisiera en torno a una obra y, sin embargo, ésta no parece la solución al problema. ¿Era entonces esta una causa real de la crisis de la crítica?

En parte sí. No por espacio destinado a los artículos, sino porque la falta de visibilidad pública reduce el potencial número de lectores que puedan interesarse por este campo del periodismo. Pero el perfil del lector y de la misma actividad periodística ha evolucionado mucho desde entonces. Ya no se buscan grandes redacciones, el lector no dispone del tiempo ni del interés para hacerlo. Es necesario replantearse la actividad crítica de modo que pueda ser dinámica, ágil, y como ya hemos citado, estructurarse en torno a links y redirecciones.

“Aquí la literatura reflexiva es sustituida por textos breves y funcionales o simples titulares bajo el cual hay el link que te lleva directamente al disco. Esto ya no es periodismo low cost; más bien es un take away”⁷⁹.

⁷⁹Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.74)

4.4. MÚSICA, UN PRODUCTO ABARATADO (FÁCIL DE CREAR, CONSUMIR, USAR Y OLVIDAR)

Internet, eso sí, ha multiplicado una inercia que se venía produciendo tanto en la industria musical como periodística a finales de siglo pasado. La de crear un producto cada vez más barato de producir, y más fácil de recibir, consumir y por supuesto olvidar. La función crítica no cobra apenas interés.

“Se regalan discos los domingos, se sortean entradas para fidelizar al lector, se cuelgan videoclips en las webs... Proporcionar la música es más barato que ejercer una labor de análisis sobre ella”⁸⁰ .

Se generan grandes éxitos constantemente, de un marcado patrón repetitivo y monótono de unas canciones a otras y dentro del starsystem, que apenas sí supone nada nuevo respecto a la mayoría de estos artistas. Internet facilita su distribución, convirtiendo en viral tanto composiciones de calidad como otras de dudosa forma y contenido. ¿Qué debe hacer entonces el crítico? Ya no existe periodo de asimilación, no interesa lo antiguo, lo atrasado... ¿debe convertirse en un frontón de críticas de artículos musicales de rápido consumo? ¿Debe limitar su crítica a rápidas impresiones sobre obras que no van a pasar al recuerdo? ¿Luchar por recuperar la música premeditada, que dejará huella?

4.5. INTERNET HOY. ¿HAY ESPACIO PARA LA CRÍTICA?

Es necesario diferenciar entre la mera transferencia de información (previos de conciertos, anunciar nuevos discos, nuevos lanzamientos) de la labor realmente crítica. A día de hoy y cada vez con más insistencia, los grupos fragmentan sus lanzamientos, los subdividen en un bombardeo constante de información (En unas semanas nuevo disco, os presentamos la portada, os presentamos un “teaser” del primer videoclip, podéis escuchar la primera canción, segundo videoclip...) que hay que cubrir periodísticamente. Recordemos: brevedad, rapidez, constancia.

⁸⁰ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical ... (p.74)

Sin embargo, considero que la labor crítica, aunque imperiosamente necesite llevar un ritmo rápido y concorde con la velocidad actual, precisa de una cierta -y mínima- reflexión. Consideración. No se puede hacer una correcta crítica valorativa de un álbum sin asentarla en nuestro inconsciente, sin las suficientes escuchas. Sin observar mínimamente su impacto en el público más directo. Aunque sea acorto plazo. A sí mismo, la crítica debe resultar lo suficientemente atractiva e introspectiva como para que pueda tener un impacto en el público de más de unos pocos segundos.

“Y es que si durante décadas el gran sueño de un periódico era ganarse el respeto del lector e integrarse en su vida, hoy parece que el gran reto es acompañarlo de camino al trabajo, servirle una docena de píldoras informativas y desaparecer sin dejar rastro. Es justamente en este momento en que impera un modelo de información breve [...] consumo está más diversificado que nunca, los medios generalistas no dan abasto para hablar de toda la música que se produce. Y desde el momento en que el público puede acceder a la música con gran facilidad la figura del prescriptor queda en entredicho. El aficionado a la música, sobre todo el más joven, bucea por su cuenta. Ha tomado la delantera a los medios acudiendo a la red (un espacio donde la información circula a mayor velocidad) y, en algún caso, erigiéndose en medio de comunicación desde webs o blogs”⁸¹.

Ya ha habido cambios en el modo de estructurar y presentar la información en la red. El desdoblamiento del redactado en ramificaciones ha sido quizá la gran innovación formal. Haciendo *clic* con el cursor sobre palabras señaladas podemos trasladarnos a otras páginas de internet que nos permite profundizar en un concepto o sujeto. Eso implica que ya no es necesario introducir toda la información en un mismo artículo. Podemos dejarlo al margen y que sea el lector quien acuda a él si lo desea. El *link* se ha convertido en el elemento clave del periodismo musical en la red, puesto que nos permite pasar del texto a la música o las imágenes de forma inmediata, lo cual juega muy en detrimento del texto, claro está. Y es que a partir de ahora la información ya no es escrita, sonora o visual, sino que puede ser las tres cosas a la vez.

Si algo ha transformado o debería transformar de forma radical el modo en que la prensa musical se dirige al lector es el hecho de que hoy éste tiene la música tan cerca como la información. Y eso es algo que nunca había ocurrido. Por primera vez en la historia, el

⁸¹ Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.75)

periodismo musical se mueve en un espacio en el que la música y la información sobre ésta están a la misma distancia del receptor. Haciendo clic te informas sobre el disco, haciendo clic lo compras, haciendo clic lo escuchas. El gesto es exactamente el mismo. Eso debería obligar al periodista musical a reconsiderar el sentido de su trabajo y si debe modificar el modo en que se dirige al lector. Esta circunstancia altera de raíz el sentido mismo del periodismo musical.

4.6. CONCLUSIONES

Internet y su masificación han convertido la crítica musical en una actividad rápida, breve. Donde la información fluye de manera bidireccional y sitúa la figura del crítico ya no como la del opinador inapelable, sino como la del generador de un diálogo. Es necesario replantearse la crítica en la red, no puede reducirse a un simple espejo de las noticias y el márketing de los promotores, en un esquemático resumen de cada nuevo disco.

Debe reclamar el espacio que le pertenece por derecho propio: el sentido de la crítica. Reducir el periodismo musical a una exposición de obviedades y novedades ha relegado el verdadero sentido de su existencia: exponer otros caminos, nuevas interpretaciones, situarnos en esta vorágine de estilos.

“Nos han servido en bandeja el canal más veloz, versátil, barato y democrático jamás soñado. No hay nada como internet para teorizar, debatir, contraponer, profundizar, plantear y rebatir. Disponemos de un espacio infinito y sin coste adicional. Sin embargo, nunca como ahora se habían escrito textos tan cortos, ni se había asumido como punto de partida que la información debe ser esquemática y funcional. Si nos limitamos a utilizar la red como quien lanza ramas al río para ver cómo se las lleva la corriente no estamos dándole un uso demasiado enriquecedor. Si nos dejamos llevar y nos convertimos en meros generadores de refritos al final acaba ganando la carrera quien genere más cantidad de residuos o quien lo haga a más velocidad. Quizá, entre todos, estamos desperdiciando una oportunidad única de reformular el periodismo musical en esta era del clic, el blog y el link”⁸².

⁸² Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Núm 10. (2009) (p.75)

CONCLUSIONES: VISIONANDO UN FUTURO

“¿Qué papel puede cumplir la crítica musical en el nuevo siglo? ¿Acaso es momento de que los críticos desaparezcan por completo, cumpliendo el deseo de Wagner, o por el contrario, hoy más que nunca es necesario que haya una crítica musical atenta a los cambios?” preguntaba Óscar Hernández Salgar en su artículo “Música y acontecimiento, una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.”

Y precisamente esa es la gran pregunta. Tratar de dar una respuesta definitiva sería prepotente e ingenuo, ya que esta situación lleva años siendo planteada por periodistas, musicólogos y melómanos con una amplia experiencia profesional. Pero sí que parece viable, tras haber analizado la problemática de la situación actual, tratar de trazar un mapa de los límites y obstáculos que han entorpecido esta profesión, e impiden que la crítica musical termine de desarrollarse en la sociedad que lo rodea. La escasez bibliográfica específica respecto al tema ha sido más que evidente durante la realización de este trabajo: la solución a la situación de la crítica es la gran pregunta que se realizan los teóricos, pero nadie tiene la panacea. Nadie quiere dar una respuesta demasiado arriesgada, o quizá simplemente no la tiene, o no se atreve a materializarla. Existen sugerencias, ideas, pero no un marco de acción concreto. Recabar opiniones me ha parecido, por lo tanto, la estrategia más inmediata para tratar de entender la situación real a la que se enfrentan los críticos, y es por ello que este trabajo se apoya sobre la opinión de algunos profesionales del campo. No podemos dar la respuesta, pero sí intentarlo.

En este momento, a principios del siglo XXI, cuando hemos presenciado una revolución tecnológica que va mucho más allá de la reproducción técnica del arte tradicional, cuando hemos asistido a la redefinición del arte que planteaba *Benjamin*, la crítica parece debatirse entre el relativismo estético y la necesidad de seguir abordando los mismos objetos que en el siglo XI. Sin embargo, las nociones de obra, autor y concierto ya no parecen ser suficientes para asignar un juicio de valor, ni el formato tradicional para llamar la atención del lector medio. Si esta sección viene redactada después del bloque dedicado a la problemática generada por Internet, no es casualidad. Tras deliberar y analizar pormenorizadamente todo lo que este medio conlleva al periodismo musical, se deduce una verdad inapelable: el futuro se halla inherentemente

ligado a este medio de comunicación. No hay otra vía, y en esto concuerdan una gran cantidad de medios informativos, periodistas y teóricos.

Este trabajo se reduciría a una mera recopilación bibliográfica si no tratásemos de abstraer los resultados obtenidos y realizar un análisis pragmático en vistas al futuro de la crítica musical.

Si podemos señalar los focos causantes de la situación actual, podemos sugerir los posibles pasos de futuro. Y la afirmación ha sido categórica en más de una ocasión: el crítico musical no ha sabido adaptarse a los cambios tecnológicos, comunicativos y sociales que han devenido durante los últimos lustros. Por todas las razones analizadas a lo largo de este trabajo bibliográfico (y algunas más que por dimensión no abordaremos, como la relación con la industria discográfica), la profesión del crítico se encuentra en una especie de tierra de nadie, una crisis a tres bandas que involucra tanto la económica global, la de la prensa escrita generalizada y la de una información musical en la que la publicidad ya no invierte los medios que un día tuvo.

Las causas señaladas por los profesionales han sido varias, desde la falta de profesionalidad a la ausencia de un colectivo periodístico focalizado en la música que hubiera dado fuerza y respuestas frente a la industria discográfica. También han citado el siempre presente bloguero amateur, la falta de interés del público o el modo de funcionamiento actual de la industria. Analizaremos en primera instancia las acusaciones, introspecciones y causas directas de por qué la crítica musical vive esta delicada situación para, a partir de ellas, poder delinear soluciones o, por lo menos, las preguntas adecuadas.

El periodista musical Diego Alfredo Manrique lleva desde 1975 dedicándose profesionalmente a este oficio. Ha trabajado en radio, televisión y prensa escrita, ha vivido en primera persona la nefasta evolución de la crítica. Y ahora lo refleja en entrevistas. Su conclusión es devastadora y muy, muy directa:

“La crítica de música pop en España "ha fracasado" en la "tarea histórica" de "llegar a un público más amplio.”

En base a la línea del trabajo, a la bibliografía, a las propias conclusiones y a la opinión directa de algunos críticos, hemos tratado de aislar los problemas más repetidos. Al ser una actividad multidisciplinar, los problemas son en realidad producto de la interacción entre ellos mismos, la sociedad, la naturaleza de la crítica y la propia figura del crítico, pero simplificando las conclusiones parece más fácil establecer una posible alternativa.

“El error ha estado en creernos imprescindibles, orillar la autocrítica, opinar sin argumentar, carecer de líneas editoriales que resulten comprensibles para el lector y, ya últimamente, banalizar los contenidos cuando deberían haber aumentado su calidad ante el acoso de internet”⁸³ .

- El crítico no ha sabido comunicarse con el lector promedio.

"No hemos sabido articular un discurso capaz de llegar a las pequeñas minorías que conforman una mayoría. No conectamos con gente que no tiene tanto tiempo como nosotros para seguir novedades y artistas". Así de tajante es la opinión de Diego Alfredo Manrique al respecto. Y es que, la distancia generada entre crítico y lector, el error en el canal comunicativo, es el mayor de los errores que ha conducido a la crítica a la situación en la que hoy se encuentra. Y es que, al tratar de reproducir roles profesionales anclados en el pasado, el crítico ha ido perdiendo progresivamente su funcionalidad, dejando de aportar información que pueda considerarse realmente novedosa o útil. Sin embargo, la función crítica sigue siendo necesaria. La música sigue produciéndose, cada vez en mayor cantidad y de más fácil distribución, y el filtro sigue siendo necesario. Sólo hay que adaptarse, replantearse los métodos.

⁸³ Hidalgo, Luis., crítico musical de El País, añadía en una entrevista. [En Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Núm 10. (2009)] (p.69)

“Los filtros continúan siendo necesarios, los críticos ya depende. Pero sí que hacen falta opiniones, la del amigo experto, la de la página que sigues, la de una web que te gusta, etcétera... El problema es que, a lo largo de muchos años, la crítica se ha comportado de forma prepotente y autoindulgente, con lo que ahora es más complicado reaccionar de cara a conectar con el público de las nuevas generaciones. Ha habido demasiado elitismo entre cierta crítica y eso ha repercutido en su distanciamiento del público al que supuestamente debía dirigirse y con el que debería conectar.”⁸⁴

- Señalando el amateurismo.

Es, quizá, el punto más llamativo, más visible y antipopular de todas las consecuencias que ha creado la red 2.0. Quizá porque compite en atención con la voz del crítico, porque ha podido confundir al lector, porque puede pecar de poco profesional, dañando la imagen de la profesión. Realmente, no es más que una voz más que el crítico podrá superar con un trabajo correcto, maduro y analítico. Además, la posibilidad de establecer un diálogo, un intercambio de opiniones, convertiría internet en herramienta práctica.

“Otro problema que tiene la crítica musical es la falta de profesionalidad que deviene por el mundo de la noche”⁸⁵.

- El crítico no ha sabido hacer valer su opinión.

Frente al bloguero amateur, ni frente a las exigencias de promotoras y de la industria, ni frente a un público cada vez más distanciado de su labor.

⁸⁴ Rodríguez Romero, Inés y S. Luna, Joan (2015). “Entrevista con Joan S. Luna realizada vía e-mail el 25 de mayo de 2015” [Documento inédito].

⁸⁵ Rodríguez Romero, Inés y H. Vázquez, Carlos (2015). “Entrevista con Carlos H. Vázquez realizada vía e-mail el 20 de mayo de 2015” [Documento inédito].

- La supeditación al mercado.

“Las ventas son una mentira y los números bailan al ritmo del dinero y de la verbena televisiva. La voz del crítico, a día de hoy, tiene poca repercusión (por lo dicho antes debido a Internet). Ahora está todo distorsionado y emborronado. Un disco no deja de ser un producto y una discográfica una empresa que quiere beneficios, como es lógico. Tal vez, hace un tiempo, la opinión de un crítico sobre un disco podía hundir al grupo o encumbrarlo, pero eso pasaba en los setenta en Estados Unidos cuando Rolling Stone criticó los tres primeros discos de Led Zeppelin”⁸⁶.

Sin embargo, al preguntar a Joan Luna si la posible supeditación al mercado es la causante de alejar la crítica del público, defendía la individualidad de este periodismo y respondía tajante:

“Creo que ese es otro de los tópicos que se están extendiendo día tras día y que empiezan a tomarse como verdades absolutas. La crítica no se distancia en general del público. Serán algunos medios o algunos críticos que se distancian del público. Ahora mismo hay revistas que siguen conectando con mucho público, locutores de radio que influyen a mucha gente, blogueros que tienen millares de seguidores que les prestan atención. [...] Sería como decir la industria discográfica se ha alejado del público... bueno, pues depende de lo que entendamos por industria, depende de a qué público nos refiramos.”

- La falta de profesionalidad derivada del intrusismo ha reflejado una imagen negativa del crítico musical.

Búsqueda de contactos, de acreditaciones a conciertos, información confidencial... son algunos de los motivos que mueven a muchas de las personas que se embarcan en la crítica musical, más que la verdadera afición por analizar la música.

- Se ha demonizado internet en lugar de descubrir su lado positivo.

Se han señalado todos sus aspectos negativos (amateurismo, canales de información, inmediatez...) en lugar de tratar de focalizar en todas las ventajas que puede ofrecer: soporte gratuito para la actividad, retroalimentación con el lector, visibilidad, disponibilidad de información, disponibilidad de medios audiovisuales...

⁸⁶ Rodríguez Romero, Inés y H. Vázquez, Carlos (2015). “Entrevista con Carlos H. Vázquez realizada vía e-mail el 20 de mayo de 2015” [Documento inédito].

“Por otro lado, en cuanto a nivel estilístico creo que es todo lo contrario: cada vez escribe más gente, escribe muchísimo mejor y está más preparada. En ese sentido estamos viviendo una época maravillosa, de gente muy bien informada a la que da gusto leer. Que lees un artículo y se saben la vida obra y milagros de cualquier músico”⁸⁷ .

- Ha existido una tendencia a la masculinidad en el campo profesional.

Como hemos visto con anterioridad, la crítica se estableció en un mundo masculino, realizada de mano de varones, blancos, occidentales y heterosexuales. Ésta condición ha sesgado la visión crítica y ha generado una herencia desigual, donde las mujeres continúan ocupando un puesto minoritario. Les resulta más difícil acceder al puesto con las mismas condiciones. Parece una labor vital tratar de introducir una visión femenina en el mundo de la crítica musical, para que se puedan aportar todos los puntos de vista posibles y existentes. Sólo así se llegará a una interpretación plena y real de la música en la sociedad actual.

- El intento de adaptarse a unos ritmos de producción y consumo rápido musical que relegan el valor de la crítica.

A la par con lo que la sociedad actual exige, la música se ha convertido en un producto de consumo rápido. Se crea, se publicita y se consume tan rápido como se olvida. Los hits apenas duran unos meses en la radio y el star system diseña figuras que no permanecen en el ideario popular. Todos estos ritmos dificultan el análisis correcto de la obra musical, así como de su impacto en la sociedad, lo que sucede en detrimento de la credibilidad y el valor de la actividad crítica.

“A veces parece que la labor del periodista es efímera. ¿Tan efímera es? Efímero es un concierto, pero la labor del periodista musical no debería de quedarse ahí. Ha pasado esto, pum, ha pasado esto otro, pum. Una noticia es efímera, pero la labor del crítico no debería serlo tanto”⁸⁸ .

⁸⁷ Rubén González Rodríguez Romero, Inés y González, Rubén (2015). “Entrevista con Rubén González realizada vía telefónica el 8 de junio de 2015” [Documento inédito].

⁸⁸ Rodríguez Romero, Inés y González, Rubén (2015). “Entrevista con Rubén González realizada vía telefónica el 8 de junio de 2015” [Documento inédito].

- Han tratado de mantenerse formatos de escritura desfasados.

Creados entre los siglos XVIII y XIX, cuando reproducir la música fuera de la sala de conciertos era impensable. No es que no representen una utilidad las críticas de conciertos o discos, pero es necesaria una reinterpretación de la situación y una mayor flexibilidad estilística y formal.

- No se han aprovechado correctamente las posibilidades de Internet.

Que son visibilidad, interacción, y sobre todo diálogo. Al tratar de mantener formatos desfasados, la figura del crítico ha permanecido en su puesto de opinión unidireccional sin aprovechar el interés que pudiera generar escuchar a sus lectores, por regla general. Actualmente, medios de comunicación, blogueros y revistas animan a sus lectores a participar en el debate: es la era del community manager y las redes sociales 2.0.

Hasta este punto, el trabajo se ha limitado a detectar las causas de la situación actual de la crítica, su afectación a la profesión y cada una de sus consecuencias. Es una labor útil para poder interpretar, en un marco social cambiante, cómo se ha llegado a esta situación. Sin embargo, una vez dibujado el mapa de la problemática, es necesario al menos bocetar posibles vías de adaptación al siglo XXI. Apoyándonos en las conclusiones más básicas del trabajo bibliográfico y en la opinión de algunos profesionales del periodismo musical, la conclusión de este trabajo trata de hacer un boceto de las posibles vías de futuro de esta profesión. Tras haber leído artículos, opiniones, entrevistas y libros, se concluye que hay un aspecto en el que todo coinciden (críticos, teóricos y periodistas): la labor de recuperación de este oficio es responsabilidad única del mismo crítico y de su capacidad de adaptación. Sin embargo, de su testimonio deducimos algunos puntos que especificamos a continuación:

- Una remuneración digna.

Es el primer paso para reconocer la actividad crítica realmente como la profesión que es. Exigir una visión profesional de la misma revalorizará el producto y la imagen proyectada.

“Que se remunere el trabajo del crítico musical En mi caso, abandoné la crítica musical de manera parcial por razones parecidas. Pasé por Efe Eme o Mondo Sonoro (entre otras muchas) y me cansé de no cobrar lo suficiente habiendo trabajado como una mula. Al final, y al haberme especializado en la entrevista, entré a trabajar en Cambio 16, Jot Down, Esquire y Forbes, donde trabajo actualmente (en las dos) y donde tengo un sueldo que me permite vivir y hasta pagarme un alquiler”⁸⁹.

- Asociacionismo, unión, apoyo y reconocimiento mutuo.

Es otro de los aspectos necesarios para que la crítica pueda tomar fuerza frente a un mundo (el musical) dominado por las discográficas, las agencias de noticias, las promotoras y, en internet, el amateurismo.

“Ahora hay una nueva asociación, PAM, a ver si da un poco de fuerza a la actividad de la crítica. Yo voy a seguir esperanzado. Estamos con ganas de que esto nos sirva a todos. A ver si genera un poco de fuerza, de competencia del propio periodista frente a las agencias. Porque, al fin y al cabo, hoy en día las noticias son las que genera el propio músico, no las que genera el periodista porque ha rascado e investigado. Y me pongo yo el primero, te hablo desde la experiencia, y ahí hemos fallado.”⁹⁰

- Indagar nuevas vías de acercamiento al público, crear un entretenimiento real y actual.

⁸⁹ Rodríguez Romero, Inés y H. Vázquez, Carlos (2015). “Entrevista con Carlos H. Vázquez realizada vía e-mail el 20 de mayo de 2015” [Documento inédito].

⁹⁰ Rodríguez Romero, Inés y González, Rubén (2015). “Entrevista con Rubén González realizada vía telefónica el 8 de junio de 2015” [Documento inédito].

Superando los formatos, las líneas editoriales, el rol de crítico preestablecido y heredado. Reinventarse en base a una máxima: diálogo, acercamiento, intercambio, humildad. Y es que es un principio en el que todos los entrevistados coinciden.

- Utilizar internet como herramienta, no como excusa.
- Reforzar su posición frente a la industria discográfica.

“De nuevo la labor de editor que cada uno nos autoimponemos a nosotros mismos me parece fundamental para adaptarnos. Yo abogo por bajar el tempo y que se dediquen a taladrar a sus seguidores quienes no tengan otra cosa que ofrecer. En el pasado he hecho decenas de noticias por día y realmente noto que algo más pausado es mejor recibido debido a la avalancha informativa a la que todos estamos sometidos. Todavía estamos adaptándonos y nos queda mucho cambio por ver, no tengas duda”⁹¹.

- Terminar con los elitismos y los cánones.

Que dañan la objetividad y un análisis crítico acertado. El canon, herencia decimonónica, establece qué música es más aceptable, más culta, superior. Es una herencia elitista, que no se queda sólo en ideas preestablecidas, sino que genera una actitud que prejuzga los nuevos estilos, y que a día de hoy sigue diferenciando la alta música de la música de masas como una producción fácil y vulgar.

Y no se limita sólo a diferenciar la clásica de la música popular urbana. Los críticos han adquirido una opinión sesgada que reproduce este canon, aplicado a los géneros urbanos, y que, sin entrar en un análisis formal o social, prejuzgan géneros como superiores o inferiores.

⁹¹ Rodríguez Romero, Inés y Gallardo, David (2015). “Entrevista con David Gallardo realizada vía e-mail el 8 de junio de 2015” [Documento inédito].

- Apoyar la calidad del contenido en detrimento de la cantidad de información.

“Hay que equilibrar bien la presencia en las redes sociales con los contenidos interesantes y bien elaborados (si tuviéramos tiempo, claro, pues el ritmo que nos imponen resulta en ocasiones ridículo).” Comentaba David Gallardo, periodista musical, en la entrevista. Y es que, si algo sobra en la red, es información. El modelo de periodismo ha cambiado, ya no representa una fuente única de novedades, y debe articularse en el diálogo, la calidad, el contenido verdaderamente útil, la flexibilidad y el personalismo, entre otros pilares.

- Poner el cuerpo, el alma y el sentimiento en el oficio, no limitarse a convertirse en un transmisor de análisis musicales.

Quizá sea el punto más pasional e hipotético, casi intangible, de todos los citados hasta el momento, pero conlleva aportarle un poco de ese sentimiento que convierte un artículo periodístico en una redacción que realmente transmite. Que encandila al lector y aporta sensibilidad a la crítica.

“Realmente creo que lo único que nos queda es ser honestos y seguir nuestro propio camino para abrirnos paso entre la marabunta. Puede también que los grandes medios pasen de la música y que nos convirtamos en un medio en nosotros mismos como, por ejemplo intento hacer yo con mi blog.”⁹²

El mismo blog del periodista que recita estas palabras, David Gallardo, resulta una de las mejores representaciones sobre el espíritu que pretende transmitir. El blog virtual Mercadeo Pop es un proyecto personal, donde la voz del mismo editor y redactor se trasluce en el conjunto de la página. Más allá de las noticias, la nueva información y los conciertos (sobre los que informa “más pausadamente”, como nos comentó en la entrevista, que en el pasado), el periodista destaca en el apartado de la crónica de conciertos. En un mundo periodístico donde se afirma que ya no es necesario construir los mismos formatos que en el pasado, David Gallardo redacta unas crónicas excelsas que

⁹²Rodríguez Romero, Inés y Gallardo, David (2015). “Entrevista con David Gallardo realizada vía e-mail el 8 de junio de 2015” [Documento inédito].

fusionan lo acontecido con la historia musical del grupo, pero sobretodo aportan mucha pasión, un análisis sociocultural del grupo y del impacto del concierto muy estudiados y una capacidad de abstracción envidiable que el lector reconoce y agradece. Es esto mismo a lo que se refiere: aportar una personalidad fuerte que atraiga al lector y que ejerza como punto de confianza y de apoyo, que pueda utilizarse de punto de referencia viable para, por lo menos, tratar de forjarse su propia opinión.

En este punto del estudio, permanecen abiertos múltiples interrogantes colindantes a nuestro trabajo. La industria discográfica parece estar adaptándose lenta pero progresivamente a internet mediante plataformas *streaming*, lo que se ve reflejado en un crecimiento económico y una recuperación del sector. ¿Será ésta definitiva? ¿Se recuperarán las antiguas estructuras discográficas, incluyendo la importancia dada a la voz del crítico? ¿O se creará un nuevo sistema de difusión? ¿Podría la crítica informar, guiar y analizar de manera independiente, ajena a este mercado?

Por otra parte, cabría estudiar si la ralentización propuesta en el flujo de la información es realmente una táctica positiva o, sin embargo, el internauta continuará prefiriendo estructuras breves y continuas, fáciles de consumir. ¿Puede el lector hoy dar prioridad a la calidad por encima de la cantidad?

Mientras, la producción musical sigue multiplicándose, haciéndose cada vez más tecnológica, globalizada pero también accesible para quienes apuestan por una vía musical alternativa. Cabe también preguntarse si el papel del periodista musical se revalorizará con el paso de los años, si el lector volverá a buscar la voz del crítico para que lo guíe en este cambiante universo sonoro. ¿Son necesarios los estándares de pasados siglos o es viable esta reinención propuesta para el siglo XXI? La naturaleza multidisciplinar de esta profesión hace que las posibles vías de investigación en torno a su actividad en el siglo XXI sean amplias y profusas.

Vivimos en la era de la información. El flujo de datos en todas direcciones es constante, y el intercambio, la retroalimentación de opiniones y el establecimiento de un diálogo donde se han roto las estructuras informativas tradicionales. Vivimos, además, en una sociedad de consumo donde todo se puede convertir en producto comercializable, y la sensibilidad humana que dio lugar a la música no ha resultado una excepción. Su producción y difusión se han multiplicado exponencialmente, y no siempre a causa de la necesidad de expresión, sino del mero objetivo comercial.

En este trabajo hemos tratado de dar respuesta a una hipótesis estructurada en torno a un concepto troncal: la viabilidad de la crítica musical en un futuro. Se ha cumplido en el intento de trazar un mapa conceptual de los cambios sociales y tecnológicos que más han afectado a esta profesión, a sus causas y consecuencias. Pero al final sólo queda responder a una pregunta: ¿Es la crisis de la crítica musical irrevocable?

La interpretación final de esta respuesta parece dolorosamente subjetiva, pero la conclusión de este estudio se arriesga por afirmar que definitivamente existe un camino de futuro para la crítica musical. Tanto teóricos como profesionales coinciden en esta sentencia, siempre que la propuesta esté basada en el cambio, la progresiva adaptación y el acercamiento a los lectores.

Hemos tratado de responder a la hipótesis, de dibujar unos caminos a seguir para reestablecer un espacio informativo donde la crítica tenga cabida. Su futuro debe pasar por la autodeterminación del crítico por valorarse como profesional, apostando por su propio criterio y arriesgando en la elección de una línea editorial personal, seria y madura, que diferencie su voz del resto de internet. Pasa por la superación de formatos obsoletos, contenidos indiferentes para el público y la distancia que, involuntariamente, ha ido separando a la crítica del motivo final de su existencia: el lector.

-BIBLIOGRAFÍA-

María Ayala Herrera, Isabel. “Estructuras del Lenguaje Musical.” Profesora Universidad de Jaén.

Pedro Esteban, Luis Miguel. *Radio musical e industria cultural del rock*. Retos de la Sociedad de la información, Estudios de la comunicación en Honor de la Dra. María Teresa Aubach. Universidad Pontificia de Salamanca. 1997.

Alex Ross, *El Ruido Eterno*. Seix Barral, Barcelona. 2009.

Ross, Alex. *Escucha Esto*. Seix Barral, Barcelona. 2012.

Cascudo, Teresa. “Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente.” Profesora Universidad de la Rioja, Tecnología y Creación Musical.

Domingo Sacristán, Igor. *Crítica de música rock. Traducción de lenguaje musical a lenguaje verbal*. Sin editorial.

Casares, Emilio. “Crítica” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999.

Cascudo García Villaraco, Teresa y Gan Quesada, Germán. “Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología.” *Doble J*. Editorial. (2014)

Hernández Salgar, Óscar. “Música y acontecimiento, Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.” (2012)

Jara Villaroel, Cristina. “Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural musical desde la teoría crítica. *Revista Pequéñ, Escuela de Psicología* (Vol. 1. ,2011)

Arturo Brennan, Joan. “La crítica musical, ¿diálogo de sordos?” *Revista de la Universidad de México*.

Pedrero Esteban, Luis Miguel. *La Radio Musical en España. Historia y Análisis*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE Madrid. 2000.

Byrne, David. *Cómo Funciona la Música*. Reservoir Nooks. Todo Mundo Ltd, 2012. Barcelona.

Jones, D.E., “La industria fonográfica: cima de las transnacionales”, en Bustamante, E. y ZALLO, R. (coord.) *Las industrias culturales en España* Akal, Madrid, (1988)

M. Mahugo, Sergio. “Reinventar el periodismo: medios necesariamente más participativos para una sociedad más democrática.” Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. (2010)

Donozo, Leandro “Encrucijadas de la crítica musical en la era de Internet y de Peter Capusotto.” Simposio sobre crítica de arte y nuevas tecnologías, espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires. (2012)

Luis Miguel Pedrero Esteban, Universidad Pontificia de Salamanca en PASTOR, G. et al (eds.) (1997): “Retos de la Sociedad de la Información. Estudios de Comunicación en honor de la Dra. María Teresa Aubach. Publicaciones UPSA, Salamanca, pp. 605-614, ISBN 84-7299-391-4)

Cabot, Mateu. “La crítica de Adorno a la cultura de Masas.” Constelaciones, Revista de teoría Crítica. Diciembre (2011)

Cruz Isidoro, Fernando. “El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link.” Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Núm 10. (2009)

ANEXOS

-ENTREVISTAS-

-ENTREVISTA 1-

CARLOS H. VÁZQUEZ – Periodista cultural, musical, crítico y escritor

1. En un mundo en el que la oferta musical aumenta cada día, multiplicando su presencia en internet y haciéndose cada vez más accesible, la crítica musical debería resultar cada vez más necesaria. ¿Por qué está sufriendo entonces tal momento de crisis?

En la pregunta está, en parte, la respuesta. Internet ha abierto la puerta a una libertad creativa sin parangón. Ahora mismo, cualquier persona, tenga o no talento, puede hacer música y distribuirla por Internet del mismo modo que cualquier persona puede abrirse un blog ahora mismo y hacer crítica de cualquier disco que se haya comprado o le haya llegado a casa. De todas formas, la crítica musical, concretamente en España, lleva bastantes años en crisis.

Por otro lado, piensa que ser crítico musical puede proporcionarte discos gratis e invitaciones a conciertos. Por eso, muchas personas se abren un blog para tener una excusa y acceder a conciertos sin pagar un euro. No suele ser así, afortunadamente, pero se han dado los casos suficientes.

Otro problema que tiene la crítica musical es la falta de profesionalidad que deviene por el mundo de la noche (sexo, drogas, alcohol...) y por creer que cualquier músico puede

ser tu amigo, cuando no es así. Ellos se portan bien con el crítico porque quieren que hablen bien de ellos. Después habrá músicos que tengan amistad con críticos, por su puesto, pero es un arma de doble filo.

Ser crítico musical es un trabajo y hay que tomárselo en serio, siendo perseverante, profesional y buen compañero (porque envidias y egos hay también).

2. ¿Se ha supeditado la crítica musical al ritmo y las exigencias del mercado discográfico, olvidando el interés del público y distanciándolo de éste? ¿Se ha llegado a medir la calidad por el número de ventas, afectando así a la verdadera labor del crítico?

Creo que se ha condicionado bastante, más bien. Las ventas son una mentira y los números bailan al ritmo del dinero y de la verbena televisiva. La voz del crítico, a día de hoy, tiene poca repercusión (por lo dicho antes debido a Internet). Ahora está todo distorsionado y emborronado. Un disco no deja de ser un producto y una discográfica una empresa que quiere beneficios, como es lógico. Tal vez, hace un tiempo, la opinión de un crítico sobre un disco podía hundir al grupo o encumbrarlo, pero eso pasaba en los setenta en Estados Unidos cuando Rolling Stone criticó los tres primeros discos de Led Zeppelin. Pero fíjate cuán relativa puede ser una crítica, que los tres primeros LPs de Led Zeppelin son obras maestras (no digamos ya el “IV”, que es la guinda del pastel, sin obviar los que vinieron detrás).

3. ¿Es posible una crítica objetiva y neutral?

Sí, es posible, pero no tanto. Hay críticos que han hablado mal de ciertos discos y han tenido “amenazas” y hay críticos que han hablado bien de un disco y han recibido “regalos”. Aun así, la crítica no deja de ser algo subjetivo; un disco te puede parecer una maravilla mientras que a mí me horroriza (o viceversa). Los gustos se han sobrevalorado.

4. ¿Ha sabido la crítica (o incluso la música) adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que se han producido en los últimos 30 años?

Sí, totalmente. Es de las pocas cosas que ha hecho la crítica musical (repito, en España). Otra cosa es que las revistas de papel hayan ido desapareciendo porque exista una nula cultura musical, pero la crítica se ha adaptado muy bien. De hecho, diría que la crítica va un paso más adelantada que la propia industria discográfica.

5. Miguel Ángel Marín: *“Es en la segunda mitad del siglo XX cuando la crítica ejerce un papel absolutamente central en la configuración de los gustos del público. Es la voz autorizada que dicta y sanciona. Fue un faro que marcó tendencias.”*

¿Ha perdido el crítico la voz en el mar de opiniones en el que se ha convertido internet? ¿Ha perdido autoridad o legitimidad bajo la multiplicidad indiscriminada de opiniones críticas?

Hace años, cuando las revistas de papel eran La Sagrada Biblia, un melómano compraba dos o tres y se leía las críticas para saber qué discos podía comprarse porque tal crítico hacía la reseña. Igual que con la radio. Ahora hay muchas voces, muchas opiniones, y la gente se pierde entre tanto oleaje de reseñas y algas que se enredan en los tobillos al nadar por entre las canciones que nos regalan los artistas que, pobrecitos, no tienen culpa de lo mal que lo ha hecho la prensa musical española en estos años.

6. ¿Crees que existe una viabilidad en el futuro para el crítico musical? ¿Qué posibles vías podría tomar la crítica musical del siglo XXI? ¿Qué estrategias podrían apoyar la existencia de esta figura y de este contenido particular en la prensa?

En primer lugar, que se remunere el trabajo del crítico musical. Las revistas musicales pagan poco o nada, y así no se puede mantener un oficio por mucho que te guste. En mi caso, abandoné la crítica musical de manera parcial por razones parecidas. Pasé por Efe Eme o Mondo Sonoro (entre otras muchas) y me cansé de no cobrar lo suficiente habiendo trabajado como una mula. Al final, y al haberme especializado en la entrevista, entré a trabajar en Cambio 16, Jot Down, Esquire y Forbes, donde trabajo actualmente (en las dos) y donde tengo un sueldo que me permite vivir y hasta pagarme un alquiler. Además de ser mucho más agradecida la “prensa seria” que la “prensa musical”. La única revista musical para la que escribo ahora mismo es Popular 1, porque me permite hacer entrevistas a grandes músicos internacionales y porque es la más longeva del país (más de cuarenta años en la brecha). No obstante, esto que te acabo de decir es mi opinión personal.

En segundo lugar, las estrategias a seguir serían las que ayudan de verdad a la música y no al interés económico de las discográficas. O sea, que existiera una prensa musical seria, independiente, sin endogamia, respetada y reconocida. Piensa que en otros países tienen Uncut, Mojo, Q, Uncut... mientras que aquí no hay una revista que sea representativa. Pudo haberla en su momento, como Efe Eme, pero es que ni la edición española de Rolling Stone –ahora ya extinta- estuvo a la altura.

Entrevista realizada vía correo electrónico el 20-5-2015.

-ENTREVISTA 2-

JOAN S. LUNA – Redactor Jefe de la revista musical Mondosonoro

1. En un mundo en el que la oferta musical aumenta cada día, multiplicando su presencia en internet y haciéndose cada vez más accesible, la crítica musical debería resultar cada vez más necesaria. ¿Por qué está sufriendo entonces tal momento de crisis?

Ahora mismo infinidad de cosas están viviendo un momento de crisis y no creo que el de la crítica musical sea mucho más grave que el de otros sectores. De hecho, por mucho que se diga en contra de la crítica musical, cinematográfica o lo que sea, es evidente que continúa teniendo cierto peso como se desprende de que continúan existiendo algunos fenómenos que se generan desde el apoyo de la prensa internacional o nacional. En todo caso, lo que sí ocurre es que los medios han crecido en número con Internet. Hay muchas más opiniones y es evidente que algunas están más meditadas y argumentadas que otras. Soy de los que continúa opinando que cualquier tipo de crítica, sea más analítica o más informativa, es necesaria. No todo el mundo le dedica tanto tiempo a investigar en grupos, libros, películas, etcétera, como la gente que se dedica a ello. Cuando quiero descubrir cosas interesantes sobre campos que no conozco, no se me ocurre mejor idea que sumergirme en medios, webs, publicaciones, etcétera, que controlen sobre ello.

2. ¿Se ha supeditado la crítica musical al ritmo y las exigencias del mercado discográfico, olvidando el interés del público y distanciándolo de éste? ¿Se ha llegado a medir la calidad por el número de ventas, afectando así a la verdadera labor del crítico?

Creo que ese es otro de los tópicos que se están extendiendo día tras día y que empiezan a tomarse como verdades absolutas. La crítica no se distancia en general del público. Serán algunos medios o algunos críticos que se distancian del público. Ahora mismo hay revistas que siguen conectando con mucho público, locutores de radio que influyen a mucha gente, blogueros que tienen millares de seguidores que les prestan atención. Distanciarse o no es algo que depende de cada medio, de cada firma, pero no de un sector completo. Sería como decir la industria discográfica se ha alejado del público... bueno, pues depende de lo que entendamos por industria, depende de a qué público nos refiramos. Es un tema demasiado complejo –como todo en la vida- para que nos contentemos con un simple titular. Y desgraciadamente creo que eso es algo que ocurre en todos los sectores, en toda nuestra vida... el ser humano es así. Los seres humanos somos así.

3. ¿Es posible una crítica objetiva y neutral?

Es posible, lo cual no quita que sea complicado. Como en todos los sectores, hay muchas presiones, intereses, etcétera, y sobre todo subjetividades. Pero también creo que plantear que una crítica sea objetiva y neutral es en parte un error. La información debe ser objetiva y neutral, pero no la crítica. La crítica debe estar argumentada y ser lo máximo de rigurosa posible, debe estar razonada, debe entender sobre lo que está hablando, etcétera. Creo que nos equivocamos a la hora de referirnos al concepto, que ya desde su génesis entre filósofos griegos era una idea muy compleja. Me sorprende que se siga hablando de que la crítica deba ser objetiva, porque no es ese su sentido. El sentido de la crítica es combinar información con juicios por parte del crítico. Que una opinión sea objetiva y neutral es

algo que entra en coche frontal con su definición misma. Otra cosa es que la crítica deba escapar de los intereses económicos, del amiguismo, etcétera, pero ese es otro tema totalmente distinto.

4. ¿Ha sabido la crítica (o incluso la música) adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que se han producido en los últimos 30 años?

Creo que ha sido lenta. Pero insisto en que la generalización es injusta. Hay sellos discográficos que han muerto porque no han sabido adaptarse a los cambios y ha habido otros que han crecido con la nueva era digital. De todos modos, el sociedad se reorienta, cambia de formas de funcionar o toma nuevos caminos constantemente y eso conlleva que desaparezcan algunos trabajos, que aparezcan otros nuevos, que haya profesiones que cambien su sentido... Todo el mundo tiene que adaptarse o morir, y por supuesto los críticos, los medios, los sellos y los grupos también.

Miguel Ángel Marín: *“Es en la segunda mitad del siglo XX cuando la crítica ejerce un papel absolutamente central en la configuración de los gustos del público. Es la voz autorizada que dicta y sanciona. Fue un faro que marcó tendencias.”*

Estoy de acuerdo en esa apreciación, y de hecho creo que en cierta manera continua siendo así. Lo que ha mutado son los protagonistas de esa crítica. Los filtros continúan siendo necesarios, los críticos ya depende. Pero sí que hacen falta opiniones, la del amigo experto, la de la página que sigues, la de una web que te gusta, etcétera... El problema es que, a lo largo de muchos años, la crítica se ha comportado de forma prepotente y autoindulgente, con lo que ahora es más complicado reaccionar de cara a conectar con el público de las nuevas generaciones. Ha habido demasiado elitismo entre cierta crítica y eso ha repercutido en su distanciamiento del público al que supuestamente debía dirigirse y con el que debería conectar.

5. ¿Ha perdido el crítico la voz en el mar de opiniones en el que se ha convertido internet? ¿Ha perdido autoridad o legitimidad bajo la multiplicidad indiscriminada de opiniones críticas?

Obviamente se ha atomizado tanto que los medios y los críticos ya no tienen el peso que tenían antes. Negar eso sería una estupidez, aunque por otro lado es cierto que cuando alguien ejerce la crítica en profundidad y le dedica la atención que merece, también tiene su recompensa. Todos navegamos y nos sumergimos en Internet constantemente, pero leemos muchas tonterías y muchos textos que no tienen ningún interés o valor como crítica. Al final lo que hacemos es buscar y encontrar cuáles pueden ser nuestros referentes de opinión. Hace años lo eran los medios y las revistas, ahora se le suman infinidad de protagonistas más. Y me parece lógico. Siempre preferiré antes la opinión de un buen aficionado que sabe de lo que habla, que la opinión de un mal crítico que se dedica a echar mano de un tópico tras otro.

6. ¿Crees que existe una viabilidad en el futuro para el crítico musical? ¿Qué posibles vías podría tomar la crítica musical del siglo XXI? ¿Qué estrategias podrían apoyar la existencia de esta figura y de este contenido particular en la prensa?

Pues la verdad es que no lo tengo claro, aunque en realidad no tengo claros infinidad de cambios que nuestra sociedad está viviendo continuamente. Lo mejor que podemos hacer es adaptarnos y pensar en nuevas formas de trabajar y de llegar a los nuevos públicos sin abandonar a quienes confían en nosotros. Pero ya te digo, creo que eso ocurre en infinidad de sectores ahora mismo. Dile a los pequeños comerciantes cómo se enfrentan a la venta por Internet, cómo se adaptan y si ven futuro en su negocio. El tiempo dirá si hay espacio o no, ahora mismo no tengo una respuesta clara.

Entrevista realizada vía correo electrónico el 25-5-2015.

-ENTREVISTA 3-

DAVID GALLARDO – Editor y redactor jefe de Europa Press Cultura, y crítico en Mercadeo Pop

1. En un mundo en el que la oferta musical aumenta cada día, multiplicando su presencia en internet y haciéndose cada vez más accesible, la crítica musical debería resultar cada vez más necesaria. ¿Por qué está sufriendo entonces tal momento de crisis?

Por culpa del *amateurismo*. Es un momento enfermizo en el que con las redes sociales cualquiera puede jugar a ser periodista sin tener información verídica de primera mano. Así ni se contrastan informaciones, ni se da un valor añadido a las opiniones, reseñas, crónicas o entrevistas. Los blogs pueden ser buenos, pero diluyen a los que verdaderamente aportan algo más profundo. El periodismo musical debiera abandonar la lucha por el frenesí y la rapidez e intentar ofrecer contenidos que interesen de verdad a los que realmente están interesados en la música en sí misma, sin tonterías ni posturos. Hoy en día, cualquiera con una cuenta de twitter o un blog se cree con derecho a ser invitado a los conciertos y festivales... eso demuestra que están aquí por los motivos equivocados, pues ese no es un fin en sí mismo.

2. ¿Se ha supeditado la crítica musical al ritmo y las exigencias del mercado discográfico, olvidando el interés del público y distanciándolo de éste? ¿Se ha llegado a medir la calidad por el número de ventas, afectando así a la verdadera labor del crítico?

Actualmente en las webs solo cuentan las visitas y por eso proliferan los reportajes con listas: las 10 mejores canciones, las 10 caídas más dolorosas o los 10 papanatas más ridículos. Los medios se fijan también en exceso en el número de seguidores en las redes sociales, cuando está demostrado, pues yo lo experimento cada día, que contenidos con menos *RTs* y menos *Me Gusta* en Facebook terminan teniendo muchas veces más visitas. Hay que equilibrar bien la presencia en las redes sociales con unos contenidos interesantes y bien elaborados (si tuviéramos tiempo, claro, pues el ritmo que nos imponen resulta en ocasiones ridículo).

3. ¿Es posible una crítica objetiva y neutral?

Totalmente, sí, por qué no. Eso sí, partiendo de la base, en mi caso, de que soy fan total de la música, y trato de escribir exclusivamente sobre la música que me gusta y me dice algo. Es mi criterio el que determina lo que escribo en *Mercadeo Pop*, por supuesto, pero también en *Europa Press*, puesto que tengo bastante libertad y ejerzo como editor. Aún así, soy consciente de la necesidad de que haya variedad de estilos. Si te refieres a las presiones por parte de sellos y promotoras, lo cierto es que nunca lo he sufrido. La neutralidad o la objetividad, en cualquier caso, no se miden en un texto concreto, sino en el devenir diario de un periodista o de un medio. Ahora que es tan fácil seguirnos en las redes, creo que ese es un valor añadido y que se aprecia. La labor maratónica de trabajo tiene sus frutos.

4. ¿Ha sabido la crítica (o incluso la música) adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que se han producido en los últimos 30 años?

No. *Ni de coña*. De ahí precisamente el cierre de revistas. Además, en lo que tiene que ver con internet, hubo un momento en el que pensamos que realmente podríamos publicar absolutamente todo y hablar sobre todos los artistas. De nuevo la labor de editor que cada uno nos autoimponemos a nosotros mismos me parece fundamental para adaptarnos. Yo abogo por bajar el tempo y que se dediquen a taladrar a sus seguidores quienes no tengan otra cosa que ofrecer. En el pasado he hecho decenas de noticias por día y realmente noto que algo más pausado es mejor recibido debido a la avalancha informativa a la que todos estamos sometidos. Todavía estamos adaptándonos y nos queda mucho cambio por ver, no tengas duda.

5. Miguel Ángel Marín: *“Es en la segunda mitad del siglo XX cuando la crítica ejerce un papel absolutamente central en la configuración de los gustos del público. Es la voz autorizada que dicta y sanciona. Fue un faro que marcó tendencias.”* ¿Ha perdido el crítico la voz en el mar de opiniones en el que se ha convertido internet? ¿Ha perdido autoridad o legitimidad bajo la multiplicidad indiscriminada de opiniones críticas?

Se dice que ahora cualquiera puede ser su propio prescriptor porque tiene toda la música del mundo a su alcance. Pero yo opino lo contrario, puesto que precisamente por eso es necesario que alguien seleccione, marque el camino, te aporte un criterio. Esa labor ahora se hace mucho en Twitter, y en multitud de ocasiones los protagonistas no se dan ni cuenta. Porque no se trata solo de decir 'escuchad esto', es más bien una actitud ante la vida que se transmite. Y esa también es una labor de faro en medio de todo este lodazal sin sentido en el que cada día nos levantamos, con la última gran banda que va a redefinir la música pop.

Aparte, la gente alude mucho a hechos como que en *Los 40* [ndr: cadena radiofónica española dedicada al pop comercial] de antes había otro tipo de música y que influía más... en realidad, las bandas que sonaban en los 80 y 90 en *Los 40* pagaban por estar ahí, con lo cual no sé qué labor de faro para tendencias es esa sino la dictada por la industria musical (que es la que realmente se está enterando ahora de la movida, fichando a muchos grupos considerados indies) Pienso en L.A. y Carlos Sadness en Sony Music, por ejemplo,

fíjate, en una multi y son indies-. En cualquier caso, efectivamente, cualquiera puede opinar y eso es un asco. Pero es problema del lector saber quien merece respeto y quien es un pintamonas.

6.¿Crees que existe una viabilidad en el futuro para el crítico musical?
¿Qué posibles vías podría tomar la crítica musical del siglo XXI? ¿Qué estrategias podrían apoyar la existencia de esta figura y de este contenido particular en la prensa?

Cuando Twitter explote y todo el mundo sea consciente de que es una pantomima, algo quedará, ¿no? En cualquier caso, siempre he pensado que a los periodistas los medios nos querrán no por nuestras opiniones, sino por nuestro número de followers. Realmente creo que lo único que nos queda es ser honestos y seguir nuestro propio camino para abrirnos paso entre la marabunta. Puede también que los grandes medios pasen de la música y que nos convirtamos en un medio en nosotros mismos como, por ejemplo... no sé si te suena... Mercadeo Pop. Puede que ese fuera siempre mi plan y te lo haya desvelado!! Visionario!!

-ENTREVISTA 4-

RUBÉN GONZÁLEZ- Colaborador en revistas de teatro y niños, especialmente Godot. Autor de Club de música, en este momento se encuentra redactando su propio libro de historia musical.

1. En un mundo en el que la oferta musical aumenta cada día, multiplicando su presencia en internet y haciéndose cada vez más accesible, la crítica musical debería resultar cada vez más necesaria. ¿Por qué está sufriendo entonces tal momento de crisis?

Son varios factores que creo que se unen. El primero es que la crisis no viene de ahora, viene de hace varios años. Con el tema de Internet, algunos medios de comunicación parecía que iban para arriba, que estaban muy espabilados y tal, y al final parece que perdieron la oportunidad de oro de reciclarse, ¿no? Creo que cambió mucho la jugada respecto a la manera en la que el público consume la música, y creo que los periodistas hemos pasado un poco a un segundo plano.

Pero por otro lado, en cuanto a nivel estilístico creo que es todo lo contrario: cada vez escribe más gente y lo hace muchísimo mejor, estando más preparada. En ese sentido estamos viviendo una época maravillosa, de gente muy bien informada a la que da gusto leer. Acudes a un artículo y resulta que se saben la vida, obra, y milagros de cualquier músico.

Cabe preguntarse por qué en esta situación tan boyante se encuentra en tan mal estado la crítica musical. Y creo que mientras llevamos a cabo nuestra propia transición, la gente no nos necesita para encontrar sus grupos (existiendo plataformas que te orientan musicalmente, como *Spotify*). Por eso como que esta profesión parece pasar a un segundo plano.

Otro factor son los formatos, que han permanecido. Yo estoy ahora mismo escribiendo un libro, por lo que tengo que estar echando vistazos a revistas de hace 10, 15, 20 años...y prácticamente seguimos utilizando el mismo formato, no hemos evolucionado nada en ese sentido.

Se repiten muchísimo los mismos géneros, la entrevista, la crítica, la crónica de concierto, la historia oral (en el caso de un libro ya), Pero, ¿quién contextualiza todo? En ese aspecto falta mucho, no siempre es primordial sólo la crítica. Por ahí pueden estar algunas de las respuestas: nos hemos especializado en unos géneros específicos y los hemos estirado hasta la extenuación. Y creo, personalmente, que falta muchísimo de contextualizar en ciertos elementos. Claro, es complicado.

Ayer de hecho fue el día del periodista [*N. de r.: entrevista realizada el 8 de junio de 2015*] y una de estas míticas frases que corrieron por Internet fue “un periodista cuenta aquello que no se quiere contar”. Esa es la base de la profesión, y todo lo demás, es

relaciones públicas. Y creo que muchas veces hemos perdido totalmente el norte en ese sentido: somos completamente relaciones públicas de las agencias de noticias, de las promotoras, las discográficas o las promotoras de conciertos. Llega la agencia y te dice: “hay que hacer la entrevista de tal día a tal día”, y llegamos hacemos las mismas entrevistas porque qué vas a preguntar a un tío que va a sacar un disco, si la biografía es la misma...es realmente difícil poder hacer algo que interese. No haber hecho los deberes como periodistas, nos ha llevado a esta crisis.

2. ¿Se ha supeditado la crítica musical al ritmo y las exigencias del mercado discográfico, olvidando el interés del público y distanciándolo de éste?
¿Se ha llegado a medir la calidad por el número de ventas, afectando así a la verdadera labor del crítico?

Los periodistas vamos a rebufo de lo que pasa con la industria. Si quieres ir a un concierto, tienes que haber escrito antes el previo de un concierto. En el mundo rock, heavy, hay mucho fan...pero de haber llegado a la dinámica de que tienes que meter un banner del concierto para que te acrediten. Se junta lo de los fans con la presión de la industria.

Ahora hay una nueva asociación, PAM, a ver si da un poco de fuerza a la actividad de la crítica. Yo voy a seguir esperanzado. Estamos con ganas de que esto nos sirva a todos. A ver si genera un poco de fuerza, de competencia del propio periodista frente a las agencias. Porque, al fin y al cabo, hoy en día las noticias son las que genera el propio músico, no las que genera el periodista porque ha rascado e investigado. Y me pongo yo el primero, te hablo desde la experiencia, y ahí hemos fallado.

3. ¿Es posible una crítica objetiva y neutral?

Deontológicamente, según el periodismo, se define bien cuando se estudia. eE habla de esto en la carrera, se ha teorizado sobre el tema, sobre el caso de la objetividad. La objetividad en el caso del periodismo tiene que ser honestidad. Honestidad contigo mismo. Evidentemente, si a mí me encanta un género de música siempre voy a creer que

es mi bueno y así lo voy a reflejar, pero también es cierto que hay que ser flexibles, y que hay personas que se dejan influenciar por los promotores y las relaciones que conllevan.

También el periodista debería saber diferenciar lo que está haciendo, establecer una serie de géneros que faciliten la lectura. Al final parece que no se le da importancia a si el artículo es una crónica o una columna de opinión, se mezclan datos, una interpretación mínima de la situación, un análisis formal, una idea sobre a dónde quiere llegar el artista...deberían establecerse una serie de parámetros a seguir. Muchas veces, también, lo que encuentras son meras notas de prensa, o una reseña en la que un fan se limita a puntuar el disco...

4. ¿Ha sabido la crítica (o incluso la música) adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que se han producido en los últimos 30 años?

No, no ha sabido adaptarse. Hoy todo es Facebook, Twitter y otras redes sociales. Sólo ha cambiado es la herramienta. Y lo único que debería haber hecho el periodista era adaptarse a ella. Y no hay una innovación en un momento determinado. No lo creo, y debería haberla habido, porque hay gente que escribe muy, muy bien. Pero claro, son escritores, no periodistas.

También debería haber destacado la figura del editor, que tampoco ha sabido adaptarse. Y las figuras dentro de las revistas también están bastante desfasadas. Coges una revista potente como puede ser Mondo Sonoro, (porque es la mejor que tenemos gratuita), y ves la revista y es un lío...Primero noticias breves, luego una entrevista, después otra, y otra, y luego un disco, otro disco, seguido de otro disco... A la Heavy Rock le sucede exactamente igual. Hay otras que te meten incluso reportajes sin criterio, y no deja de echarse en falta un hilo conductor.

A veces parece que la labor del periodista es efímera. ¿Tan efímera es? Efímero es un concierto, pero la labor del periodista musical no debería de quedarse ahí. Ha pasado esto,

pum, ha pasado esto otro, pum. Una noticia es efímera, pero la labor del crítico no debería serlo tanto. También hay que tener en cuenta que hoy en día tampoco hay una escena como había antes. (Como la escena de los ochenta, la del *nu metal*, *garage*, incluso *indie*...) Ahora está como todo muy establecido, un circuito de indie, en los festivales, el postureo...

7. ¿Crees que existe una viabilidad en el futuro para el crítico musical? ¿Qué posibles vías podría tomar la crítica musical del siglo XXI? ¿Qué estrategias podrían apoyar la existencia de esta figura y de este contenido particular en la prensa?

Para empezar creo que la situación actual no ha sido completamente culpa de internet. Porque internet es una herramienta. Ha sido el gran damnificado, con la piratería, ahora con la situación del periodismo... Como hemos dicho, si hay un fan siempre va a haber alguien que quiera escribir. Pero el problema yo creo que es nuestro, que no nos hemos hecho valer. No hemos hecho valer nuestro trabajo. Nos hemos comportado como mercenarios (hago la crónica del grupo que está de moda...) y claro, al no ganarnos el respeto de los profesionales de la industria está pasando lo que está pasando. Pero también tengo que decir que *-ojo cuidado-*, hay compañeros que hacen un trabajo formidable, y los propios sellos discográficos, los propios músicos, lo están respetando. Siempre va a haber gente buena, gente mala...en este caso en concreto hemos perdido muchísimo, y por eso muchas revistas han desaparecido, la propia *Rolling* está desapareciendo. No hemos sabido reinventarnos y hacer algo divertido. No echemos la culpa a Internet: si hiciéramos algo innovador, Internet sería un altavoz perfecto. Creo que hace falta un momento de reflexión, de pararse a mirar dentro, el periodista musical ha entrado en un bucle en el que va a hacer entrevistas cuando le dicen, va al concierto por la noche, escribe los previos...y nunca para realmente a plantearse esa posibilidad.

También hace falta un poco de juventud en este campo, una juventud que tome el relevo generacional. Porque, la música, al fin y al cabo, es lo que te mata, lo que te revienta, lo que hace que salgas, que sueñes, que llores, es...es una de las pasiones que va motivada e

intrínseca a la juventud. Los grandes músicos, los grandes movimientos han sido siempre de artistas jóvenes. Y reflejado por periodistas jóvenes también, que están ahí al pie del cañón, trasnochando.

“Lo fundamental es hacer esto porque te apasiona.”

Entrevista realizada el lunes, 8 de junio 2015