

# Apropiacionismo

¿Copia u original? ¿Creación o robo? La propiedad en la música popular de consumo ha sido siempre un terreno abierto a las más encendidas polémicas. La socialización de las nuevas tecnologías –de la cinta grabable al sampler, del CD-R al MP3– continúa poniendo

Los instrumentos musicales producen sonidos. Los compositores producen música. Los instrumentos musicales reproducen música. Los reproductores de casete, las radios y los tocadiscos, reproducen sonidos. Una caja de música produce sonidos y reproduce música. Cuando un artista de hip hop tiene entre sus manos un giradiscos, utiliza la rodaja de vinilo como si fuera una tabla de lavar y la aguja como si fuera una púa para hacer *scratch*. Cuando actúa, el artista de hip hop produce sonidos que no son reproducidos, sino únicos. Por tanto, el giradiscos se convierte en un instrumento musical.

Un sampler, en esencia una herramienta concebida para la grabación y la transformación de los sonidos, es al mismo tiempo un instrumento creativo. La distinción entre estas dos vertientes, la funcional y la artística, se reduce a una mera cuestión sobre el *copyright*, el derecho de copia.

## MUESTRAS GRATUITAS

Las herramientas digitales utilizadas para realizar muestreos de las que tanto se habla son, según dicen, imitadoras de música, capaces de sustituir toda la panoplia de una orquesta con la ventaja añadida de eliminar los ruidos no deseados. En nuestra cultura codificada, el sustantivo “muestra” (*sample*) a menudo va acompañado del adjetivo “gratuita”. A la hora de plantearse cuál es el predicado más adecuado para el sujeto “muestra gratuita”, deberíamos reflexionar sobre qué apropiaciones son toleradas y cuáles no lo son.

Algunos de vosotros, *samplistas* de facto o en potencia, también sentís curiosidad por saber hasta qué punto podéis tomar legalmente extractos de otras personas. ¿La propiedad musical es privada? Y, en caso de que la respuesta sea afirmativa, ¿cuándo y bajo qué condiciones puede transgredirse la ley? ¿Pueden los materiales sonoros que inspiraron determinadas composiciones ser considerados

en tela de juicio papeles tan solemnes como “autor” u “original”. El canadiense John Oswald, pionero del hurto creativo –son legendarios sus “Plunderphonics” o sus apropiaciones de, por ejemplo, los sonidos de Michael Jackson o Grateful Dead– presentó en 1985 una ponencia

composiciones en sí mismos? ¿Es el piano la creación musical de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) o el vehículo manejado por Beethoven y otros para viajar por su territorio musical? Los sonidos que encontramos hoy en día almacenados en secuenciadores y sintetizadores ¿son muestras gratuitas o propiedades musicales del fabricante? ¿Es el timbre menos definible en términos de posesión que la melodía? Un compositor que alegue inspiración divina quizá se halle exento de responsabilidad en este inventario de los diferentes niveles de autoría, pero ¿qué ocurre con el resto de nosotros, que no hemos recibido el favor divino?

Veamos qué dicen las fuerzas competentes al respecto. “Autor” es el término legal para cualquier progenitor creativo, sin importar que programe *software* o componga *hardcore*. Según la Ley de Derechos Intelectuales de Canadá, “un autor tiene derecho a reclamar la autoría y a preservar la integridad de su trabajo, evitando así la mutilación, manipulación o cualquier otra modificación que sea perjudicial para el honor y la reputación del autor”. Un informe publicado sobre la revisión de esta ley recurre a la metáfora de los derechos de propiedad territoriales, según los cuales el uso no autorizado del espacio significa incurrir en allanamiento. El territorio está delimitado. Desde hace poco, las grabaciones sonoras también han pasado a ser bienes inmuebles.

## LA CINTA VIRGEN NO ES NADA POR SÍ SOLA

En 1976, noventa años después de que Edison decidiera dedicarse al negocio de la grabación, la ley estadounidense sobre el *copyright* fue reformada para, por primera vez, proteger las grabaciones de audio. Hasta aquel momento, sólo se había considerado a la música escrita merecedora de protección. Todas aquellas formas musicales que no fueran reconocibles para el ojo humano no eran susceptibles de ser protegidas. Según la postura tradicional, las grabaciones no eran creaciones artísticas sino meros “usos o

## Mejorando el original

en la convención de la Sociedad Wired de Electroacústica celebrada en Toronto cuya esencia, quince años después, continúa plenamente vigente. Un manifiesto por la libre creación que plantea múltiples interrogantes de un futuro que ya nos ha alcanzado.

### aplicaciones de los trabajos creativos en forma de objetos físicos”.

Algunas organizaciones musicales todavía sostiene esta concepción. La legislación actual canadiense data de 1924 y pertenece, por tanto, a una nueva fase en la imposición de lo eléctrico, distinta a la que existía cuando se redactó la ley estadounidense, que data de 1909. Desde entonces, “la propiedad intelectual existe en los discos, los organillos y otros objetos mediante los cuales los sonidos puedan ser reproducidos mecánicamente”.

Evidentemente, hoy en día las posibilidades englobadas dentro de la categoría “objetos mecánicos” son mayores de las que cualquiera pudiera haber previsto a principios del siglo XX. En la actualidad, el verdadero quebradero de cabeza para los especialistas en *copyright* son los nuevos equipos electrónicos, entre los que se incluyen los samplers digitales y su primos hermanos, los ordenadores. Entre las “secreciones culturales relacionadas con los medios de comunicación electrónicos, biológicos y escritos”, los cerebros del asunto electrónico están demostrando, gracias a su relativa juventud, un grado de creatividad propio de pioneros y, consecuentemente, una ingenuidad cómplice. Sin embargo, aunque el robo de archivos informáticos ha inspirado muchas novelas y *thrillers* cinematográficos, el robo de música aún se halla reducido a la categoría de delito de poca monta o de metedura de pata. Los argumentos son banales: Disney acusa a Sony de conspirar con los consumidores para fabricar ratones ilegales. El ex Beatle George Harrison es declarado “culpable de descuido” al elegir una secuencia tonal vagamente familiar a la de una canción de segunda categoría. Y etcétera.

La polémica sobre la remezcla-en-la-intimidad-de-tu-casa no es más que la punta del iceberg de este nuevo fenómeno creativo. Tras muchas décadas siendo el receptor pasivo de la música envasada, el público tiene ahora a su alcance los medios para agrupar sus propios gustos, para

UN ENSAYO DE JOHN OSWALD

APROPIACIONISMO GRÁFICO: RAFAMATEO

separar el placer individual de la imposición del mercado. El consumidor remezcla sonidos grabándose recopilaciones de una diversidad imposible de alcanzar por la industria discográfica, obcecada en proporcionar únicamente productos homogéneos con sus rebaños de artistas.

El caso The Chiffons/George Harrison y la responsabilidad general de la originalidad melódica indican una preocupación creciente por encontrar un equivalente a la riña sobre la patente del cilindro de Edison.

## EL COMERCIO DEL RUIDO

Hoy en día, el componente musical a proteger ya no es la melodía. Un fan puede reconocer una canción entre diez en cuestión de milisegundos. Las notas, con sus ritmos y valores tonales, son elementos triviales en la armonización empresarial de la cacofonía (además, pocos músicos de pop pueden leer música con facilidad). Art Of Noise, un proyecto musical orientado al mercado mayoritario, por ejemplo, proporcionaba una amplia colección de timbres atonales sobre la misma línea rítmica; el Emulator completa la faena. En un momento en que las organizaciones de autores continúan llevando a juicio a cantantes y poetas acusándoles de plagio, los creadores de ritmos y timbres, los nuevos visionarios, rara vez reciben ningún tipo de crédito compositivo.

Los académicos y los especialistas en enjambres orquestales se encuentran en el polo opuesto a estos visionarios. Afirman que una disposición ordenada de claves y semicorcheas es indispensable para definir la música, aun cuando la mayoría de los más honestos compositores modernos rara vez utiliza este tipo de cosas. Además, si es necesario fingir, un programa de ordenador y una impresora lo harán por ellos.

El lenguaje musical tiene un amplio repertorio de recursos de puntuación, pero nada parecido a las comillas de la literatura cuando se trata de citar. Los músicos de jazz no imitan el signo “comilla”, como



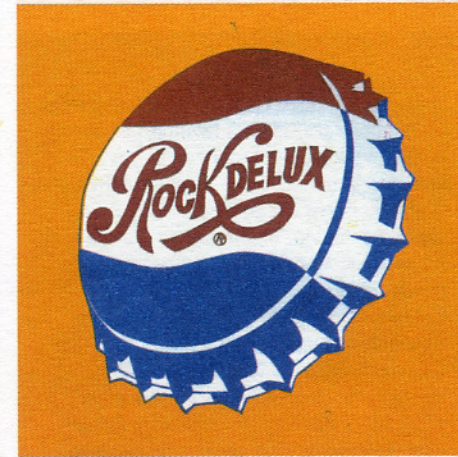
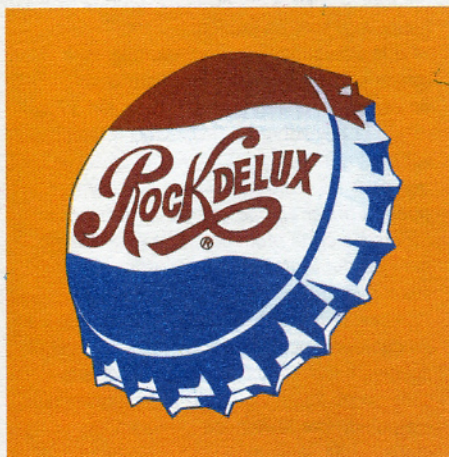
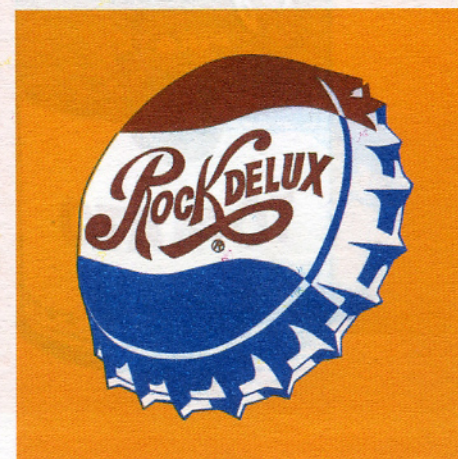
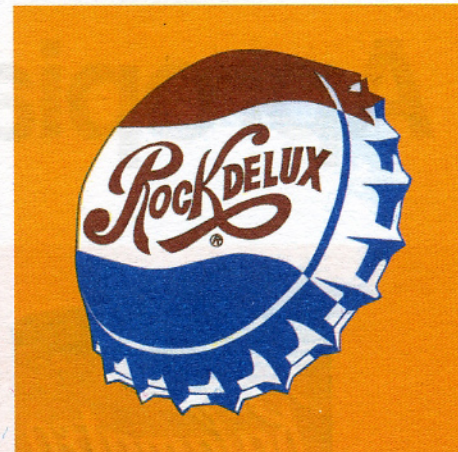
hacen muchos conferenciantes cuando se trata de citar referencias. Esencialmente, porque hacerlo representa grandes dificultades técnicas en la mayoría de los casos. Sin un sistema de citas, las referencias bienintencionadas no pueden diferenciarse del plagio y el fraude. Aunque, de todos modos, la cita de notas es tan sólo un aspecto ínfimo, insignificante, de la apropiación.

¿Estoy subestimando el valor de la escritura melódica? No lo creo: en breve tendremos a nuestra disposición un *software* programado para escribir escalas tonales capaces de generar banales y pegadizas permutaciones de la escala diatónica en una colección ilimitada de canciones para las radiofórmulas. Y es muy posible que este *software* vaya incluso acompañado de una base de datos melódicos que pueda advertir al Beatle George cuando esté a punto de cometer el mismo error por segunda vez.

#### QUIMERAS SONORAS

Algunos compositores han considerado a la grabadora de cassette como un instrumento con más posibilidades que la de mero transcriptor de sonidos que los fabricantes le han otorgado. Sin embargo, la imitación de sonidos por medio de la tecnología no es nada nuevo. Ya en el siglo XIX, artefactos mecánicos como el violano-virtuoso o el orchestrion resultaban pintorescamente similares a los Synclavier o a los Fairlight CMI de hoy. En el caso específico del Synclavier, lo que se anuncia como un estudio de grabación multipistas y una orquesta sinfónica simulada parece un piano donde se hubieran incrustado un acordeón y un reloj despertador.

Tradicionalmente, los utensilios sonoros han proporcionado un potencial tan grande para distintas expresiones que raramente han sido considerados como manifestaciones musicales por sí solos, a pesar de la popularidad de cierta música instrumental ("The Many Mood Of 101 Strings", "Piano For Lovers" o "The Truckers DX-7" son buenos ejemplos de ello). Por no hablar, claro, de los instrumentos que "tocan solos", como las cajas de ritmos preprogramadas. Tales objetos, como ocurre con los órganos tipo PT-1, son parientes directos de la jukebox: presionas un botón y surge la música. J.S. Bach ya señaló que "todo lo que uno debe hacer es presionar las notas correctas en el momento adecuado, y el



*instrumento tocará solo*". La diferencia entre los generadores de sonido y los reproductores se difumina fácilmente para dar paso a todo un campo de experimentación musical, o por lo menos así lo parece desde la utilización "creativa" de aparatos de radio que hizo John Cage en los años cuarenta.

#### EN EL INICIO FUE EL SCRATCH

A medida que las tecnologías de producción y reproducción de sonidos interactúan, el público se encuentra de nuevo, aunque no

se considere invitado, invadiendo el territorio creativo. Esta prerrogativa ha sido totalmente obviada en las últimas décadas. La ya caduca generación del tocadiscos era pasiva (el *scratch* pertenece a la era post-vinilo, a la era del *walkman*), pero hoy los ordenadores pueden favorecer la aparición de profesionales entre los compositores aficionados: un programa actual no muy sofisticado retrasa los *tempos* y busca los acordes más comunes que apoyen los experimentos del músico novato; algunos equipos de audio que el consumidor utiliza

despreocupadamente ofrecen posibilidades de interacción... Pero los fabricantes afirman que no existe punto de comparación entre los equipos profesionales y los destinados al uso doméstico. La pasividad todavía es la norma. Por esta razón, el micrófono ha desaparecido de las pletinas de los equipos estéreos.

Pero el hecho es que un receptor activo puede acelerar una pieza de música para percibir más claramente su macroestructura, o ralentizarla para prestar atención a la articulación y los detalles. >



# Apropiacionismo



> Incluso pueden concatenarse fragmentos de distintas piezas para facilitar las comparaciones, o reproducirlos simultáneamente. Como receptor activo, mis preferencias se decantan por la experimentación. Mi equipo de música tiene un mezclador en lugar de un receptor: puede variarse la velocidad a gusto del consumidor, posee filtros y es reversible.

Durante la Segunda Guerra Mundial, John Cage restableció el uso del piano como instrumento de percusión. Por aquellos años, los habitantes de Trinidad y Tobago descubrieron que los barriles de petróleo abandonados eran una alternativa barata y asequible a sus instrumentos de percusión tradicionales, los cuales estaban prohibidos debido a su "potencial revolucionario". El tambor de acero se convirtió, así, en un activo nacional. Durante los años ochenta, en Estados Unidos, quizá por razones similares, el *scracht* y el *dub* se infiltraron en los guetos negros. Con un contexto social predeterminado y una lista de posesiones limitadas, un giradiscos portátil adquirió más potencial para la creación de música folk que una guitarra.

Los instrumentos electrónicos rara vez llevan en el libro de instrucciones una advertencia donde se pueda leer: "Este

objeto es un reproductor pasivo". Cualquier potencial artístico que se le encuentre es aprovechable y legítimo. Un disco puede ser tocado como una tabla de lavar. La radio y los DJs superponen los sonidos de varias grabaciones simultáneamente. La música emitida por las nuevas autoridades de las ondas hertzianas es remezclada, adornada y continuamente manipulada.

## EL MEDIO ES MAGNÉTICO

La piratería o el plagio de una obra se dan, según Milton, "si el que copia no mejora el original". Stravinsky añadió el derecho de posesión a la observación de Milton, al afirmar que "un buen compositor no imita: roba". Un ejemplo de mejora por la copia es la canción de Jim Tenney "Collage 1", que se convirtió en el *hit* de Elvis Presley "Blue Suede Shoes" tras ser transformada con una grabadora cumpliendo con su cometido a una velocidad superior a la habitual. Del mismo modo en que Pierre Schaeffer descubrió el potencial de los objetos como fuentes de sonido, ya fueran libros o cacerolas, Tenney se apropió de nuestra música cotidiana y nos la devolvió transformada. A su vez, todo lo que rodea a Elvis ha influido profundamente a nuestra

percepción de la canción de Tenney.

El uso justo y el comercio justo son, respectivamente, los términos estadounidense y canadiense para los casos en que la apropiación sin permiso es considerada legal. Citar fragmentos musicales con fines pedagógicos, ejemplarizantes o críticos es considerado un uso justo. También lo es la copia con fines paródicos. El comercio justo supone que el uso no interfiere en la viabilidad económica del producto original.

Además de los derechos económicos, el derecho sobre la propiedad intelectual también contempla los derechos morales. Esta parte de la ley es la que con más fuerza se exige que sea modificada. Los herederos de Elvis, pues, pueden reclamar los mismos derechos: el derecho a la intimidad y el derecho a la protección del "especial significado de los sonidos peculiares de un artista particular, la singularidad del cual puede ser dañada por grabaciones sin autorización que pueden llevar al público a confundir la valía del artista". Aunque éste fuera, a su vez, un copión.

En la actualidad, en Canadá, una obra puede servir de matriz para distintas versiones independientes. La sección 17 (2) (b) de la Ley sobre La Propiedad Intelectual estipula que "un artista que no conserve los derechos de reproducción de una obra puede utilizar algunos de los materiales utilizados en la producción de este trabajo para producir otra obra, sin infringir las leyes de la propiedad intelectual de la primera, si la segunda obra, considerada en su conjunto, no repite la parte esencial de la primera". Con lo que yo concluyo que la canción de Tenney cumple a pies juntillas lo estipulado por Milton, se apoya en el aforismo de Stravinsky y no viola la moralidad de Elvis ni la sección 17 (2) (b) de la Ley sobre La Propiedad Intelectual.

## EL PÁRAMO SONORO

La reutilización de material grabado no se restringe a la calle ni a lo esotérico. El acorde de guitarra que utilizaba, no muy a menudo, Herbie Hancock en el arreglo de su éxito "Rocket" no surgió de una *jam* en el estudio, sino que fue *sampleado* directamente de un antiguo disco de Led Zeppelin. Del mismo modo, Michael Jackson reprodujo sin darse cuenta parte de la canción clon de "Rocket", "Hard Rock". Hoy en día, con un teclado, puedes apropiarte de

cualquier instrumento utilizando un solo dedo: es más sencillo apretar un botón que intentar reproducir el sonido exacto.

La técnica lo permite y todo el mundo lo practica, ya sea ilegalmente o no. La invención melódica no debe quitarnos el sueño. Hay cierto espacio legal para la imitación. ¿Podemos entonces, como hiciera Charles Ives, copiar alegre y flagrantemente todo lo que podamos? Ives componía en una época en que gran parte de la música que existía era de dominio público. En nuestros días, el dominio público se encuentra definido legalmente, aunque existan diferencias entre países sobre a partir de cuántos años una melodía es pública. Como lo expone el negocio de la música, "el dominio público es como un gran parque nacional sin guardas que detengan el saqueo, sin un guía para el viajero perdido y, de hecho, sin sendas claramente definidas. Incluso sin barreras que eviten que el visitante sea procesado por haber traspasado una propiedad privada colindante".

## EL ZUMBIDO DE UN ABEJORRO TITÁNICO

La metáfora sobre la propiedad utilizada para ilustrar los derechos de los artistas es difícilmente reivindicable frente a la opinión pública. Las listas de éxitos muestran al público la flota sonora del pop en su expresión más amplia y, a menudo, excesiva. Ante este panorama, ¿caso los turistas curiosos no deberíamos ser capaces de hacer nuestras propias fotografías en lugar de limitarnos a las postales?

Toda la música pop (y toda la música folclórica, por definición) existe dentro de un dominio público; si no legalmente, sí en esencia. Escuchar música pop no es una elección: lo queramos o no, somos continuamente bombardeados con ella. En su estado más insidioso, se filtra a través de la pared del vecino o nos golpea desde el interior de un coche cuando paseamos por la calle. En la música actual lo que cuentan son los megawattios, los triples platinos y la promoción desmesurada. ¿Cómo podemos dejar de ser receptores pasivos?

Una idea: al proponer su plan para dar cuenta del Titanic una vez fue localizado en el fondo del Atlántico, el oceanógrafo Bob Ballard ordenó: "Aporreadlo con todos los sistemas de visión que tengáis".