

*Lo original es la versión:
covers, versiones y originales
en la música popular urbana*



Minha mulher nua contemplando seu próprio corpo transformando-se em etapas, três vértebras de uma coluna, céu e arquitetura. Salvador Dalí. Pintura (detalhe), 1945.

Rubén López Cano

Doutor em História y Ciencias de la Música pela Universidad de Valladolid/Espanha. Professor da Escola Superior de Música de Catalunya/Espanha. Autor, entre outros livros, de *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012. lopezcano@yahoo.com

Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana*

The original is the version: covers, versions and originals in urban popular music

Rubén López Cano

RESUMO

La versión actualiza y transforma un tema grabado anteriormente. Va de la imitación a la producción de un tema derivado; del homenaje a la deconstrucción; del enmascaramiento al comentario, interpretación crítica o sátira. Para su estudio, el concepto de "original" es problemático por lo que se proponen nociones alternativas para designar funciones específicas como versión de referencia, versión actual, canción de base, versión dominante o hegemónica, etc. La relación de una versión con su "original" y con otras versiones se vincula con el problema filosófico de la identidad y los modos de existencia de la canción popular. Las principales teorías oscilan entre las otorgan a la grabación el estatuto ontológico de obra autográfica-eterna y aquellas que consideran la música popular como una inmensa red intertextual donde cada canción es una enunciación-performance de un código o sistema de comunicación general compartido ampliamente y productor de entidades muy similares. Para el estudio de las condiciones de reconocimiento de una versión se han tomado en cuenta los procesos socio-cognitivos que regulan las dinámicas de oralidad de segundo grado u oralidad mediatizada.

PALABRAS CLAVE: covers; versiones; originales en la música popular.

ABSTRACT

The cover version updates and transforms a song previously recorded. Its scope goes from imitation to the production of a brand new theme song, from tribute to deconstruction, from concealment to commentary, critical interpretation and satire. In the study of cover versions, the concept of "original" is problematic. Therefore alternative notions such as reference cover version, current cover version, basic song, dominant or hegemonic cover version are put forward in order to designate specific functions. The relationship between a cover version and its "original" song as well as with other cover versions is linked to the philosophical problem of the identity and the modes of existence of popular songs. The main theories on this subject vary from the assertion of the ontological status of the autographical-eternal song, to the perception of popular music as a huge intertextual network in which each song is an enunciation-performance of a code, or general system of communication broadly shared, that produces similar entities. The study of the conditions for the identification of a cover version has taken into account the socio-cognitive processes that regulate the dynamics of second grade orality or mediatized orality.

KEYWORDS: cover version; "original" song; popular music.

* Este texto es una versión reducida y en varios puntos modificada de un artículo publicado originalmente en *Consensus 16*, Universidad Femenina del Sagrado Corazón (Unifé), Lima, 2011, p. 57-88.



Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda, de otra época o estilo musical, ha sido una constante en la historia de la música popular grabada. Sin embargo, la producción de versiones para homenajear a compositores y cantantes, para usarlos en anuncios o como sintonías de programas de televisión o bien para promocionar nuevas bandas o para otros fines, ha proliferado de una manera asombrosa en los últimos años. Plasketes informa que en 2009 la base de datos en línea *Second Hand Songs* estimaba que hay alrededor de 40,000 canciones en inglés que tienen al menos una versión. El exponencial crecimiento de la práctica de la versión en la cultura popular puede entenderse “como una manifestación posmoderna de la extendida recontextualización musical” y estudiarse desde la perspectiva de los conflictos de propiedad, el agotamiento de la cultura contemporánea, los valores de autenticidad y originalidad, la repetición, el homenaje, etc.¹

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización. El reconocimiento de una canción o tema como versión de otra, en general, supone: 1) que existe por lo menos una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción.

Una versión puede ser un homenaje o tributo a un autor, cantante o banda de referencia. Puede ser un comentario, crítica, análisis o un recurso irónico o de sátira a determinados músicos, canciones o discursos. En este caso la versión adquiere una función metatextual en relación a la canción versionada.² En el ámbito comercial puede ser una estrategia de mercado que empaqueta con una nueva envoltura un producto que ha demostrado vender bien. Así mismo, con una adaptación de un tema consagrado en una escena determinada, un género, cantante o banda, puede alcanzar éxito o bien revitalizarse en caso de estar en decadencia. Es también un recurso de aprendizaje frecuentado por músicos incipientes que al imitar el sonido de grabaciones consagradas, comprenden aspectos detallados de la producción musical. Se le puede considerar también una forma de recepción y apropiación de un tema o músico: es un índice de su éxito o aceptación. Con la versión se facilita también el *crossover* o el paso de un tema que se escucha en una audiencia o escena musical específica, a otra.³ Una función interesante de la versión es la “traducción intercultural”. Por ejemplo, el rock entró al mundo hispanoparlante a principios de los sesenta

¹ PLASKETES, George. Like a version. In: PLASKETES, George (ed.). *Play it again: cover songs in popular music*. Ashgate, 2010, p. 1 e 2.

² Un metatexto es un texto que analiza o comenta otro texto. Es característico de la producción de la crítica y el análisis musical (LÓPEZ CANO. Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta*, n. 104, 2007, p. 36. Versión on-line www.lopezcano.net).

³ En los estudios anglófonos se llama el *crossover* al “proceso por medio del cual una canción se convierte en éxito en una lista de popularidad después de haber tenido éxito en otra lista (habitualmente se mueve de listas marginales hacia el *mainstream*)” (BRACKETT, David. (In Search of) Musical Meaning: genres, categories, and crossover. In: HESMONDHALGH, David y NEGUS, Keith (eds.). *Popular music studies*, Londres: Arnold, 2002, p. 69 e 70 En ese ámbito se asocia habitualmente a un éxito de música negra que salta a la lista de pop internacional el cual se promocionaba con mayor intensidad en los sesenta (SHUKER, Roy. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Robinbook, 2005, p. 88). Se le utiliza también para hablar del éxito popular y aun comercial de algunas músicas de la tradición clásica como el Canon de Pachelbel, etc.

⁴ SHUKER, Roy, *op. cit.*, p. 299.

⁵ HORN, David. Some Thoughts on the work in Popular Music. In: TALBOT, Michael (ed.). *The musical work: reality or invention*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 30.

⁶ MIDDLETON, Richard. Work-in-(g) Practice: Configuration of the popular music intertext. In: TALBOT, Michael (ed.), *op. cit.*, p. 82.

⁷ KIHM, Christophe. Typologie de la reprise. *Volume! La revue des musiques populaires*, v. 7, n. 1. 2010. p. 25.

⁸ Véase la definición de Aharonián según la cual la versión es el “estadio en el que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla (y de reconocer a sus autores *originales* (el subrayado es mío) (AHARONIÁN, Coriún. *Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica*. Comunicación presentada en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Bs. As. Septiembre de 1990).

gracias a versiones de temas en inglés de los que se hacían traducciones nada filológicas de las letras adaptándolas a la idiosincrasia local. En ocasiones, este tipo de “traducción” se realiza por censura. La traducción no solo aplica en la letra, pues incluye también las transformaciones de género o estilo musical de la grabación previa, o cambio de las voces por género (femenino-masculino y otros), etnia (voces negras-blancas), franja etarias (voz de niño-adulto), etc.

El término inglés para designar una versión es “cover” (cubierta o tapadera) y al parecer se relaciona con la práctica en los años cincuenta de cantantes blancos que hacían temas de música negra “cubriendo” el cantante original en “un intento de las compañías de discos por capitalizar la división étnica presente en la radio americana” y redistribuir canciones que habían tenido éxito en el circuito de música negra en los de música blanca donde no se conocían.⁴ En este caso el público no puede reconocer la versión. El mecanismo se puede generalizar a la introducción de una canción, por medio de una versión, en una escena donde no se conoce: “My way” inmortalizada por Frank Sinatra es en realidad una canción francesa llamada “Comme d’habitude” compuesta por Claude François y Jacques Revaux en 1967. Pero en la mayor parte del mundo eso no se sabe, por lo que la de Sinatra no se vive como versión.⁵ En estos casos la versión no puede entenderse como experiencia de escucha pues no existe la dimensión pragmática de la versión, sólo tiene dimensión histórica u ontológica.

Otra posibilidad de esta función de enmascaramiento o suplantación⁶ es tomar el lugar de otro en la misma canción. Ocurre generalmente cuando un cantante o banda hace una versión de un tema conocido para apropiarse de su significado o prestigio y a través de él construir su personalidad pública. Por lo regular se trata de advenedizos que pertenecen a una escena musical distinta al tema versionado por lo que este ejercicio frecuentemente va asociado a un crossover. No importa cuán legítima sea esta operación, en términos generales “toda versión es el producto, pero también la marca de una experiencia de subjetivación”,⁷ o de un proceso de resubjetivación entendido como transformación de las propiedades del enunciador.

En este trabajo examinaremos algunos de los puntos básicos para el desarrollo de una teoría de la versión. Estos incluyen una revisión sobre los tipos básicos de versión, el concepto de “original” y la relación de las versiones con sus “originales” o referentes.

El problema del “original”: del “original” a la versión de referencia

Tanto en los estudios especializados como en el habla cotidiana, el fenómeno de la versión se suele concebir como la actualización y transformación de un “original”.⁸ Nadie se atrevería a dudar que cualquiera de los cientos de versiones de “Yesterday” son una transformación de la grabación de los Beatles de 1966. Ese es el “original” como el original de “Money” de Roger Waters es la grabada por Pink Floyd en el disco *The dark side of the moon* (1973). Cualquier versión se ha de comparar con estos “originales”. Todo esto parece intuitivamente lógico. Sin embargo, ¿cuál es el original de la balada o canción melódica “Por el amor de una mujer”? La canción es conocida sobre todo por la interpretación de Julio Iglesias. Sin embargo, a mediados de los años setenta se difundió en varios países de

habla hispana la versión del propio autor, Danny Daniel, que fue grabada por las mismas fechas y que para mucha gente es el “legítimo original” porque es el primero que escuchó y además por ser del autor.

Por otro lado, existen canciones que se versionan tantas veces en escenas tan distintas que el “original” se extravía. La balada rabiosa “Lo siento mi amor” es conocida mayormente por la versión de Rocío Jurado. En México la popularizó la actriz de telenovelas Lupita D’Alessio y su versión es para muchos la “original”. Actualmente, mientras que el cantante travesti Falete la ha introducido en el mundo de la copla y el flamenco, su uso como sintonía de telenovelas en Latinoamérica en una nueva versión, provoca que se le asocie con los protagonistas. Un caso más extremo es el vals peruano “Que nadie sepa mi sufrir” compuesto en 1936 por los argentinos Ángel Cabral (música) y Enrique Dizeo (letra). El cantante de tango Hugo de Carril la grabó en los años treinta. Muchos años después la repopularizó el ecuatoriano Julio Jaramillo y en 1957 Édith Piaf quien la cantó con una letra en francés escrita por Michel Rivgache y con el nombre “La Foule”. Hacia fines de los sesenta le toca el turno a Raphael quien le imprimió su característica performance y a la Lupe que la insertó en un implacable ritmo de rumba. Más adelante la interpretó Julio Iglesias y en los ochenta los Lobos y La Sonora Dinamita que hizo de ella una sabrosa cumbia de gran éxito. En los noventa la incluyó Plácido Domingo en un popurrí de vales peruanos. Cada vez que se ha actualizado la canción en intervalos temporales muy amplios, ha tenido un éxito singular y se ha asociado fuertemente al intérprete de turno. En más de una ocasión, los seguidores de la canción que no conocían las versiones anteriores vivieron cada actualización como la “original”.

Es verdad que la tradición del rock goza en general de cierta áurea de originalidad y autenticidad. Por un lado, su producción se caracteriza por la “creación de obras musicales en tanto que grabaciones en el marco de las artes de masas”.⁹ En este sentido, no graban performances sino que componen con las técnicas del estudio de grabación, y cada corte o pista es una obra fija y culminada, como una pintura: se trataría de objetos únicos e irrepetibles (salvo en versiones) que preservan su condición de originalidad.¹⁰ Así mismo, es común que las bandas y cantantes sean los autores de sus propios temas y que en sus interpretaciones construyan un sonido propio característico. Esto contrastaría con la balada o canción melódica donde los cantantes generalmente no componen sus temas aunque son asociados estrechamente con ellos. Para alguna gente, el rock produce “originales fuertes” y posee mayor autenticidad mientras que la balada o canción melódica produce “originales débiles o difusos” y carece de esa autenticidad.

Pero las cosas no son tan simples. En el seno del mismo rock ha habido casos en los cuales la grabación que se ha hecho famosa no se corresponde con la versión del autor o con la primera grabación realizada. Además, este fenómeno ocurre también en otros ámbitos como la canción de autor. Los prestigiosos temas “Gracias a la vida” de Violeta Parra o “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara, son conocidas en Argentina y buena parte de Iberoamérica por las versiones de Mercedes Sosa u otros cantantes, más que por las grabaciones de sus propios autores. “La muralla” poema de Nicolás Guillén y música de Quilapayún se conoce en España y Cuba por la versión de Ana Belén y Víctor Manuel, pero en otras partes de Latinoa-

⁹ POUIVET, Roger. *Philosophie du rock : interrogation philosophique*. París: Presses Universitaires de France, 2010, p. 11

¹⁰ GRACYK, Theodore. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham (North Carolina): Duke University Press Books, 1996 y ZAK, Albin J. *The poetics of rock: cutting tracks, making records*. Berkeley: University of California Press, 2001.

¹¹ "Gracias a la vida" fue grabada por Parra en el disco *Las últimas composiciones* (1966). "Te recuerdo Amanda" aparece en el disco de Víctor Jara *Pongo en tus manos abiertas* (1969). Ambos temas fueron grabados por Mercedes Sosa en un sencillo en 1969. "Gracias a la vida" aparece también en su *Homenaje a Violeta Parra* (1971). Quilapayún incluyó "La muralla" en el disco *Basta* (1969). Fue grabada por primera vez por Ana Belén en el disco *La paloma del vuelo popular* (1976).

¹² Por ejemplo, los siguientes versos: "voy pidiendo libertad y no quieren oír, es una necesidad, para poder vivir, la libertad derecho de la humanidad, es más fácil encontrar rosas en el mar" o "qué ganarán qué perderán si todo esto pasará".

¹³ Pendzich llama a este tipo versiones propias (PENDZICH, Marc. *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit Verlag, 2004.

¹⁴ Álvaro Menanteau propone la noción de "públicos paralelos" para referirse a las audiencias que en el espacio hispanoparlante escuchan el mismo tema en versiones diferentes construyendo un sentido de autenticidad sobre cada una de ellas (comunicación en la lista de discusión de la IASPM-AL. 29 de abril de 2006).

¹⁵ MOSSER, Kurt. "Cover Songs": ambiguity, multivalence, polysemy. *Popular Musicology Online*, n. 2, 2008. Disponible en <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html>. Consultado octubre 2011.

¹⁶ El término "versión referencial" es de Gustavo Goldman (comunicación en la lista de discusión de la IASPM-AL. 20 de mayo de 2011).

¹⁷ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 83.

mérica, la de Quilapayún es la versión de referencia.¹¹

El equívoco en la adjudicación en la relación "original"-versión puede producir curiosos cambios de significado. En 1967 la cantante española Massiel grabó el tema "Rosas en el Mar" del cantautor Luis Eduardo Aute. Pese a sus referencias a la falta de libertad del régimen franquista,¹² el tema tuvo un éxito rotundo en España y Latinoamérica dentro del ámbito de la canción comercial. El propio autor la grabó un año después, sin embargo, la mayoría del público no conoció más versión que la de Massiel. En 1983 Aute lanzó el disco en directo *Entre amigos* que incluye participaciones de prestigiosos cantautores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Joan Manuel Serrat. Ahí interpretó el tema con su característica performance discreta. En el disco, Silvio Rodríguez testimonia que el trabajo de Aute había sido de gran influencia para el movimiento de la Nueva Trova Cubana. Entonces, una parte importante del público latinoamericano de los círculos de la izquierda ilustrada, descubrió que esa vieja baladita pegadiza era en realidad toda una canción de protesta. A partir de la (auto)versión de Aute en ese contexto, "Rosas en el mar" vivió entonces un curioso crossover hacia sus propios orígenes.¹³

Todo esto nos habla de una especie de dispersión de "originales" que hace repensar la utilidad de esta noción. Habitualmente, esta dispersión suele ocurrir por: a) versiones simultáneas o la sobreabundancia de versiones que circulan en el mismo espacio-tiempo; b) versiones paralelas o el éxito de versiones diferentes de la misma canción en diferentes zonas geo-culturales;¹⁴ c) versiones intermitentes de una misma canción que van apareciendo a lo largo de un período prolongado de años, cada una teniendo un éxito y público propios; e) cadenas de versiones o versión realizada a partir de otra versión y así sucesivamente de tal modo que la versión de referencia nunca es la misma y el "original" se ha extraviado en la cadena y f) versiones de referencia inexistente cuando un tema ha perdido su origen, se ha convertido en clásico, todo mundo la toca y canta y nadie puede definir cuál es la versión "original" ni hay una versión de referencia clara (como "Las Mañanitas", "La López Pereyra", o "Paquito el chocolatero").

Para evitar los problemas que entraña el término "original", Mosser¹⁵ introduce el concepto de "canción de base" para designar aquella performance o grabación que "debido a su estatus, popularidad u otras razones, es tomada como paradigmática, como la versión con la cual todas las otras grabaciones o performances son comparadas". Sin embargo, en el caso de las cadenas de versiones, la versión "modelo" no es la misma. Por ello pienso que es mejor hablar de "versión de referencia" para denominar aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión.¹⁶ Ahora bien, la existencia de esta referencia, llámese como se llame, es una condición *sine qua non* del fenómeno de la versión pues en él, ineludiblemente, "[...] hay una dependencia de un momento originario: una versión pre-existente, un punto de partida o interpretación definitoria, con el cual la versión va a ser comparada, con el cual se va a relacionar. Este origen no es una "causa primera", sino más bien un momento de partida transitoriamente privilegiado dentro de redes de parecidos de familia [...]."¹⁷

En trabajos anteriores me he referido a la versión hegemónica o dominante como aquella que en determinado espacio-tiempo es la más conocida, famosa o exitosa de un tema. En otro espacio-tiempo puede ser

otra versión. En ocasiones puede coincidir con la primera grabación, pero esta no es una condición necesaria. Simplemente es la que se difunde más ampliamente que otras entre una audiencia específica que habitualmente la considera como “original” frente a otras versiones y en torno a la cual se construyen significados fundamentales que gravitan sobre la noción de “autenticidad”. Este es una característica de los procesos de apropiación. Este concepto es simétrico al de canción de base de Mosser salvo que en mi definición asumo que esta grabación o performance de base o dominante puede ser distinta en contextos diferentes.

Sea como sea, lo “original” no es más que un universo de significados contruidos socialmente en torno a una canción de base o versión dominante o de referencia dentro de una audiencia específica que son válidos para esa audiencia y no debe necesariamente coincidir con la autoría real ni con el orden cronológico de las grabaciones o performances. Ahora bien, la noción de “original” conlleva usos distintos que sería conveniente aclarar.

La danza de los originales

Como hemos visto, el concepto de “original” es sumamente escurridizo. Su uso entraña valoraciones estéticas relacionadas con la noción de “autenticidad” que si bien nos aproxima a los modos en que la gente se apropia de la música, no permite gestionar adecuadamente ese momento originario del que habla Middleton. De hecho, en los usos tanto comunes como especializados, cuando se emplea dentro de la música popular urbana, el término “original” se puede referir a cosas sumamente distintas. Además de la canción de base o versión de referencia que ya vimos, se pueden distinguir por lo menos tres acepciones más: original genético, original cronológico y original legal.

El original genético es la versión de una canción tal cual la concibió su autor. Su autoridad es la del compositor. El original cronológico es la primera versión grabada y su autoridad es colectiva pues es resultado del proceso de producción de una grabación. Éste es pluripersonal pues intervienen “letristas, compositores, cantantes, instrumentistas, arreglistas, orquestadores, productores, ingenieros, diseñadores, directores del video, etc.”¹⁸ El resultado siempre es una creación colectiva que en ocasiones puede no ser del agrado del compositor ni convertirse en canción de base o versión de referencia.

El original legal es un poco más complejo. En situaciones de litigio o decisión especializada, un juez o una institución determina entre dos canciones cuál es el original y cual la versión, copia o plagio. En ocasiones, estas decisiones, apoyadas con frecuencia en peritajes de especialistas del mundo de la producción musical o de la musicología, resultan contrarios a la percepción social e instauran jerarquías del tipo “obra original”-“obra derivada” antes invisibles. Veamos un caso famoso. En 1976 un tribunal estadounidense condenó a George Harrison porque su éxito “My sweet lord” (1970) era un “plagio inconsciente” de “He’s So Fine” de The Chiffons (número uno en 1963). Cuando uno escucha ambas canciones, sus relaciones estructurales son más que evidentes por más que en su época ni siquiera Harrison parecía notarlo pues el tema de The Chiffons estaba completamente olvidado. Pero hay casos en los que el original legal sigue siendo difícil de detectar aun después de la sentencia. En 2005, un tribunal

¹⁸ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 60.

condenó por plagio a N.W.A., una de las bandas seminales del gangsta rap, pues en su canción "100 Miles and Runnin'" incluía un sample de dos segundos de un riff de guitarra de "Get Off Your Ass and Jam" de Funkadelic. La banda reconoció que había tomado ese sampleo sin permiso. Sin embargo, el fragmento estaba sumamente transformado: se había descendido la altura, se aceleró el tempo y se encerró en un loop de tal suerte que sonaba como una alarma de policía (y esa es su función en el video del tema). La identificación de ese elemento del tema de N.W.A. como perteneciente a una grabación de Funkadelic fue realizada por expertos, pero para la mayoría de los oyentes, aun conociendo la sentencia, resulta sumamente difícil percibir las semejanzas intertextuales.

Muy similar y particularmente doloroso es la polémica del tema "Bitter Sweet Symphony" (1997) de The Verve. El riff que ha hecho célebre la canción proviene de un arreglo orquestal de "The last time" (1965) de Los Rolling Stones que Andrew Oldham grabó con su orquesta a mediados de los sesenta. The Verve había obtenido permiso para usar un fragmento de la versión de Oldham. Sin embargo, fueron demandados por ABKCO Records de Allen Klein, quien posee los derechos de las canciones de los Rolling Stones de los años sesenta, alegando que usaron más material del autorizado. El litigio se complicó cuando el tema comenzó a tener un éxito inesperado. Entonces la presión aumentó y se vieron forzados a un arreglo extrajudicial que incluyó el 100% de las regalías para la compañía de Klein y, asombrosamente y pese a que la letra y melodía principal de la canción son originales de The Verve, la canción debía ser atribuida a Jagger y Richards. Richard Ashcroft miembro de The Verve y compositor del tema, diría afligido: "es la mejor canción que Jagger y Richards han compuesto en veinte años". El original legal no tiene nada que ver con el "sentido de originalidad" que imprimió la canción entre sus fans. Pero aún hay más. Una vez en poder de Klein, la canción fue explotada en spots publicitarios (dentro de los cuales destaca un anuncio de Nike). Sin embargo, cobijándose en la figura jurídica conocida como "derechos morales", la banda y compositor, al que los tribunales le negaron la autoría en su momento, le concedieron detener ese uso.

Un caso diferente es el del tema "Viva la vida" (2008) de Cold Play que ha sido acusado repetidamente de apropiarse de secciones de temas como "Foreigner Suite" (1973) de Cat Stevens (ahora Yusuf Islam), "Francés limón" (2002) de los Enanitos Verdes, "J'en ai marre!" (2003) de la francesa Alizée, "If I Could Fly" (2004) de Joe Satriani y "The Songs I Didn't Write" (2008) de Creaky Boards. En los casos en que fueron demandados, los tribunales siempre exoneraron a la banda fundamentalmente porque las similitudes se basan en una progresión armónica sumamente común en la música popular. Sin embargo, el dictamen no contenta a todos. Ahí donde los jueces instituyeron que hay dos cosas diferentes, muchos fans perciben aun que se trata de un mismo elemento usado ilegalmente y defienden a su banda o músico no sólo por lealtad, sino porque para cada uno de ellos, el "original" es aquél con el que tienen una relación más estrecha; aquél del que se han apropiado con mayor intensidad desde hace más tiempo.

Las nociones de "Identidad" y "original" son inestables y la que se considera como versión "original" puede cambiar en diferentes audiencias.

Tipos fundamentales de versiones

En términos generales existen tres tipos fundamentales de versiones¹⁹ en relación con los vínculos formales que se establecen entre la canción de base o versión de referencia y la versión actualizada: 1) la versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del cantante o banda que hace la versión y 3) la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo. Veamos más en detalle cada tipo.

El primer caso suele llamarse “réplica, imitación”, “copia”,²⁰ “reducción”,²¹ “ejecución” [rendition]²² o “cover”²³ y se define por el intento de reproducir una canción lo más parecida a la grabación de referencia. Es común en las cover bands o bandas tributo que cantan y visten como los músicos a los que rinden homenaje y emulan. En sus actuaciones pretenden reproducir el timbre, fraseo y sonido general de las grabaciones de referencia. También se aplica cuando en una presentación en vivo, una banda pretende recrear un tema propio tal y como suena en su disco. Ello es objeto de juicio estético: los fans suelen quejarse cuando no lo logran.²⁴ También es común en las bandas de fiestas, bodas o verbenas populares que pretenden replicar algún rasgo característico del sonido de la versión referencia como por ejemplo la reverberación y diseño de los solos de guitarra de “Another brick in the wall” de Pink Floyd. Este tipo de versión fue común también en las falsificaciones que proliferaron hasta el auge de la piratería. En tiendas no especializadas como supermercados o gasolineras, se ofertaban vinilos, casetes o cds con los éxitos del momento interpretados presuntamente por los cantantes originales. Sin embargo, se trataba de imitaciones que pretendían parecerse al sonido original. Algunos autores relacionan este tipo de versión con la noción de interpretación de la tradición de la música clásica de arte occidental.²⁵

El segundo caso se ha denominado “versión por adaptación”, “versiones respuesta”,²⁶ “traducción”²⁷ o “transformación” o “apropiaciones”.²⁸ Lacasse lo llama “covering” y lo asocia a las ideas de lectura e interpretación en tanto exégesis.²⁹ Mosser lo llama versiones interpretativas y las subdivide en “interpretación leve” e “interpretación mayor”.³⁰ La interpretación leve intenta preservar algunos aspectos de la versión de referencia como el tempo, letra, melodía, instrumentación, forma, orden de los eventos, etc., pero varía algunos elementos como riffs, armonía, y sobre todo, el estilo y performance de los intérpretes. Estas versiones funcionan con frecuencia como homenaje a los temas versionados, informan sobre la valoración y recepción de una canción o intérprete y en algunos casos sirven para validar las competencias en determinado estilo o género del versionador. Un buen ejemplos sería la versión de The byrds de “Mr. Tambourine man” de Bob Dylan.

En la “interpretación mayor” las transformaciones en varios aspectos son de mayor intensidad. Entre ellas destaca el cambio de estilo o género de la versión de referencia. Son los arreglos en salsa de baladas de los setenta o canciones de los Beatles, los álbumes colectivos de tributo en donde cada banda, con su propio estilo, canta un tema del homenajeado, las apropiaciones de músicos de temas clásicos, Caetano Veloso cantando en 1985 y con estilo bossa nova “Billie Jean” (1983) de Michael Jackson, Frank Sinatra

¹⁹ BUTLER, Jan. Oeuvres musicales, reprises et Strange Little Girls. *Volume! La revue des musiques populaires*, v. 7, n. 1, 2010, p. 47.

²⁰ LACASSE, Serge. Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. In: TALBOT, Michael (ed.). *The musical work: reality or invention*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 45.

²¹ MOSSER, Kurt, *op. cit.*

²² GRIFFITHS, Dai. Cover Versions and the sound of identity in motion. In: HESMONDHALGH, David y NEGUS, Keith (eds.). *Popular music studies*. Londres: Arnold, 2002, p. 52.

²³ En Argentina se llama *cover* a este tipo de versión. En los estudios de música popular urbana anglófonos y en los usos cotidianos de varios países hispanoparlantes, *cover* es sinónimo de versión.

²⁴ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 77.

²⁵ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 82; GRIFFITHS, Dai, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ PENDZICH, Marc, *op. cit.*

²⁷ DENT, Alexander Sebastian. Cross-cultural “countries”: covers, conjuncture, and the whiff of Nashville in Muacutesica sertaneja (Brazilian Commercial Country Music). *Popular Music and Society*, v. 28, n. 2, 2005. p. 207-227.

²⁸ GRIFFITHS, Dai, *op. cit.*, p. 52.

²⁹ LACASSE, Serge, *op. cit.*, p. 45-46.

³⁰ MOSSER, Kurt, *op. cit.*

³¹ La noción de parodia en las teorías de la intertextualidad y en la tradición del reciclaje musical occidental no tienen que ver con el concepto de sátira. Simplemente es la utilización de materiales de una obra para la composición de otra obra nueva con identidad propia.

³² LÓPEZ CANO. Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta*, n. 104, 2007, p. 32.

³³ Del disco *Strange little girls* (2001) donde hace versiones de temas compuestos por y para hombres desde una perspectiva femenina.

³⁴ Paratexto: información que circunda la obra y que interviene en su comprensión como títulos, género, indicaciones de tiempo y carácter, etc. (LÓPEZ CANO. Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta*, n. 104, 2007, p. 36).

interpretando "Yesterday" (1969) de The Beatles, etc.

El tercer tipo de versión puede ser llamado "reelaboración", "recomposición" o "canción paralela". En este, si bien son reconocibles elementos estructurales característicos del tema versionado (con o sin transformaciones), éstos aparecen descontextualizados y con un alto grado de fragmentación. Una parte importante del material de la versión es completamente diferente y no tiene relación alguna con la referencia: su arreglo, duración, estilo, cantidad y características de sus secciones, etc., son distintas. El producto ocupa un lugar ambiguo en relación con la versión de referencia pues, por un lado, es una versión derivada y dependiente de ésta, pero está tan manipulada que puede considerarse como otra composición realizada por el método de parodia:³¹ la composición de una nueva obra a partir de algunos elementos característicos de otra diferente.³² Estas versiones albergan una paradoja ontológica pues al tiempo que claman por su independencia, se descubren inexorablemente atadas a la canción "original".

Un ejemplo es la balada o canción melódica "Payaso" del cantante mexicano José José. La canción trata de las miserias de un hombre que sufre el desdén de una dama. En 1998 la banda de rock y rap Molotov versionó el tema en el disco *Un tributo a José José*. En ella recupera sampleos de la introducción del original (con percusión añadida) y de la voz del cantante al final al tiempo que interpretan el estribillo del "original". Sin embargo, el resto de la canción es completamente diferente. La voz poética es tomada alternativamente por diversos personajes: un payaso diabólico y alcohólico, un chico con acento satirizado del D. F., etc. La letra se mofa del conocido alcoholismo del cantante, alude a otras de sus canciones y lanza un mosaico de celebración alcohólica variado e inconexo, con la violencia e irreverencia características de la banda. La música es una base rítmica básicamente de hard rock que contrasta con el estilo del estribillo del original realizado en la manera de música disco.

Otro caso de este tipo sería la versión de Tori Amos de "Happiness is a Warm Gun"³³ grabada por los Beatles en 1968. La de Amos dura tres veces más, su estilo es completamente diferente y entre los elementos añadidos destacan los sampleos de voces que leen la carta de derecho portación de armas de los Estados Unidos. La introducción no tiene nada que ver con el tema versionado. Sólo hasta el minuto 1'45" aparece un riff muy lejanamente parecido a alguno de varios de la canción de The Beatles. La letra del estribillo entonada con transformaciones severas en melodía y armonía, aparece después del minuto 2'. Gran parte de la estructura se ha transformado y las partes nuevas parecen cobrar autonomía con respecto al tema versionado. Está al borde de convertirse en una parodia intertextual. Sin embargo, la letra, algunos aspectos estructurales como armonías y melodías y la información paratextual remite al tema de The Beatles.³⁴ Dentro de la propia poética o programa explícito del disco de Amos, está claro que sus versiones introducen lecturas críticas a las canciones originales. Al igual que el ejemplo anterior, en esta versión existe una clara función metatextual en tanto que emplaza lecturas críticas de la canción, sus significados, sus intérpretes o su contexto.

Esos tres tipos básicos son sólo puntos de referencia que poseen fronteras difusas y no pretenden en absoluto sustituir un análisis profundo de las funciones y significados de cada versión específica. He intentado definirlos exclusivamente en términos formales para facilitar su identi-

ficación. Si bien la identificación de las versiones del primer tipo puede quedar bastante clara, la frontera que separa el segundo y tercer tipo de versión es difícil de trazar. Los criterios para determinarlos no son sólo cuantitativos sino cualitativos. En ocasiones puede ser determinante la cantidad de material nuevo, el grado de intervención y transformación de elementos estructurales del original y la transformación de significado, etc. Por lo regular, la secuencia de eventos (estrofas-estribillo-introducciones e interludios) se ve alterada. Sin embargo cada caso ofrece problemas particulares para el análisis y el estudio de las versiones no debe contentarse con la mera clasificación.

Existen muchas clasificaciones de versiones que se rigen por otros criterios como sus funciones o significados. Me gustaría mencionar tres de los más interesantes. Basándose en el célebre *Palimpsestos* de Gerard Genette, Lacasse propone la categoría de "Travestismo" como la rescritura de un texto que si bien mantiene el contenido fundamental, transforma su estilo de tal suerte que lo "degrada" o lo "ennoblece" según la perspectiva del crítico u oyente.³⁵ Menciona los casos la versión disco de la "Quinta sinfonía" de Beethoven de 1976 de Walter Murphy o la versión que el Kronos Quartet hace de Purple Haze de Jimmy Hendrix desde una de las formaciones más sacralizadas de la tradición de la música de arte occidental: el cuarteto de cuerda. Este ejercicio versionador podría ser interpretado, según Lacasse, como degradación o ennoblecimiento de las canciones respectivas.

Hay un tipo de versión que posibilita una serie de interesantes transformaciones de significación en la versión de referencia. Recordemos la versión de 1979 de "My Way" de Sid Vicious (Sex Pistols) (y que busca su referencia en la versión de Sinatra), la versión de 2002 de Joey Ramone al clásico "What A Wonderful World" grabado por Louis Armstrong en 1967, la versión en Swing de Paul Anka del desgarrador "Smells Like Teen Spirit" de Nirvana o la de "All my loving" de The Beatles en versión de rumba catalana por Los Manolos (1991). Si bien gran parte de la estructura y letra de la canción es respetada, el arreglo, la transformación de género o estilo y la performance, introducen un alejamiento de la versión de referencia que se traduce o bien en un comentario o interpretación, una oposición o contradicción con el significado o estética del original, una revisión crítica de su significado, la revelación de una verdad que no conocíamos con respecto a la versión de referencia o una distanciamiento irónica que deconstruye los pilares semióticos del tema. A este tipo se le ha llamado "versión ideológicamente motivada",³⁶ "versión de distanciamiento irónico"³⁷ o en francés *meprise* que literalmente significa "desprecio" y que juega con el término usado en esa lengua para designar la versión: *reprise*.³⁸

Las "versiones satíricas, paródicas"³⁹ o "destructivas"⁴⁰ tienen como función principal es burlarse del tema o cantante de referencia. Para ello se cambia la letra, género o estilo y/o la performance. Del mismo modo que las anteriores, este tipo de versión se vincula con la canción de referencia porque dice algo sobre ella, sin embargo, su dimensión metatextual queda circunscrita al ámbito del humor.

La versión frente a su referencia

Uno de los problemas teóricos más complejos en el estudio de las versiones es la relación que tiene una versión actualizada con la de refe-

³⁵ LACASSE, Serge, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 83.

³⁷ MOSSER, Kurt *op. cit.* En el original es definido como *send-up (ironic) covers*. Julio Mendivil lo traduce como "versiones exageradas" (comunicación personal).

³⁸ KIHM, Christophe, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ MOSSER, Kurt *op. cit.*

⁴⁰ ULLMEIER, Johannes. *Destruktive Cover-Versionen. Testcard Pop und Destruktion*, n. 1, 1997, p. 60-87.

⁴¹ Para una introducción a las diferentes ontologías de la obra musical véase DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. p. 45-116. De mucha influencia en la academia anglófona son DAVIES, Stephen. *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Oxford: Oxford University Press, 2004 y *Themes in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁴² DARSEL, Sandrine, *op. cit.*, p. 46-54.

⁴³ Para un estudio profundo sobre los regímenes de existencia de la obra de arte en general, en varios formatos y de disciplinas diferentes, véase GENETTE, Gérard. *La obra del arte: inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen, 1997.

rencia o el vínculo que existe entre diferentes versiones. ¿Se trata de la misma canción sólo que en otra forma de aparición o manifestación?, ¿se trata de canciones u “obras” derivadas que poseen siempre cierta dependencia del “original”? o ¿son simple y llanamente canciones diferentes e independientes? ¿O se trata de identidades distintas pero relacionadas por medio de fuertes vínculos intertextuales? Estas preguntas no tienen respuestas simples. De hecho, analizar este problema supone la resolución de un problema anterior: cómo definir la identidad de una canción, sus límites y fronteras y cómo explicitar aquellos rasgos que la distinguen de otras. Tales disquisiciones suelen formar parte de lo que en filosofía del arte se suele llamar la ontología de la obra musical.⁴¹

La ontología pretende definir el “ser” de la obra musical, determinar su identidad, qué es lo que hace que una obra, como la Quinta Sinfonía de Beethoven, sea lo que es y no otra obra. El tema es sumamente complejo y fatigoso por múltiples razones. Por un lado, la música tiene un régimen de existencia sumamente complejo. Una parte importante de las artes plásticas se encarna en objetos únicos. Tómese por ejemplo el caso de *Il Cenacolo* o la *Última cena* de Leonardo: un fresco único localizado en el refectorio de la iglesia de *Santa Maria delle Grazie* ubicada en el número 2 de la plaza del mismo nombre en Milán y que fue pintada entre 1494 y 1497. La obra está sufriendo un progresivo deterioro irreversible. Dentro de un tiempo la perderemos definitivamente. Conservaremos todas las fotografías, reproducciones, imitaciones, críticas y análisis, pero el “objeto físico” creado por Leonardo desaparecerá. En contraste, la música (como otras artes interpretativas) no vive en objetos únicos. Para tener una existencia física ha de ser interpretada por un músico competente a partir de una partitura (que no es otra cosa que un guión que representa algunos rasgos de la obra, al tiempo que prescribe como reconstruirla) o de tipos o modelos musicales creados previamente. Las diferentes interpretaciones de la misma música son todas manifestaciones de la misma obra. Cada interpretación se constituye en un objeto sonoro con propiedades físicas y estéticas diferentes a otros que brotan de otras interpretaciones. Pero todas las interpretaciones son la obra. Por esa razón, las ontologías de la música de corte idealista y mentalista defienden que la obra no es el objeto sonoro producido en cada interpretación, sino una abstracción estructural que yace en el mundo de las ideas y cuyas propiedades no son las mismas de sus interpretaciones o instanciaciones: no importa que tan buena o mala sea una interpretación de la Sonata para piano 11 en La mayor K. 331 de Mozart, la obra no es esa interpretación sino una abstracción estructural ideal (o ideacional) de la misma.⁴² Este principio dificulta la aplicación de estos modelos al mundo de la música popular pues sus “obras” se distribuyen principalmente en performances específicas fijadas en forma de grabaciones. Regresaremos a este problema más adelante.⁴³

Otro problema complejo es que la misma noción de “obra” musical es una categoría evaluativa: pronuncia un juicio de valor con respecto al objeto al que se le aplica a partir de criterios heredados del paradigma cultural de la modernidad. Entre éstos valores estéticos que presupone su uso, destacan los siguientes: la obra es una entidad artística que constituye una unidad total, está completa, acabada y terminada en sí misma; posee una originalidad en el sentido que es única e irrepetible; sus propiedades estilísticas están estrechamente vinculadas al estilo personal de su creador;

cualquier parecido con otra obra de otro autor sería una imitación o influencia cuando no un plagio; el parecido con otras obras del mismo autor, en cambio, es un síntoma de la coherencia de su estilo personal; además debe aportar algún elemento innovador que haga progresar esa disciplina artística en particular.⁴⁴ Estos criterios suelen aparecer implícitos en todas las teorías ontológicas de la música y su ocultamiento dificulta la contrastación de sus afirmaciones. “La obra de arte musical: hacia una ontología de la música” de Jorge Martínez Ulloa,⁴⁵ es uno de los pocos trabajos que explicitan estos criterios. De su lectura resulta evidente que la categoría de “obra” sólo es aplicable a un número reducido de músicas y que incluso una gran cantidad de composiciones de Mozart, Vivaldi o Bach, no caben en una ontología planteada de ese modo.⁴⁶ Para algunos estudiosos, las diferentes tradiciones de la música popular no pueden ni deben estudiarse bajo esos presupuestos.

A continuación revisaremos diferentes aproximaciones al problema de la identidad de la obra de la música popular y de sus versiones.

La red Intertextual

Richard Middleton es uno de esos especialistas que prefieren no considerar las canciones de música popular como “obras” similares a la de la tradición estética idealista heredada de la modernidad. No niega que fenómenos como la grabación, que fija el objeto sonoro en “aparentes versiones definitivas”, o las interpretaciones en vivo con un cuidado extremo de reproducir el sonido del disco, o la práctica de la crítica especializada sobre todo en el rock, blues y jazz en relación a las grabaciones o interpretaciones trascendentes, etc.; pueden apuntar a la existencia de identidades sólidas como *obras* en la música popular.⁴⁷ Sin embargo, a la luz de la naturaleza habitual de las canciones en este ámbito, prefiere conceptualizarlas como textos o *enunciaciones*, entendidas como performance-evento o concretizaciones puntuales de un sistema de códigos compartido o lenguaje común ampliamente extendido.⁴⁸ Estas enunciaciones no se instauran en identidades exclusivas sino que se insertan en grandes redes intertextuales que articulan muchos otros enunciados o textos similares. Las canciones adquieren sentido sólo por su relación con otros textos.⁴⁹ Lo principal para Middleton no es la canción o texto individual sino la red misma y el significado que emerge de las interacciones de los textos vinculados en ella.⁵⁰

Este principio lo aplica también al caso de las versiones. Éstas “se localizan en un espectro, que se mueven desde la copia exacta por un lado, a través de tributos, reinterpretaciones y diferentes cambios estilísticos, hasta ataques ideológicos en otro extremo”. Si bien son relativamente dependientes de “una versión pre-existente, un punto de partida o interpretación definitoria, con el cual la versión va a ser comparada, con el cual se va a relacionar”, se insertan en “redes de parecidos de familia, pudiendo compararse con momentos similares dentro de redes de repetición, significación y remezcla”. Y afirma que “sería engañoso ver esos momentos como si fueran equivalente a “obras”, aunque podríamos considerarlos como síntomas de “obredad” [‘work-ness’] (o el concepto de obra puede ser pensado como una extrapolación históricamente específica del sistema más general que estoy describiendo en términos de redes de aires de familia)”.⁵¹

Me parece significativo que Middleton otorgue la misma jerarquía

⁴⁴ ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988, p. 134

⁴⁵ MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. La obra de arte musical: hacia una ontología de la música. *Revista Musical Chilena*, v. 64, n. 213, 2010, p. 123 y ss.

⁴⁶ No todas las culturas musicales organizan sus productos en torno al concepto de obra. Muchas las conceptualizan a nivel de género o de tipos melódicos sobre los cuales se improvisa. Es el caso del flamenco con sus palos, el raga hindustaní, las diferencias del Siglo de Oro hispano o la improvisación sobre *standars* en el jazz. Véase GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

⁴⁷ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁸ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰ Muchas piezas de la tradición de la música clásica de arte europea occidental funcionan de manera similar: danzas de los siglos XVI-XVIII; músicas que reproducen *topoi* como los *Lachrimae*, una cantidad enorme de música sacra y profana anterior a 1600, muchas piezas de Vivaldi, Lully y otros autores, etc. Pero las obras de Schubert también suelen criticarse y comprenderse sólo en relación a estas redes intertextuales.

⁵¹ MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 83.

⁵² MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 82.

⁵³ La dicotomía autográfica-alográfica es ampliamente utilizada y en ocasiones es sobre-explotada por la estética con fundamento en la filosofía analítica anglófona. Este abuso con frecuencia rebasa su poder explicativo.

⁵⁴ GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976, 113.

⁵⁵ GOODMAN, Nelson, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁶ GOODMAN, Nelson, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁷ GRACYK, Theodore, *op. cit.*, p. 18.

tanto a las redes que se articulan entre versiones de la misma canción como a las que vinculan canciones diferentes que simplemente poseen relaciones intertextuales. Al parecer, para él no existen diferencias sustanciales entre una y otra. En su discusión sobre las versiones, menciona como ejemplo diferentes performances de "My way" (las de Sinatra, Elvis y Sex Pistols). Sin embargo, del mismo modo, trata la "Bitter sweet symphony" como versión de "The last time" que, como analizamos anteriormente, se trata de un caso distinto.⁵² Esto quiere decir que para Middleton la relación que pudiera tener la versión del tema de Cold Play "Viva la vida" que realizó en 2010 el cantante sueco Darin, posee el mismo rango, jerarquía y situación de red que las relaciones que el mismo tema puede tener con aquellas canciones con las cuales se le han detectado parecidos intertextuales por los que en algunos casos la han acusado de plagio como las de Cat Stevens, Enanitos Verdes, Alizée, Joe Satriani y Creaky Boards.

En este modelo, la identidad de la canción es por definición difusa y sus fronteras poco claras. De hecho, la identidad de un tema invade la de otro y poco importa que se consideren canciones diferentes o versiones de la misma. Esta tesis, obviamente, explicita un modo de existencia social de la música popular. Sin embargo, no es aplicable a otros ámbitos, como el legal, donde se debe decretar la identidad específica de cada enunciación para determinar la autoría legal, sin importar disquisiciones filosóficas como las que nos ocupan.

La obra autógrafa

Existen otros modelos que dotan de mayor consistencia la identidad de la canción y sus versiones. Hay una famosa dicotomía introducida por Nelson Goodman que distingue entre artes autográficas y artes alográficas.⁵³ Las primeras serían aquellas cuya identidad está marcada por la historia de su producción: cuando Velázquez terminó de pintar *Las meninas*, la obra se clausura, se cierra en sí misma y el trabajo del artista se da por concluido. Cualquier otra reproducción de la misma obra será una falsificación e "incluso la más exacta réplica no cuenta como genuina".⁵⁴ La obra es eso y sólo eso que ha puesto el autor en el lienzo durante el proceso de creación. Por el contrario, en un arte alográfico como la música, el teatro o la danza, el trabajo del autor culmina en una partitura, guión o libreto, que en sí mismo no es la obra terminada o clausurada pues requiere que otro artista la interprete y la concrete.⁵⁵ Las artes alográficas son aquellas susceptibles de una notación intermediaria entre la acción del autor y el objeto final. Cualquiera de las interpretaciones correctas de la partitura o guión "son todas instanciaciones legítimas" de la obra.⁵⁶

A partir de esta distinción, la ontología del rock defiende enfáticamente la naturaleza de sus canciones como autográficas. En la tradición de la música de arte clásica occidental, la "obra musical ha sido generalmente identificada con la estructura [*sound-structure*] no con los sonidos en sí mismos".⁵⁷ Esa estructura es la que se puede anotar en la partitura y cada interpretación de estas estructuras anotadas es una instanciación de la obra. Pero la obra no es el objeto sonoro resultante, la obra no es su instanciación. Las propiedades de la obra entendida como estructuras abstractas ideales y de sus instanciaciones entendidas como objetos sonoros concretos, son

diferentes.⁵⁸ Para la música clásica occidental, sus obras son básicamente alográficas. Por su parte, el rock produce obras encarnadas en objetos sonoros fijos y únicos distribuidos en grabaciones.⁵⁹ Del máster de una grabación se reproducen copias iguales básicamente intercambiables. La grabación en el rock no tiene la función de registrar performances, en realidad “la producción de grabaciones es un proceso compositivo que produce obras musicales”.⁶⁰ Durante el proceso se añaden, editan y mezclan trozos fragmentados y aislados de material sonoro. Si se quiere, se puede decir que en la producción se ensamblan pequeñas performances parciales pero el mecanismo es mucho más parecido al tratamiento de un lienzo por parte del pintor. La grabación es el “texto básico” del rock,⁶¹ no es “una “representación acústica” de un texto escrito. Es en sí mismo el texto, un texto sonoro [...]”.⁶² Por ello, sostienen sus defensores, el rock produce obras autográficas con un espectro amplio de propiedades identificables y definibles.⁶³

Según Jan Butler,⁶⁴ “Gracyk y Zak emplean las versiones como evidencia de la naturaleza autográfica de la obra musical grabada”. Si como afirma Zak, las canciones se pueden interpretar de múltiples maneras pero su identidad básica y su lugar dentro de la tradición del rock, es consolidarse en obras “fijadas por una grabación original”,⁶⁵ entonces cada versión “debe ser una obra nueva, si acaso derivada porque se trata de una obra autográfica”.⁶⁶ Butler cita este pasaje de Zak: “Pese a que puedo escuchar muchas versiones de “Be My Baby” no puedo nunca separar lo que la canción significa para mí de la imagen que tengo en mi memoria de la voz de Ronnie Spector y de la espléndida producción de Phil Spector. De algún modo, la versión resuena en la memoria y aunque el sonido es del todo diferente, sigue estando presente el significado de la grabación original”.⁶⁷

Para Butler, en esta y otras partes de su libro, Zak establece una jerarquía inapelable entre el original y sus versiones: “una versión siempre se ve afectada por la existencia del original” entre otras cosas porque “éste se filtra en la audición a través de la memoria del sonido de la grabación original”. Por ello, concluye que “la insistencia de Zak en el efecto del original en la versión implica que ésta será siempre esclava de la primera y nunca podría mejorarlo. Será relegada a un plano secundario y dependiente de la obra original”. Desde el punto de vista de la autografía, la versión no deja de ser una nueva obra en sí misma aunque sea una réplica. Es la existencia del original autográfico que garantiza que la versión sea una identidad distinta: “debe ser una obra autógrafa nueva, aunque vinculada a la original por el trabajo alográfico de la canción contenida en su interior”.⁶⁸

En efecto, desde este punto de vista, una canción se considera versión si y sólo si existe un “original” o referencia previo que ocuparía siempre una jerarquía superior.⁶⁹ Las diferentes *Meninas* pintadas por Picasso siempre serán una versión de las de Velázquez y de algún modo su existencia dependerá de esa subordinación. Sin embargo, debemos admitir que esto no impide que podamos apreciar en las múltiples *Meninas* de Picasso, aspectos únicos e irrepetibles distintos a los del cuadro original. Éstos pueden ser susceptibles de valoraciones estéticas en sí mismos como el color, su estética cubista,

⁵⁸ DARSEL, Sandrine, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹ POUIVET, Roger, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ GRACYK, Theodore, *op. cit.*, p. 21.

⁶² ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 41.

⁶³ La noción autógrafa en el rock llevan a consideraciones extremas. Músicos como Neil Young sostiene que la remasterización o digitalización de sus propios discos son falsificaciones de las obras originales en vinilo. Para una discusión sobre este problema véase GRACYK, Theodore, *op. cit.*, p. 22-35.

⁶⁴ BUTLER, Jan, *op. cit.*, 48.

⁶⁵ ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ BUTLER, Jan, *op. cit.*, 48 (subrayado mío).

⁶⁷ ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 31-32.

⁶⁸ BUTLER, Jan, *op. cit.* 49.

⁶⁹ Aunque, como hemos visto en la sección 2 esta jerarquía puede no coincidir con la cronología de versiones o de consideraciones autorales.

la composición, la descomposición de la perspectiva, etc. Debemos admitir también que lo dicho por Zak en relación a las diferentes versiones de "Be my baby", es el relato de una experiencia de escucha particular y no necesariamente una ontología anclada en principios metafísicos universales. Desde los principios ontológicos de la autografía, el que una canción tenga el estatuto de versión porque se subordina a otra canción considerada como "original" o referencia, necesaria y lógicamente la convierte en una autógrafa nueva. Nótese la utilización del verbo deber en las citas de Butler. Sin embargo, ello no le impide funcionar como canción independiente (por ejemplo, para quien no conozca otro referente y por tanto no la considere como versión) o incluso insertar su discurso y valores intrínsecos en un ámbito de acción diferente a la versión de referencia. Veamos algunos ejemplos.

La grabación de "Roxanne" que The Police lanzó en el sencillo de 1978 es una rítmica y vigorosa canción que combina aires de reggae con tango e invita a un enérgico cabeceo vertical. Para el espectáculo a beneficio de Amnistía internacional conocido como *The secret policeman's other ball* (1981), Sting la tocó acompañado sólo con su guitarra. En esta versión, su aguda voz parece un lamento soportado por un ritmo sincopado y suaves acordes alterados que remiten al bossa nova. Al parecer fue así como la compuso y como la tocaba antes que se arreglara para la producción discográfica de The Police. La atmósfera íntima y entrañable que logra esta versión, cambia sensiblemente el significado de la canción de base o referencia. Definitivamente la prostituta Roxane no es querida del mismo modo por cada versión. Otro tanto sucede con la grabación de Tory Amos (1992) del mítico "Smells like teen spirit" de Nirvana. El ambiente que crea es misterioso y sórdido. Su interpretación se caracteriza por un fraseo rico y agómicamente complejo y cambios súbitos de matices (forte y piano) mezclados con sensuales jadeos y aspiraciones profundas. El piano resuena en la profundidad de sus graves que alternan con puentes instrumentales a un tiempo sensuales y dolorosos. Nada tiene que ver con el alarido desgarrador a base de decibelios y distorsión de la versión de Nirvana. Si bien la desolación aparece de un modo u otro en ambas versiones, sus matices y significados son sumamente diferentes.

No sé si "Roxanne" en solitario de Sting "supera" a la de The Police, o si la versión de Amos a la de Nirvana, pero está claro que si colaboramos con ellas y nos entregamos a la propuesta de cada una de ellas, seguramente seremos transportados a áreas de experiencia estética sumamente distintas a las de sus grabaciones de referencia. Desde la ontología no se puede prescribir si una versión puede superar o no estéticamente a su referencia, precisamente porque autográficamente, tiene vida propia: son cosas distintas.

Existe otro problema que es necesario analizar a fondo. Butler acepta que si bien la versión debe ser una obra autógrafa nueva, ésta va a estar vinculada al original "por el trabajo alográfico de la canción contenida en su interior".⁷⁰ Me parece que en realidad existen varios vínculos o dimensiones que relacionan de manera diferente las versiones con sus canciones de base o referentes. En su libro, Zak

afirma que la grabación entendida como obra autógrafa, posee tres niveles distintos de composición: la “canción”, el “arreglo” musical, y la “pista”:

La “canción” es lo que puede estar representado en una partitura de música popular [*lead sheet*]; por lo general incluye palabras, la melodía, cambios de acordes y un cierto grado de diseño formal. El “arreglo” es un montaje particular de la canción. Provee un plan prescriptivo más detallado: instrumentación, partes musicales, *groove* rítmico, etc. La “pista” es la propia grabación. En la medida que la pista representa la obra musical terminada, entonces subsume a los otros dos niveles. Es decir, cuando escuchamos una grabación, experimentamos al mismo tiempo una canción y un arreglo a través de los sonidos de la pista.⁷¹

Zak agrega que “si bien la “canción” y el “arreglo” son aspectos integrales de la obra terminada, ambos conservan una independencia ontológica”.⁷² Los dos poseen sus propios modos de representación más allá de la grabación y aun “si la composición y el arreglo se llevaran a cabo durante la sesión de grabación, cuando ésta haya terminado se pueden extraer de ella y tratarse de forma independiente”. De hecho podrían transcribirse y la “canción” podría ser interpretada con otra instrumentación o estilo y el mismo “arreglo” aplicarse a otra canción completamente diferente. En otras palabras: “canción” y “arreglo” viven también a manera de estructuras abstractas susceptibles de ser anotadas e interpretadas o instanciadas y “pueden ser modificadas en cualquier número de formas sin perder su identidad básica. Esto no ocurre con la pista. Su identidad está en su sonido real” [...].⁷³ Si se pueden anotar, instanciar e interpretar infinitamente sin perder su identidad, entonces “canción” y “arreglo” constituyen entidades alográficas.

Si “canción”, “arreglo” y “pista” no forman parte de la misma ontología de la obra autógrafa, si las dos primeras constituyen identidades alográficas y la tercera autográfica, entonces se trata de modos independientes de “ser” y “aparecer” de la misma “obra”. Eso parece indicar que la música rock, como de hecho todas las músicas incluyendo la clásica europea, conoce muchos modos de existencia y si bien la grabación ocupa un lugar preponderante, no es posible negar la existencia de la misma “obra” en otras dimensiones. Esto complica mucho más el cuadro descrito hasta ahora. Cuando escucho “Smell like teen spirit” con Tori Amos o “Roxanne” con Sting y su guitarra a solo, estoy escuchando e interactuando cognitivamente y de manera simultánea con entidades diferentes ontológicamente independientes pero pragmáticamente interrelacionadas. Por un lado, escucho una versión de sus respectivas “pistas” o grabaciones “originales” que considero como versiones de referencia o canciones de base con las cuales comparo la versión actual y contrasto mi experiencia estética en virtud de su régimen de existencia autográfico. La versión que escucho es otra obra autográfica independiente pero subordinada a la de referencia. Pero al mismo tiempo, estoy escuchando una interpretación o instanciación de la canción entendida como la estructura abstracta que vive en mi mundo de ideas y que posee un régimen de existencia alográfico.⁷⁴ Desde esta perspectiva

⁷¹ ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 24.

⁷² De la misma opinión es Roger POUIVET (*op. cit.*, p. 63). cuando afirma que “[e]n una obra de rock, la canción y la orquestación son elementos de la grabación, pero son ontológicamente independientes de la obra”.

⁷³ ZAK, Albin J., *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴ Usando este mismo razonamiento, Pouivet rechaza cualquier relación entre las versiones y las canciones de base: “En una obra de rock, la “canción” y la “orquestación” [o “arreglo”] son elementos de la grabación, pero son ontológicamente independientes de la “obra” [o “pista”]. Esta es la razón por la cual las versiones son posibles: son versiones de la “canción” pero no de la “obra” [o pista]. Las “obras” de rock son, por decirlo así, eternas” (POUIVET, Roger, *op. cit.*, p. 63) (entrecorillado interno mío).

escucho la misma canción del disco de referencia entendiéndola como otra instanciación de la misma obra, del mismo tipo (aunque con diferentes cualidades estéticas) de otras instanciaciones como las que puedo hacer yo mismo cuando las silbo o las canto acompañado de una guitarra o piano. Escuchar e identificar versiones, supone la instauración de una relación con por lo menos dos realidades ontológicamente diferentes; dos modos de existencia diferentes de la misma canción articuladas en una misma experiencia compleja.

Una vez más, la posibilidad de una ontología de la obra musical parece una quimera. Tampoco en el rock, las obras poseen un solo ser rastreable y definible sino varios modos de existencia simultáneos que conviven se relacionan, articulan y repelen con una complejidad muy difícilmente de describir.

En resumen, la versión en la música popular no se refiere a relaciones entre una "obra" o canción y todas sus interpretaciones reales o posibles, sino entre performances y/o grabaciones específicas de la misma.



Artigo recebido e aprovado em dezembro de 2011.