

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

provided by Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura



Cómo funciona la música, David Byrne, Reservoir Books, Barcelona, 2014, 379 pp.

La crisis de la industria musical iniciada en el cambio de siglo ha desvelado algunas de las dinámicas de funcionamiento de las sociedades capitalistas. En primer lugar, ha demostrado la falacia de la igualdad de oportunidades: la crisis del modelo ha ido acompañada de una creciente proliferación de manifestaciones musicales favorecida por el abaratamiento del proceso de producción con las tecnologías digitales. De este modo, el fácil acceso a la tecnología profesional no ha democratizado los usos industriales sino que, por el contrario, ha visto cómo se ha producido un desmoronamiento de una industria, la del disco, que se había mantenido boyante durante décadas.

Pero, en segundo lugar, la crisis ha visibilizado que el problema de la sociedad actual, en términos culturales, no radica en el acceso a la información sino en su filtrado. Así

como ese exceso de transparencia nos ofrece una sensación

que publican canciones y discos no ha impedido la crisis porque el meollo no está en esa aparente libertad para producir sino en el acceso a los canales de distribución.

Esto ha generado efectos bien visibles en todas las industrias culturales y, especialmente, en la musical. Hasta los años 90, la existencia de grupos de rock emblemáticos cuya fama trascendía los límites de la misma industria (U2 acabaría siendo uno de los últimos) era el indicio de las desigualdades de la industria pero también de una fortaleza de movilización de los grupos y artistas que, en ocasiones, se volvía en contra de los planes de dicha industria. Es decir, muchos de estos grupos eran mercancías masivas pero, al mismo tiempo, utilizaban ese poder para tratar de influir en la agenda política (el caso de Bono resulta esclarecedor a este respecto). Eso ha desaparecido, ya no existe en la actualidad. La atomización de la producción nos ha enfrentado a un hecho curioso: con ser muy imperfecto el sistema anterior, ofrecía mayores posibilidades que el modelo presente, en el que sí, tenemos más –libertad– para producir pero mucha menos capacidad de elección de facto.

Por ello, los libros sobre música no pueden escapar a esta reflexión, de un modo u otro. Es lo que ocurre con el libro de David Byrne *Cómo funciona la música*. Ya desde su título, Byrne le da la vuelta a la visión institucional en la que se ofrecía una explicación detallada de la industria, como en la serie clásica de manuales titulada *This Business of Music*. Los tiempos han cambiado y el enfoque ya no puede ser el de una descripción aséptica de la estructura industrial como si fuera un mero engranaje. Mantener esa postura sería una actitud hipócrita, máxime viniendo de alguien como Byrne, líder de los Talking Heads, un grupo que contribuyó, desde su posición en el mainstream en los años 80, a la profesionalización de la industria musical sin por ello renunciar a una incansable renovación de su lenguaje.

Así pues, consciente de esta circunstancia, Byrne expresa su propósito al principio del libro: que el relato de la biografía del grupo (y de su desarrollo como músico) corra en paralelo a las reflexiones sobre la industria que ese relato le va generando. En definitiva, la historia de un grupo de rock se tiene que entender en un contexto determinado

que, a su vez, va variando debido a la incidencia del grupo sobre ese contexto. Las ideas de Byrne surgen a partir de su experiencia y su análisis, que le permite pensar en su posición como músico en el momento actual. El punto de partida es muy claro: la música es una expresión de un tiempo y se comunica con el oyente a través de diversos condicionantes, de dispositivos ideológicos que niegan ese supuesto carácter descontextualizado que trata de vender la maquinaria industrial. Según sus palabras (pág. 13):

Cómo –o cómo no– funciona la música depende no solo de lo que es aisladamente (si se puede decir que tal condición existe), sino en gran parte de lo que la rodea, de dónde y cuándo la escuchas, de cómo es ejecutada o reproducida, de cómo se vende y se distribuye, de cómo está grabada, de quién la interpreta, de con quién la escuchas y, finalmente, por supuesto, de cómo suena: estas son las cosas que determinan si una pieza musical funciona –si logra lo que se propone conseguir– y qué es.

A partir de aquí, Byrne nos viene a decir que no hay nada inocente, tratando de desmontar ese discurso sentimental que se ha aplicado a la experiencia musical (págs. 163-164):

En Occidente, la presunción de un vínculo causal entre el autor y el intérprete es fuerte. Por ejemplo, se asume que yo escribo letras (y la música que las acompaña) para canciones porque hay algo que necesito expresar. Y se asume que todo lo que uno recita o canta (o incluso toca) surge de un impulso autobiográfico. Incluso si elijo cantar una canción de otro, se asume que la canción fue, en el momento de ser escrita, autobiográfica para aquel, y que yo reconozco este hecho y a la vez estoy diciendo que es aplicable a mi propia biografía. ¡Sandeces! No importa si algo le pasó realmente o no al compositor; o a la persona que interpreta la canción. Al contrario, es la música y la letra lo que despierta emociones en nuestro interior, y no al revés. No hacemos la música; nos hace ella a nosotros.

A lo largo del libro, Byrne va planteando los diversos temas que le preocupan, desde esa concepción de la música ligada a un contexto y entorno determinados: su texto arranca con una reflexión sobre la condición física de la música, es decir, sobre cómo el espacio en el que ha de ser interpretada ha ido influyendo sobre el proceso mismo de composición a lo

largo de la historia. En su caso, el espacio ha sido el escenario de las actuaciones en directo, donde comprobamos cómo Byrne iba incorporando las diversas influencias que iba absorbiendo, desde las artes escénicas orientales a la música de raíz africana. El interés radicaba en controlar todos los aspectos de la representación: hasta la ropa de los miembros de Talking Heads en las giras era importante, formaba parte del conjunto de ideas que se querían transmitir.

El punto de inflexión en el libro lo marca esta deriva tecnológica, al afirmar que en la evolución del mercado de la tecnología se encuentra ese cambio de paradigma en la industria musical (pág 145):

Un siglo de innovación tecnológica y la digitalización de la música han tenido el efecto involuntario de darle énfasis a su función social. No solo seguimos dándoles a los amigos copias de la música que nos entusiasma, sino que valoramos cada vez más el aspecto social de la actuación en directo. En algún sentido, la tecnología musical parece haber seguido una trayectoria que acabará en su propia destrucción y devaluación. Triunfará completamente cuando se autodestruya. La tecnología es útil y conveniente, pero finalmente ha reducido su propio valor y ha incrementado el de las cosas que nunca ha podido capturar o reproducir.

En adelante, Byrne se adentra en los entresijos del negocio, realizando un ejercicio sorprendente por lo novedoso, por lo inédito que resulta que un músico de su posición desvele tantos datos y análisis, sin olvidar la situación de los grupos minoritarios y de los músicos amateurs. Aquí es donde se delata su intento de ofrecer la otra cara de ese relato inmovilista de la industria que, incluso con la crisis, es incapaz de llevar a cabo una asunción de responsabilidades. El problema no está ahí sino en los beneficios de esa ruptura del modelo, que, al fin y al cabo, dota a la industria de un mayor control sobre las manifestaciones indeseadas. En *Cómo funciona la música*, David Byrne arroja bastante luz por saber analizar una situación desde una situación de privilegio, demostrando que la literatura rock también ha cambiado y también tiene que reflejar las distintas vertientes de una regresión cultural que es síntoma de la derechización de la sociedad.

Manuel de la Fuente