

## Capítulo 4

**Medios y retomas Reescrituras y encuentros textuales. Biblos. Buenos Aires. ISBN, 978-987-691-605-9.**

Retomar un motivo, una melodía, una secuencia rítmica o armónica... eso existió siempre y seguirá existiendo. La música se hace de esa manera: por identidad y diferencia, por repetición y desvío. ¿Pero acaso la cultura misma no es ese reciclado infinito de elementos que permanecen y a la vez varían, poquísimo – casi como redundancia, imitación o plagio– o mucho, como recreación o versión? De la mínima a la máxima distancia, aquella en que la primera voz se diluye y es solo un eco, no hacemos sino encaramarnos en lo ya dicho y hecho para afirmar algo nuevo.

Pensemos en las historias que contaba el narrador oral de una comunidad para confirmar su identidad y enfrentar el vacío, en los cantos de aedos y bardos que, volviendo una y otra vez sobre el mismo relato, lo adornaban en cada ocasión con invenciones propias del ingenio o del azar. El texto fuente se perdía en la noche de los tiempos y quedaba una cadena de versiones.

De hecho, la cultura popular no hace otra cosa que exhibir a cada paso ejemplos de esto: la versión de un refrán, un tópico o una comida, en cada país, en cada lengua, en cada época. La literatura es pródiga en versiones de tópicos clásicos como el *carpe diem*, el *collige, virgo, rosas* o el *memento mori*. Los cuentos populares para niños o adultos no cesan de acumular versiones orales, escritas, pictóricas, dancísticas, operísticas, audiovisuales, multimedia. En cuanto a la cultura letrada, abreva en esos materiales, que integra en objetos artísticos destinados a un consumo especializado. Por su parte, la cultura masiva, sobre la base de tecnologías de reproducción mecánica y electrónica que alcanzan públicos inéditos, potencia estos usos y los proyecta a escala planetaria.<sup>1</sup>

Actualmente, el entretenimiento global sobre soporte fundamentalmente audiovisual (música, cine, televisión, internet) y con la ayuda de dispositivos de acceso individualizado (computadoras personales, *netbooks*, celulares, tabletas, etc.) descansa sobre el procedimiento de la retoma y produce artículos para

---

<sup>1</sup> En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini (1992: 16) dice: “Quizá puede usarse este texto como una ciudad a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla...”. Con el mismo espíritu hacemos uso de esas distinciones.

consumo masivo o personal.<sup>2</sup> Baste revisar la programación de canales de cable para observar el lugar que ha venido a ocupar en el cine-espectáculo<sup>3</sup> la adaptación de viejos cómics o de sagas novelísticas, y las *remakes* de películas o de series televisivas, con toda la expansión posible en la forma de precuelas y secuelas.<sup>4</sup> Sin embargo, en este contexto de profusa intertextualidad, la música guarda sus cualidades específicas, ya que la retoma es intrínseca a su propio desenvolvimiento.<sup>5</sup>

## Cuestión de nombres

“Adaptación”, “transposición”, “versión” son algunos de los términos que usualmente se aplican para dar cuenta de este mecanismo de retoma, esta relación productiva entre textos de igual o diferente materialidad significativa.

Si en el terreno de la literatura, el cine, la televisión o las artes teatrales se habla indistintamente de versión o de adaptación<sup>6</sup> y en el de la teoría, además de aplicarse el genérico “intertextualidad”, suele hablarse de “transposición” –cuando el pasaje de un texto a otro implica cambio de lenguaje o medio (Steimberg, 1993; Traversa, 1995)–, en la práctica musical, los términos ineludibles son *cover* y versión. Provisionalmente, diremos que la versión, tal como la abordaremos aquí, es la interpretación por un músico o músicos de una obra propia o de otro compositor, en vivo o en grabaciones, según un criterio personal.

---

<sup>2</sup> Se habla actualmente del pasaje de una cultura de medios masivos a una de hipermediaciones (Scolari, 2008); o también, del pasaje del *broadcasting* (un discurso para un público masivo) a una cultura *network* de infinitas combinaciones uno-a-uno (Fernández, 2014). Si bien aquí hablamos de artículos producidos por la gran industria bajo el modelo de *broadcasting*, es novedosa la posibilidad de consumo individualizado y ubicuo que ofrecen estos dispositivos, práctica que ya se había abierto con el video hogareño. Mientras que en el estadio anterior “a una misma hora, un público masivo se enfrentaba al mismo discurso”, ahora cada usuario elige cuándo y de qué modo consumir, por ejemplo, una película.

<sup>3</sup> Andrew Darley (2002) distingue el cine clásico del cine-espectáculo, basado en los efectos especiales.

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, los comentarios sobre lo retro en el pop en Reynolds (2013: 15). Para este crítico inglés, como nunca en la historia, se vuelve sobre el pasado inmediato transformándolo en objeto de consumo nostálgico.

<sup>5</sup> En el marco del concepto de semiosis social (Verón, 1993), nos enfocamos en la circulación de la discursividad artística, particularmente la musical. En cualquier sentido en que se encadene la experiencia musical (composiciones e interpretaciones que se abren a nuevas composiciones e interpretaciones, partituras leídas y actualizadas, grabaciones que generan escuchas y nuevas actuaciones) hablamos de *semiosis musical* (Rocha Alonso, 2004, 2006, 2011: 117).

<sup>6</sup> *Remake* (de “rehacer”) es un vocablo que de manera privilegiada se usa en el ámbito cinematográfico.

## Acerca del término “versión”

En cuanto a su etimología, el término proviene del latín *versum*, supino de *vertere*: tornar, volver, y según el *Diccionario de la Real Academia Española*, tiene las siguientes acepciones:

1. f. Traducción (acción y efecto de traducir).
2. f. Modo que tiene cada uno de referir un mismo suceso.
3. f. Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema.
4. f. *Med.* Operación para cambiar la postura del feto que se presenta mal para el parto.

Las tres primeras acepciones se relacionan con el discurso verbal (referir, relación), la narración (relación de un suceso) y la subjetividad (modo que tiene cada uno). Progresivamente, el sentido del término fue abarcando también la práctica musical (interpretación de un tema), hasta hacerse habitual en ese campo.<sup>7</sup>

Los variados procedimientos de retoma a los que hacíamos referencia, entre ellos la versión musical, serían modalidades de la traducción, tal como lo señalaba Roman Jakobson (1974: 67-77) en su artículo pionero “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. Allí, como estudioso del lenguaje, distingue tres tipos de modalidad traductiva: intralingüística (dentro de la misma lengua), interlingüística (entre dos lenguas) e intersemiótica (entre distintos sistemas semióticos). A pesar de que no hay equivalencia entre dichos sistemas –lo que se dice del lenguaje y las lenguas no se puede aplicar sin más a la música o a los distintos tipos de imágenes–, nos inclinamos por pensar que la versión en música es una modalidad “intra”, ya que se da por entero dentro del lenguaje –o sistema semiótico– musical. Pero ¿qué sucede si pensamos que las diversas músicas del mundo (jazz, música clásica, rock, tango, samba y demás) son algo así –*algo así*– como tantos idiomas o lenguas y que, por ejemplo, un Bach jazzeado sería una

---

<sup>7</sup> Quizá esta pueda relacionarse también con la cuarta acepción. Si bien se aplica a un área muy específica, la obstetricia, parece cercana al sentido latino de “tornar”, “volver a la postura inicial”. Tal vez la versión musical implique, en su alejamiento, un encuentro con lo propio de la obra, un tornar a esta, desde otro lugar.

forma de traducción “inter”, capaz de acercar –o alejar en un gesto distanciador– dos universos?

Según Lotman (1996), solo hay traducción cuando hay límite: límite mínimo, la diferencia entre dos voces “que dicen-cantan lo mismo”; límite máximo –hipotético– el que media entre dos universos culturales lejanos que cada voz representa.<sup>8</sup> Luego volveremos sobre esta distinción, cuando abordemos la diferencia entre *cover* y versión.

### **Palimpsesto musical: la conceptualización genettiana de la derivación en música**

En particular, y desde nuestro punto de vista, la versión sería un tipo especial de retoma intertextual, aquella que Gerard Genette, dentro de los variados mecanismos de la *transtextualidad*, distingue como *hipertextualidad*.<sup>9</sup> En tanto la versión es un texto que se deriva de otro anterior tomado como fuente o punto de partida, resulta imposible no detenernos en los aportes sustanciales de este autor, que trabajó en la literatura y en otras artes este tipo de textualidad derivada. En su libro de bello título, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, luego de identificar exhaustivamente las distintas formas de *hipertextualidad* en literatura se dedica a distinguir las en la pintura y la música. En todos los casos se trata de derivación por transformación o imitación:

Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*. (Genette, 1989: 17)

---

<sup>8</sup> Utilizamos el término “voz” en sentido figurado, esto es, como enunciador, sin importar cuántas voces, en sentido musical, haya en el texto fuente y el texto destino. Sería el equivalente a la voz poética o a la voz narrativa. Sin duda, de manera bajtiniana, podemos considerar la presencia de varias voces en cada enunciado, lo cual sería objeto de un análisis posterior, que contemple cuestiones relativas a estilos y géneros y las variantes de polifonía o intertextualidad.

<sup>9</sup> Recordemos que dicha categoría es una entre cinco modalidades de la transtextualidad o relación entre textos; en orden de creciente complejidad y abstracción: intertextualidad (cita, alusión), paratextualidad (componentes que enmarcan el texto), metatextualidad (comentario), hipertextualidad y architextualidad (categorías analíticas tales como género, estilo, etc.).

Partiendo de un ejemplo literario, *La Odisea*, trae a colación el *Ulises* de Joyce y *La Eneida* de Virgilio, como ilustraciones respectivas de esos dos procedimientos. Señala que, mientras la transformación simple no supone más que un gesto (cambiar algo de lugar, sacar, poner, desplazar, etc.), la imitación es más compleja, pues requiere de una competencia genérica que oficie de mediadora entre el texto A y su hipertexto (Genette, 1989: 15). Imitar supone reconocer rasgos estilísticos y estructurales, y poder reproducirlos en un nuevo texto.<sup>10</sup> Tenemos, entonces, mayor complejidad de la imitación frente a la transformación. Paradoja: actualmente la crítica valora más esta que aquella, por ser más artística; la imitación ha quedado como un apéndice teatral, circense, “de variedades”.

El narratólogo, por otra parte, argumenta acerca de la mayor complejidad del discurso musical frente al literario:

En música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas que en pintura, y desde luego que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical, que no está en absoluto sujeto, como el texto literario, a la famosa “linealidad” del significante verbal. Incluso un sonido único y aislado se define, al menos, por cuatro parámetros (altura, intensidad, duración, timbre), cada uno de los cuales puede ser objeto de una modificación diferente: transposición, reforzamiento o debilitamiento dinámico, alargamiento o acortamiento de su emisión, cambio de timbre. Una melodía o sucesión lineal de sonidos puede sufrir en su totalidad o en cada una de sus partes otras tantas modificaciones elementales; pero además, en tanto conjunto sucesivo se presta a transformaciones más complejas [...] Finalmente, el canto puede añadir una pista sonora suplementaria –las “palabras”–, que comporta su propia capacidad transformativa. (Genette, 1989: 481)

Sin duda, a estas argumentaciones podrían oponerse otras, contrarias: que la palabra posee, además de esa linealidad significativa, la dimensión semántica que puede ser objeto de innumerables intervenciones llenas de matices; que el lenguaje verbal supone una doble articulación

---

<sup>10</sup> El ejemplo radical de este movimiento sería el de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Frente al efecto literario del cuento de Borges suele olvidarse que la copia fiel es uno de los mecanismos más efectivos para el aprendizaje de una técnica (de una *techné*).

(Martinet,1968) y una doble significancia (Benveniste, 1974), con todas las implicancias posibles en cuanto a metalenguaje y procesos de selección y combinación (Jakobson, 1981). La discusión, en este sentido, sigue abierta.

Para Genette (1989), la derivación es la esencia de la práctica musical, tanto en composición como en interpretación:

Esta capacidad vertiginosa de transformación es el alma misma de la composición musical, y no solo en su estado “clásico”, pues los mismos principios, como se sabe, funcionan por ejemplo en el jazz o la música serial. *Lo que en literatura pasa por un juego algo marginal es casi universalmente considerado como el principio fundamental del “desenvolvimiento”, es decir, del discurso musical.* (481; subrayado nuestro)

Con numerosos casos tomados en su mayoría del corpus de composiciones clásicas y algunos de la música popular, menciona, por el lado de la transformación:

- La parodia o reemplazo de un texto verbal por otro sobre una misma música.<sup>11</sup>
- La transcripción, con sus formas antitéticas: la reducción (por ejemplo, de orquesta a piano) y la orquestación (caso inverso).
- La reorquestación.
- El arreglo.
- La orquestación estilizante (por ejemplo, el tratamiento sinfónico de un motivo folclórico).
- La transposición o cambio de tonalidad.
- La variación.

---

<sup>11</sup> Llevado a la cultura popular, sería, por ejemplo, lo que sucede con las murgas y los cantitos de hinchada, que toman una melodía popular y le modifican la letra. El poder difusor de este procedimiento en manos de sectores ligados al fútbol o a las fiestas populares es enorme: proyectan canciones de autor al universo del uso anónimo que atraviesa fronteras nacionales. En nuestro ámbito ha sucedido con composiciones de Fito Páez, Sergio Denis y, en el Mundial 2014, con un tema de Credence Clearwater Revival, convertido en “Brasil: decime qué se siente”.

- La paráfrasis.
- Las improvisaciones *ad libitum*.

Y, por el lado de la imitación, se refiere a:

- La continuación.
- El pastiche<sup>12</sup> de homenaje.
- El pastiche lúdico-satírico.
- La autoimitación satírica.
- La canción paródica.

En todos ellos se trata de la labor de compositores que retoman retazos, motivos, melodías y no letras; letras y no melodías; estilos; armonizaciones; etcétera; y los reelaboran según los principios básicos de la transformación o la imitación. Es importante señalar que Genette considera lo verbal como parte integrante del discurso musical –aun cuando señala su especificidad semiótica–, ya que en la ópera, el *lied*, la canción popular y otras formas cantadas, las palabras con sus cualidades semánticas y prosódicas se entrelazan con los sonidos musicales, generando una totalidad indivisible.<sup>13</sup>

A todas las posibilidades de transformación y de composición “a la manera de”, el teórico francés agrega la potencialidad de la interpretación, entendida como una voz más, que se suma y añade otro eslabón a la semiosis musical.

En realidad, composición e interpretación, todavía en nuestra época claramente separadas, participan de un *continuum*. Para decirlo de otro modo, son muy numerosos los propios compositores que se “autoversionan” de manera constante y, a la vez, los intérpretes que, en muchas ocasiones, “recomponen”.

### **Original escrito/original grabado: el salto de la mediatización**

Pero antes de abordar la interpretación como *recomposición*, debemos asomarnos brevemente al desarrollo histórico de la relación entre un texto fuente y

---

<sup>12</sup> *Pastiche* en música sería componer o interpretar “a la manera de”.

<sup>13</sup> Y esto sin considerar formas expresivas actuales, como el rap, discurso verbo-musical, basado en las posibilidades rítmicas y melódicas de la voz hablada o, mejor aún, hablante.

su derivado. La pregunta que nos mueve aquí es cuándo se constituye esta concepción tan arraigada de “original”.

Como recuerda Galway, hasta el siglo XVIII, cuando se reproducía en una segunda oportunidad una ópera con otros cantantes, era preciso modificar la música: algunos compositores “musicaban” el mismo texto más de una vez o introducían un fragmento de otra anterior, compuesto para el mismo cantante. Aprovechar material antiguo, no siempre de modo original, no era entendido como un plagio, en el sentido moderno del término, sino como un “«préstamo» legítimo, una costumbre aceptada y aceptable en una época en que era preciso producir música a gran velocidad para satisfacer el apetito del público” (1982:106).

La retoma musical ha tenido un devenir singular en relación con lo sucedido con otras prácticas artísticas. Ha sido constante a lo largo de los siglos, aunque influida fuertemente por el fenómeno de la mediatización.

En principio, la escritura, a mano primero<sup>14</sup> y luego impresa, fue fijando la música culta, con variaciones según ciudades o naciones y para públicos minoritarios.<sup>15</sup> Con la llegada de la imprenta, se inició la comercialización de partituras.<sup>16</sup> En este proceso, se iba a cristalizar progresivamente un original y, a partir del siglo XVIII, a introducir a los autores en la lógica de la mercancía y en el régimen jurídico de los derechos de propiedad intelectual.<sup>17</sup> Aunque, justo es decirlo, fueron primero los editores quienes percibieron ganancias por las obras publicadas y más tardíamente los autores. La obra, entonces, se convirtió en el resultado del trabajo de un individuo (“el genio creador”), quien es el que debería recibir reconocimiento y dinero, en caso de que su música se interpretara. Como se ve, confluyen aquí un imaginario, propio del mercantilismo moderno, y uno romántico, del artista que crea en soledad a partir de la inspiración.<sup>18</sup>

La circulación y comercialización de partituras posibilitó por primera vez el conocimiento de la obra de músicos distantes, que antes eran sus propios

---

<sup>14</sup> Durante la Edad Media, la música comenzó a ser transcrita, generalmente por monjes.

<sup>15</sup> Preciso es decir que, junto a la música escrita occidental, se desarrolló, como siempre lo había hecho, la corriente de la música popular de transmisión oral, los folclores. Ambas músicas se relacionaron siempre por medio de préstamos, imitaciones y toda clase de mecanismos de retoma. Ariel Gravano (1985) habla de ascenso y descenso de la música popular a la culta y viceversa.

<sup>16</sup> “En Venecia, Giovanni Petrucci se sirvió de tipos móviles para imprimir signos musicales ya en 1501” (Galway, 1982: 43).

<sup>17</sup> El primer antecedente de *copyright* se presenta en 1705, en Gran Bretaña, con el *Estatuto de la Reina Ana*.

<sup>18</sup> Ambos, por supuesto, hijos del individualismo moderno.



intérpretes, y la práctica familiar de la música en las casas nobles y burguesas. Posteriormente y con un alcance infinitamente mayor, la fonografía y la capacidad divulgadora del cine y la radio hicieron surgir, a la vez que un objeto novedoso, *la música popular para escuchar*,<sup>19</sup> un catálogo o repertorio de obras disponibles para la interpretación y la recreación.

La grabación fija la pieza como un hito al que se volverá una y otra vez con nuevos o repetidos gestos. Se advierte un movimiento que, desde el campo del saber especializado y del público, va de la fetichización de la partitura a la de la grabación. Movimiento correspondiente al pasaje que va de la centralidad de la música de concierto europea (“la música clásica”), a la de la música popular para concierto: un desplazamiento de gusto de las clases ilustradas, que tiene su correlato en la crítica especializada y la musicología.

Sin duda, también la música popular masiva, cuyas funciones predominantes son el baile y el entretenimiento, encontró en la fonografía una herramienta potentísima que facilitó la acumulación de versiones.

Con la aparición de las tecnologías de grabación digital y posteriormente, de Internet, con sus inmensas posibilidades de producción, circulación y consumo de discursos musicales, se suma otra lógica a las anteriormente mencionadas: la que conmueve en sus cimientos la autonomía de la obra, el “creador” y la segregación clara de los espacios entre el hacer musical y su recepción.<sup>20</sup> A lo largo del tiempo, la interpretación musical ha ido encontrando herramientas en la partitura, en la grabación (el “sacar de oído”) y en las posibilidades colaborativas de la tecnología digital (“cortar y pegar”). En este sentido, el teórico Nicholas Cook (2012) retoma y reformula la distinción de Lawrence Lessig entre culturas RO (*read only*) y RW (*read-write*). Señala que, a pesar de que suelen entenderse como etapas en una periodización (con dos estadios históricos, moderno y posmoderno), ambas –que él asimila a la mentalidad autónoma y a la multimedia performática– coexisten y siempre lo hicieron.<sup>21</sup> Dice el autor:

---

<sup>19</sup> Música de formas populares, pero cuya función es la de la escucha en concierto (Fischerman, 2004). En ciertos ámbitos se suele hablar de músicas populares artísticas (González, 2013).

<sup>20</sup> Surge otra segregación espacial: la que existe entre mundo real y mundo virtual y una incipiente mitificación, la horizontalidad de internet. Para una visión crítica de esta concepción del “el libre acceso”, ver Verón (2013: 277-287).

<sup>21</sup> Señala a propósito: “Jim Samson, por ejemplo, ha documentado la existencia de dos tradiciones diferentes dentro del pianismo del siglo XIX, una enfocada sobre la reproducción fiel de la obra y otra sobre el virtuosismo y el acto de la performance”. En un caso predominaría la mentalidad autónoma, del RO; en el otro, la del hacer musical RW (Cook, 2012).

Para Lessig, la ejecución, que siempre ha implicado la selección y, a menudo el arreglo, es la dimensión RW de las culturas tradicionales, tanto “artísticas” como populares: su tesis es que las técnicas de remixaje que permite la tecnología digital no son diferentes en principio de las formas tradicionales de participación cultural.<sup>22</sup> (Cook, 2012)

Ejemplo del reinado de la cultura autónoma son las historias de la música, que fueron transformándose en una sucesión de nombres propios: la de los compositores. Ocasionalmente, surgieron algunas excepciones: nombres de intérpretes, siempre rodeados de un halo mítico: los *castrati* en los siglos XVII y XVIII, algunas sopranos, tenores de ópera y virtuosos de instrumentos, como Paganini.

El intérprete encontrará un lugar equivalente o muchas veces mayor al del compositor con el advenimiento del disco y la radio. Entonces, comenzará a hablarse de “Caruso” y de “la Callas”, y en el ámbito de la música popular asomarán con fuerza los nombres de Gardel, Carmen Miranda, Louis Armstrong, João Gilberto o Sinatra, en tanto el gran público poco sabrá de quiénes están detrás de los éxitos que tararea.<sup>23</sup> El proceso, como se nota, se ha invertido: de manera similar al *star system* en el cine, la gran industria de la música someterá a los cantantes en primer lugar y también a algunos instrumentistas y bandas a una elaboración de imagen que abarque diversos medios (gráfica en prensa y tapas de partituras y discos, radio cine).<sup>24</sup> Actualmente, de modo *aggiornado*, los artistas clásicos se hallan cada vez más presos de la imagen, de la producción en serie de objetos musicales en una modalidad muy cercana a la de los artistas pop. Los músicos, en especial los intérpretes, no solo deben ser excelentes en su trabajo, sino

---

<sup>22</sup> Y agrega: “Sin embargo, son tratadas de manera muy diferente en el sistema legal”.

<sup>23</sup> Solo en el mundo del rock los intérpretes serán a la vez compositores, y eso es por cierto pacto de autenticidad que el cantante del género ofrece a su público: “Yo canto lo que me sale”.

<sup>24</sup> Jimena Jáuregui (Fernández, 2014: 62) señala acertadamente que la convergencia ya existía en la era *broadcasting*. Salvo por el concepto de música abstracta, de corta duración histórica y restringido a ciertas manifestaciones musicales, la música siempre fue un fenómeno “multi” que involucra en el vivo el cuerpo, su gestualidad y presentación general, el espacio escénico, las luces y objetos y en grabación, las imágenes y palabras que la acompañan narrativa, descriptiva y comentativamente.

jóvenes, fotogénicos, delgados, bellos. La capacidad de los estudios de grabación hace lo suyo para la generación de un sonido de gran calidad.<sup>25</sup>

En lo esencial, se mantiene, como en el siglo XIX, el culto a la personalidad, al genio y al virtuosismo musical. Solo que ahora, la partitura ha sido desplazada por las grabaciones de referencia.

### **Lo uno y lo múltiple: tipo y ejemplares**

A pesar de que, con Genette, elegimos hablar de texto fuente o de texto anterior, debimos tratar el concepto de “original”, porque este ha tenido –y tiene aún– una fuerte gravitación en la cultura occidental. La “obra original” sería, desde el punto de vista peirceano, un signo-tipo, susceptible de ser actualizado *n* veces en réplicas que buscan ser fieles a sus cualidades intrínsecas (Peirce, 1987: 60).

En realidad, no hay “una verdad” de la obra; sí la presencia de interpretantes, resultado de condiciones culturales específicas: Mozart ha sido, a lo largo del tiempo y según distintos intérpretes, distintos Mozart legitimados dentro del campo musical. No obstante, cada uno de ellos se concibió como “el verdadero Mozart”, actualización de lo “esencialmente mozartiano”.<sup>26</sup>

En el ámbito de la música clásica funciona, entonces, este imaginario de la fidelidad, alimentado por la filología musical y el historicismo. Ya mencionamos cómo las nociones de autor/compositor y de original han sido el resultado de un proceso histórico complejo que en determinado momento las fijó, naturalizó y mitificó.<sup>27</sup> No eran ni por mucho tan sólidas en el Medioevo y, como en todas las formas del quehacer cultural, en su gestación influyeron factores económicos, políticos, geográficos y muy particularmente, el desenvolvimiento de las técnicas de producción y reproducción (escritura, imprenta, grabación de sonido e incluso la invención y el perfeccionamiento de instrumentos).

---

<sup>25</sup> En el capítulo “La mediatización de la temporalidad” (Verón, 2013: 249-260) se hacen interesantes observaciones acerca de las grandes modificaciones que trajo aparejada la grabación en el campo de la práctica musical académica. El autor se basa fundamentalmente en el libro de Robert Phillip (2004) *Performing music in the age of recording*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press.

<sup>26</sup> Por cierto que esto implica también el concepto de traición: “un Mozart no comprendido”.

<sup>27</sup> Evidentemente, lo que aparece como un núcleo ideológico duro tiene poco tiempo en el devenir de la historia (a partir del siglo XIX) y está siendo acechado por un nuevo sistema de creencias que se sustenta en la cultura digital.

Un abordaje cercano a las ideas de tipo y ejemplar es el de Genette (1997) y su distinción<sup>28</sup> entre obras autógrafas, únicas e irrepetibles en su singularidad material (un cuadro, una escultura) y alógrafas, textos ideales, virtuales, que se manifiestan mediante no importa qué cantidad de réplicas o ejemplares (textos literarios y musicales). Ya sea que se fije como texto fuente una partitura, una primera transcripción que evoca un canto ancestral, o una grabación –tanto en los trabajos de campo musicológicos como en la fonografía comercial–, o, en ocasiones, una grabación entendida como “de referencia”, todas ellas se tratan, en sentido peirceano, como “signo de ley” con respecto a las copias, que guardan distancia con aquel voluntaria o involuntariamente, en su intento de repetición o de diferencia.<sup>29</sup>

La música, no obstante, puede ser alógrafa o autógrafa:

Puede ilustrar los dos regímenes (pero no en la misma obra): alográfica, en el caso de una composición transcrita mediante una partitura; autógrafa, en el de una improvisación compleja, en la que los elementos intranscriptibles (o de difícil transcripción), como el timbre de una voz, se mezclan con elementos transcribibles, como en general, la línea melódica o la estructura armónica. (Genette, 1989: 25)

De este modo, parece ocupar un lugar especial, intermedio entre las demás artes.

Como vimos, el original es una construcción de pocos siglos que a la vez está en el umbral de una nueva época. En una postura complementaria, López Cano (2012) distingue entre original genético, cronológico y legal. El primero sería “la versión de una canción tal como 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. Es pluripersonal pues intervienen “letristas, compositores, cantantes, instrumentistas, arreglistas, orquestadores, productores, ingenieros, diseñadores, directores del video, etc. El resultado siempre es una creación colectiva que en ocasiones puede

---

<sup>28</sup> Inspirada en Nelson Goodman (1976).

<sup>29</sup> Decimos que se trata como tipos y no que lo son: para Peirce, el legisigno o signo tipo es por naturaleza no material. Cualquier materialización de él es un ejemplar, con lo que original, texto fuente y tipo no coincidirían.

no ser del agrado del compositor ni convertirse en canción de base o versión de referencia”. Finalmente, el original legal es, para este autor, más complejo y surge en situaciones de litigio, como juicios por plagio.<sup>30</sup>

Al hablar de texto fuente y no de original, nos ahorramos los problemas que suscitan las distinciones de López Cano. Aquel no es necesariamente el primero ni mucho menos el más auténtico. Y en relación con la puesta en acto de dicho texto, *ejecución*, *interpretación* y *versión* son términos importantes por sus matices y conviene analizarlos.

### **Ejecución, interpretación, versión**

En el caso de la llamada música clásica, en castellano suelen utilizarse los términos de *ejecución* o *interpretación*, con lo que cada vocablo acarrea por etimología y uso.<sup>31</sup> Si en el primero el acento está puesto en la acción de tocar un instrumento y sugiere cierta neutralidad; el segundo puede connotar –o no– subjetividad, a la vez que abarcar la totalidad de las prácticas musicales de actualización de una obra.

Por otro lado, ambos vocablos son entendidos como un acercamiento lo más fiel posible a las intenciones del autor expresadas en la partitura. Cuando hablamos de “intencionalidad de autor” estamos haciendo referencia a elementos fuertemente integrados al imaginario de la música clásica, al menos desde el Romanticismo. La noción de compositor como individuo dueño de un estilo, padre de una obra que se conserva por escrito y que ha dejado, en esa escritura, las claves de su interpretación (sus intenciones), es un componente básico de ese universo.

En la lectura e interpretación, los ejecutantes deben atenerse a las indicaciones del compositor en cuanto a dinámicas (intensidad del sonido), velocidad, ligados, *staccatos* y otras formas de ataque de los sonidos, carácter de la ejecución (“con júbilo”, “lánguido”, etc.) y otras variables. Como salta a la vista, ya el término señala que siempre se tratará de un acercamiento personal del músico o

---

<sup>30</sup> Ver López Cano (2012).

<sup>31</sup> Según el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Oriente* (1973), *ejecución*: (del latín *exsecutio-ōnis*) f. Acción y efecto de ejecutar. Modo de ejecutar o hacer alguna cosa, especialmente si se trata de obras musicales o pictóricas; *interpretación*: (del latín *interpretatio-ōnis*) f. Acción y efecto de interpretar. A diferencia del primer término, según este diccionario, ni “interpretación” ni “intérprete” ni “interpretar” están relacionados en modo alguno con la música u otras artes.

del director, a partir de conocimientos colaterales que funcionan como condiciones de lectura y posterior actuación.

Sin embargo, no siempre las partituras vienen provistas de tal puñado de sugerencias: en los primeros siglos de escritura musical aquellas eran sumamente escuetas, incluso en relación con la información puramente sonora (alturas y duraciones) y dejaban parte de la ejecución y los adornos librados al designio del músico. Más aún, muchas indicaciones de interpretación han sido agregadas posteriormente por directores de orquesta, concertistas, copistas o estudiosos. Es en el Clasicismo, y fundamentalmente durante el período romántico, cuando el compositor pretenderá tener mayor control sobre la totalidad de los parámetros que intervienen en la *performance* musical, y formulará acotaciones precisas a los ejecutantes. Queda claro, entonces, que las interpretaciones de una obra dentro del ámbito de la música académica o clásica dependen del conocimiento de un aparato para o metatextual, escrito en forma de un conjunto de instrucciones. Se valoran el concepto de compositor-autor y la fidelidad a la obra “ideal”, que se halla contenida en un texto no sonoro y no musical: la partitura.<sup>32</sup>

Ocasionalmente, en el campo de la música académica algunas grabaciones han alcanzado el rango de canónicas, como por ejemplo, las de Toscanini o las sinfonías de Beethoven, por Herbert von Karajan, director de la Filarmónica de Berlín, aunque esta valoración siempre puede estar sujeta a controversia. Lo cierto es que el estudio filológico de diversas obras y estilos de autor y de época ha llevado a la aparición durante el siglo XX de una corriente de carácter historicista, que busca reproducir en la actualidad similares condiciones acústicas de los teatros, de sonido, fraseo y otros parámetros puramente musicales, usando instrumentos de época o sus réplicas. Paralelamente, persisten abordajes románticos, que hacen eje en la personalidad y sensibilidad de los músicos.<sup>33</sup>

La música popular es mucho más flexible que la académica en cuanto a la variedad de enfoques que una obra puede tener. Las versiones solo a veces toman el texto original o primero y muchas, simplemente una interpretación anterior, lo cual

---

<sup>32</sup> Por deslizamiento, los músicos académicos y, en nuestro ámbito también los tangueros, suelen referirse a la partitura como “música”. El tango, siendo un género netamente popular, desde muy temprano estuvo ligado a la lectoescritura musical.

<sup>33</sup> El historicismo musical, nacido a mediados del siglo XX, se ha dedicado fundamentalmente a la música antigua, es decir, la del Medioevo, el Renacimiento y el Barroco. Por su parte, un ejemplo de interpretaciones románticas son las del pianista clásico Lang Lang, una estrella del universo mediático que combina cierto dandismo con una técnica superlativa.

constituye un ejemplo potente de semiosis musical, síntoma del dinamismo de la cultura.

En relación con este tema, el músico e investigador Alejandro Polemann (2013a) diferencia entre *ejecución*, como el conjunto de decisiones técnicas que se toman en relación con los parámetros de altura, ritmo, intensidad y timbre; e *interpretación*, como la acción de asignación de sentido a esa ejecución según criterios genéricos y estilísticos, ya sea respetándolos o transgrediendo su mandato implícito.

Para concluir con estas apreciaciones, podríamos considerar que existe una suerte de gradación terminológica que va de la neutral *ejecución*, pasando por la *interpretación* hasta llegar a la *versión*, término que, en principio, tomamos en su uso corriente y generalizado.

### **La versión en la música popular**

Como planteábamos, la música popular practica desde sus inicios la retoma de melodías, formas, coplas, motivos, en un incesante proceso de recreación (Ochoa, 2003). La música folklórica en particular, recordemos, es por definición anónima, rural y de transmisión oral. La etnomusicología, como parte de los estudios etnológicos –que no pocas veces pecan de esencialismo–, ha hecho hincapié en la permanencia de la tradición y de la memoria comunitaria, lo cual implica el fenómeno concomitante de la variación sobre una constante. Variación que puede ser sobre uno o varios parámetros del hecho musical: la melodía, la letra, la rítmica, la tímbrica y otras cuestiones específicas.<sup>34</sup> En este sentido, cada interpretación es una actualización personalísima de ese repertorio; en definitiva, una versión.<sup>35</sup>

El musicólogo y compositor uruguayo Coriún Aharonián aseveraba en 1990 que la musicología no ha determinado “un tercer estadio intermedio entre la

---

<sup>34</sup> Solo como hipótesis podemos imaginar, por ejemplo, lo que cada bagualera pone de sí –de su personalidad, voz, forma de tocar la caja, etc.– en la ejecución de una copla, recibida como herencia cultural y que lleva siglos rodando por las quebradas.

<sup>35</sup> No obstante, la grabación comercial y la difusión de obras de compositores folclóricos han incidido fuertemente en las prácticas tradicionales. Baste escuchar las primeras grabaciones de cantoras con caja llevadas a cabo por Leda Valladares a partir de los años 50 y los cantos de las bagualeras actuales, como Mariana Carrizo, para verificar un proceso de normalización y homogeneización que se aplica en el campo, resultado de una progresiva incorporación de tecnologías mediáticas.

composición y la interpretación” al que propone denominar versión; “estadio en [el] que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla”.<sup>36</sup>

Por su parte, Rubén López Cano (2012: 83) plantea que:

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 [...] La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social y comercial, pero sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha.

Al hablar de grabación, dicho autor se sitúa abiertamente en el terreno de la música popular mediatizada, de cuya cantera toma numerosos ejemplos. Su artículo busca cubrir todas las posibilidades de grabaciones de una pieza anterior también grabada, desde aquellas artístico-comerciales que buscan homenajear u obtener un rédito a partir del uso de un tema exitoso, hasta las de uso argumentativo, como la sátira, el ataque ideológico y la burla.

En tanto, Alejandro Polemann (2013b) aporta un interesante punto de vista acerca de la *versión* y la *interpretación*. Para él, la versión supone la ecuación *tema, más un arreglo, más una interpretación*, constituyendo así una muestra más del *género*:

Lo que definimos habitualmente como *música*, eso que escuchamos, podría definirse como *versión*, y esta no es otra que el resultado de un tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación* siendo el *género* el marco organizador de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de esas instancias. (s/n)

Aquí hay que poner el acento en dos cuestiones: en primer lugar, que cada uno de los pasos mencionados, incluida la composición, representa un conjunto de

---

<sup>36</sup> Citado por Polemann (2013b): C. Aharonián, “Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica”, en *Actas de las V Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 1990.



tomas de decisión más o menos conscientes, o sea, dicho en términos semióticos, de *selección y combinación*; en segundo lugar, que el género funciona como marco que organiza y da sentido, tanto cuando se respetan los rasgos genéricos como cuando se los transgrede.

En este sentido, a partir de un análisis de las sucesivas versiones de “Mano a mano” (Flores-Gardel y Razzano), Polemann considera la primera grabación de Gardel como *la primera versión* de un original que solo existe como virtualidad. La partitura, por otra parte, solo sería transcripción de esa grabación, como suele hacerse muy a menudo en música popular.

### **Cuestión de distancia: del *cover* a la versión**<sup>37</sup>

Para Polemann, toda actualización de un tema musical es una versión, mientras que, para López Cano cualquier grabación de un tema anterior es versión, sin importar que se trate de una copia o de una recreación muy distanciada del original. En tanto, Aharonián habla de versión cuando hay modificación “en grado sumo de la composición original” y ese es el camino que tomaremos aquí, en que haremos la distinción entre *cover* y *versión* como dos gestos antitéticos.

Hablaremos de la apropiación de un tema –tema en sentido estrictamente musical– que se actualiza con mínimos desvíos o, por el contrario, con procedimientos que implican un alejamiento muy grande del proyecto original,<sup>38</sup> ya sea porque un parámetro es tironeado fuertemente o porque dichos procedimientos afectan a tantos parámetros musicales que el tema solo será reconocible para una escucha muy conocedora y atenta. “De la copia al ataque ideológico”, dirá Middleton,<sup>39</sup> señalando los diversos matices que involucra la retoma: desde el usufructo de un éxito, pasando por el ejercicio educador, hasta el homenaje, la recreación y los usos políticos -no necesariamente artísticos- de la parodia o la sátira.

En ese vaivén se mueve la retoma musical: entre la copia fidelísima y la versión audaz y “traicionera”. Como el viejo adagio afirma “*traduttore, traditore*”,

---

<sup>37</sup> Esta distinción surgió en conversaciones con el músico y docente Germán Gómez (*Mosaico*, 2006; *Vi luz*, 2013).

<sup>38</sup> Seguimos aquí las reflexiones de Gianfranco Bettetini (1996) acerca de la adaptación cinematográfica como traducción. Él, a partir de una postura semiopragmática, considera el proyecto original (del texto fuente) y toma en cuenta la distancia del texto traductor con respecto a aquel.

<sup>39</sup> Citado por López Cano (2012).

la retoma, como una forma más de la traducción, buscará apegarse al texto musical-punto de partida o tomarlo como una excusa para un desarrollo del todo disímil.

Podemos, consecuentemente, trazar un arco que va de la mera copia a la versión. El primer caso, que llamaremos *cover*,<sup>40</sup> opera cuando el texto en segundo grado guarda mínima distancia con su texto fuente. Esto significa que todos los parámetros involucrados en el hecho musical (sonido, textura, ritmo y forma, más todas las implicancias en cada caso) han sido respetados y vueltos a trabajar en el mismo sentido del texto de origen. Es muy común en el ámbito del rock y del pop –de ahí que la denominación permanezca en inglés– y se manifiesta actualmente, por ejemplo, en las “bandas-tributo” que, como su nombre lo indica, homenajean la obra de algún autor o grupo remedándolos, aun en vestimenta y peinados.

En cuanto a la versión, esta conlleva un tratamiento de los materiales y organización, que supone un distanciamiento entre texto fuente y texto destino. Una distancia muchas veces explícita<sup>41</sup> en producción e hipotéticamente perceptible en reconocimiento. Si en producción la versión tiene un ancla –la enunciación de la autoría del texto fuente y de sus intérpretes (una cuestión de nombres propios y de derechos intelectuales que se cristalizó en la partitura y el disco y que Internet viene a subvertir)–,<sup>42</sup> en reconocimiento, decimos que la distancia es perceptible hipotéticamente, ya que todo dependerá del conocimiento del texto fuente que tenga –o no tenga– el oyente. En todo caso, diremos que, como sucede en toda discursividad en segundo grado, hay un placer especial que es el de la versión. Una escucha que, en el devenir temporal y su expectativa,<sup>43</sup> va sopesando identidades, cercanías y novedades: una escucha “duplicada”.

El jazz ha aportado quizá la matriz más clara en este sentido, transformando en *standars* un repertorio variado que abarca desde temas efectivamente ligados al jazz de los inicios (marchas, *rags*, *stomps*, *blues*), hasta canciones de la comedia musical, temas de películas y en la actualidad, los llamados nuevos *standars* del rock y el pop.

---

<sup>40</sup> Tanto en la práctica misma como en el discurso del periodismo especializado, el empleo del término *cover* es corriente.

<sup>41</sup> Por ejemplo, expresada en la forma de metatexto.

<sup>42</sup> O la adjudicación de anonimato o de tradicionalidad.

<sup>43</sup> Fischerman (1998: 15) señala que “se podría asegurar que en la escucha de música todo es recuerdo –pasado: los sonidos ya transcurridos, ese tema que se evoca, el ritmo que aún resuena en la mente– y expectativa –futuro: eso que, a partir de lo evocado, la mente se prepara para oír–”.

Entonces, la versión se desmarcaría de la opción del *cover*: toma un tema y lo dice con la voz más personal que se pueda. El punto de partida sería entonces la excusa para un desarrollo que solo se adivinará en una escucha de conocedor. Como sucede en la ejecución jazzística, la expresión personal constituye casi la “música misma”.<sup>44</sup> Reencontramos aquí la concepción romántica del arte como expresión de sensibilidad subjetiva. El idiolecto de cada intérprete hace que se privilegie la “composición en tiempo real” y el tiempo irrepetible en que dura la obra.

En otros casos, los marcos de un estilo de época o de un género sirven para versionar una obra: un Bach electrónico, la música barroca interpretada por una banda de jazz, tango al estilo de una salsa, temas de The Beatles como *bossa nova* o nuestros clásicos del rock nacional en cumbia. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la aplicación, por así decirlo, de estilos de época o géneros no contradice nuestra idea de que toda versión implica una afirmación personal. A propósito de estas variaciones, Eliseo Verón compara a Joao Gilberto con el Caetano Veloso de *Fina Estampa* indicando cómo en el primero predomina el acercamiento personal y en el segundo, el acento puesto en el género “a la manera de Caetano”.<sup>45</sup>

Con la música popular tal como la conocemos actualmente, es decir, mediatizada por el disco, el cine, la radio y los medios electrónicos, **ya estamos en el dominio de la versión como un género en sí mismo.**

### ***Del standard al new standard***

Ahora bien, ¿qué es el jazz sino un cúmulo de versiones sostenidas sobre un corpus de obras que, en algún momento, fueron recopiladas en el *Real Book*? A esos *standars* se les han agregado otros del pasado cercano.

Así por ejemplo, Herbie Hancock edita, en 1996, su disco de nombre fundacional, *The New Standar*, con versiones jazzísticas de Sting, Peter Gabriel, Prince, Stevie Wonder, The Beatles y Nirvana, entre otros. Por su lado, el dúo del pianista Mario Laginha y la cantante de jazz y *world music* Maria João da a luz, en

---

<sup>44</sup> Al respecto, Joachim Berendt (1993: 26) señala cómo la formación del sonido, la improvisación y el *swing* de cada músico ejecutante hacen –componen– en tiempo real la música que se tome como fuente.

<sup>45</sup> Verón (1999).

2002, el título *Undercovers (Encubiertos)*,<sup>46</sup> disco en el que versiona canciones de Sting, Björk, Stevie Wonder, Joni Mitchell, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Lenine, Alejandro Sanz, entre otros. Otro ejemplo puede ser el de Eliane Elias, pianista y cantante de jazz brasileña, que versiona en *Light My Fire* (2011) a músicos como Wonder, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Jorge Bem y The Doors.<sup>47</sup>

En cada país se ha dado el mismo gesto de recuperar –y rehacer– los clásicos del folclore y la música urbana para desarrollarlos a la manera del jazz, es decir, siempre a partir del procedimiento básico de la improvisación, a través de la rearmonización, la variación, la paráfrasis, la reorquestación, la orquestación estilizante y la reducción. En *Light My Fire*, de The Doors, por ejemplo, la instrumentación eléctrica del rock se transforma en trío de jazz acústico, más guitarra eléctrica: desaparece el sonido característico del órgano, la batería apenas insinúa un *swing* y la voz susurra. Piano y contrabajo ralentizan el ritmo, llevándolo a una *bossa* muy lenta, apenas sugerida. Finalmente, la guitarra eléctrica recuerda el rock psicodélico del original, sin apelar a ningún tipo de solo. Tenemos entonces un arreglo, una reorquestación, un cambio de ritmo y de tono sobre una letra, que si antes refería a un estado inducido por alucinógenos, ahora parece aludir a algo erótico.<sup>48</sup>

Cada una de las versiones de estos y otros discos podrían observarse desde el prisma de lo que permanece, lo que cambia y cómo. Hay que advertir el doble movimiento de ida hacia el pasado (más o menos cercano) y encuentro de la propia voz.<sup>49</sup>

Otra cantera de temas y matrices es la música brasileña,<sup>50</sup> que ha tenido un permanente abordaje de músicos de escuela y populares. Particularmente, la *bossa*

---

<sup>46</sup> Título que juega con el término *cover*.

<sup>47</sup> Como vemos, hay artistas (Stevie Wonder, Sting y Joni Mitchell) que formarían parte de los actuales “versionables”. Y así como desde el mundo del jazz se enfoca el rock y el pop, en ese mundo se vuelve al cancionero que se escuchó en la infancia: Bob Dylan publica un disco inusual en 2015, *Shadows in the Night*, para homenajear el repertorio de Frank Sinatra.

<sup>48</sup> Agradezco el aporte de los alumnos del Seminario de Música y Comunicación 2014 (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), que brindaron interesantes observaciones sobre la práctica de la versión en la música popular.

<sup>49</sup> En este contexto, hablar de clásicos “a secas” resulta engañoso, ya que la retoma musical (el *cover* y el versionado) abrevia tanto en temas ya establecidos como en otros que se van haciendo “clásicos” en dicho proceso. Con justeza, Polemann (2013a) prefiere hablar de “tradicionalización” y no de “tradición”.

<sup>50</sup> Algunos ejemplos son: la *bossa nova*, el samba tradicional (Cartola, Noel Rosa, Ari Barroso, Caymmi), la obra de artistas semiacadémicos como Egberto Gismonti, la ya clásica de Heitor Villa Lobos o de Hermeto Pascoal, la de compositores e intérpretes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento o Gilberto Gil.

*nova* ha sido, dentro y fuera de Brasil, versionada en una infinidad de claves: con orquestación sinfónica, *remixada* para bailar, etc. Complementariamente, el género ha servido como matriz para encarar un variado repertorio de rock y pop, como por ejemplo, el emblemático álbum de versiones de The Beatles *Aquí, allí e en cualquier lugar* de Rita Lee (2000).

Por su parte, en España, la cantante Martirio tomó la copla andaluza y la versionó en compañía del piano de Chano Domínguez (*Coplas de madrugada*, 1996; *Acoplados*, 2004). En el mismo sentido, el cine de Almodóvar contribuyó a consolidar una estética audiovisual posmoderna al rescatar boleros, rancheras y canciones románticas. El Cigala, cantaor flamenco, publica, en 2003, *Lágrimas negras*, junto al pianista Bebo Valdés, con versiones de tangos, boleros y coplas llevadas al estilo del cante jondo.<sup>51</sup>

Por último, en el caso de la Argentina, podemos mencionar al pianista Adrián Iaies, que desde 1998 versiona en clave jazzística clásicos del tango, del rock o canciones de Joan Manuel Serrat y María Elena Walsh. Otro exponente lo constituye la obra de Ernesto Jodos. En 2014, el compositor Guillo Espel y la intérprete Fernanda Morelo recrearon en *Once mujeres* a músicos como Lennon-McCartney, Jobim, Björk en versiones a piano solo.

Más allá de hacer una lista de obras y de nombres, es importante destacar que en las últimas décadas, en el campo del jazz y otros géneros populares, se ha ido sedimentando un terreno de capital musical compartido.

### **La música popular en la Argentina: folklore, tango, rock**

Podríamos decir que en la Argentina, a partir de la recuperación de la democracia, la música popular para escuchar ha transitado los caminos, señalados por Genette, de la transformación y de la imitación.

En lo que se refiere a la música de raíz folklórica, que continúa la línea abierta en los 60 de desarrollo e investigación sobre el lenguaje musical y poético,<sup>52</sup> ésta ha encontrado en la composición rupturista, pero también en la versión, un territorio muy dinámico y vital. La recuperación de obras del repertorio tradicional

---

<sup>51</sup> Este artista continuó posteriormente ese particular abordaje con *Romance de la luna tucumana* (2013), disco en el que interpreta obras del folklore argentino.

<sup>52</sup> El investigador Claudio Díaz (2008) habla de paradigma rupturista como aquel que se erige en contraposición al conservador-nativista.

y de temas nuevos permite poner en juego la capacidad de tensar los diversos parámetros constitutivos del hecho musical con el fin de descubrir algo más o algo diferente en lo ya conocido. Los procedimientos a que se ha acudido preferentemente han sido la reorquestación, el arreglo, la variación, la paráfrasis y, en términos generales, la estilización. Con ella, queremos significar un refinamiento; es decir, un pasaje del carácter de “rusticidad” a lo que es denominado por los críticos “fino” o *cool*. En este proceso resulta central la introducción de nuevos instrumentos y por lo tanto, de una nueva tímbrica, proveniente del jazz, el rock y, a partir de los años 80, de la denominada *world music*.<sup>53</sup>

Especialmente, en la percusión, el bombo legüero como sostén rítmico de la música encontró compañía en el cajón peruano, el *djembé* (de origen senegalés), el *derbake*, las campanas, los cuencos tibetanos, los tones y platillos de batería, entre otros. Junto al trío de jazz, los sonidos eléctricos del rock en bajo y guitarras, y los instrumentos del altiplano y los de orquesta que se habían incorporado en los 60 y 70, ahora pueden sonar ukeleles y hasta el exótico *didjeridou* de los aborígenes australianos, lo que abre el panorama sonoro a escala mundial.

Como decíamos, la nueva tímbrica, los cambios en el ritmo, la improvisación jazzística, el uso de recursos como la fuga y el contrapunto sirven a los fines generales de una estilización que acerca la música de raíz folclórica a una propuesta camarística. Asimismo, en muchos casos el tratamiento orquestal de piezas folklóricas sigue la línea del nacionalismo sinfónico, que ha tenido cultores en diversos países del mundo desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.

En nuestra música de proyección folklórica o de raíz, dos casos pueden ilustrar estos funcionamientos: el dúo Liamgot-Idiart y el primer repertorio de Liliana Herrero y grupo.

A pesar de haber recibido poca difusión, se destaca una grabación de 1986, *Retapizando el folclore*, del pianista y compositor Gustavo Liamgot y la cantante Guillermina Idiart. El título anuncia la vocación iconoclasta, fundacional, del proyecto: tomar las obras más representativas del folklore argentino y versionarlas con piano y voz, sin el menor respeto por rítmica, melodía y armonización. No es

---

<sup>53</sup> Al respecto, ver Ochoa (2003).

casual que el disco comience y termine con una de las piezas folklóricas argentinas por antonomasia: “Zamba de mi esperanza” (Morales). Entre ambas versiones se intercalan composiciones de la rancia tradición de provincias: “La Telesita”, “La vieja”, “Alfonsina y el mar”, “Tonada del viejo amor”, “Balderrama” y otras.

Con los mínimos materiales mencionados, los intérpretes atacan el sentido común folklórico en un registro lúdico mediante transformaciones diversas: de la melodía, de la rítmica, del fraseo, de la emisión vocal –muy alejada del estentóreo canto masculino o del paradigmático decir de Mercedes Sosa–. En definitiva, para los músicos se trataba de enfrentar el núcleo ideológico del conservadurismo musical y, al mismo tiempo, de homenajear la bella factura de las composiciones tradicionales.

Por su parte, el trabajo de Liliana Herrero con el cancionero folklórico se constituyó en modelo de tratamiento de repertorio para los músicos de las nuevas generaciones, a partir de arreglos y reorquestaciones que generaban un efecto general de “extrañamiento”. Cabe decir que hubo antecedentes sumamente prestigiosos que habían acometido la tarea: Chango Farías Gómez, Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos y Manolo Juárez son quizá los más importantes. Liliana Herrero, sin embargo, se situó en un pliegue novedoso en el momento histórico justo: comienzos de los ochenta con la recuperación democrática. Y no fue menor el efecto que supo producir en el público –un público minoritario pero muy activo– el impacto de la sonoridad pop de su música, tan alejada del jazz como del rock de Los Jaivas o de Arco Iris, grupos que habían encarado el encuentro con los ritmos nativos.<sup>54</sup>

Sus procedimientos más usuales son: cambios en la tímbrica a partir de la conformación de un grupo estable (saxo soprano, bajo eléctrico, teclado y percusión); uso de sonoridades maquinales propias de los 80, a partir de los teclados y la base rítmica; variaciones en la melodía y en el fraseo y juegos retóricos con la letra.

La huella de Liliana Herrero prosigue en una multitud de solistas y grupos, la mayoría provenientes de escuelas y carreras de música que nacieron con la democracia.<sup>55</sup> Lo que en los 80 fue un gesto casi solitario, el de volver los ojos a la

---

<sup>54</sup> El padrinazgo de un músico famoso como Fito Paez también contribuyó a su manera.

<sup>55</sup> Este tema, central para entender el nuevo panorama de la música popular argentina, ha sido tratado en Rocha Alonso y Larregle (2011).

tradición –en un momento en que todo parecía querer dirigirse hacia el futuro y en el que emergían tantos nuevos compositores como Teresa Parodi y Raúl Carnota– ahora se ha transformado en norma. La tradición retomada tampoco resulta la misma; en ese proceso se han ido incorporando nuevas producciones: por ejemplo, las versiones de “Oración del remanso”(Fandermole); “Agüita demorada” (Hermanos Núñez) o “A pique”(Juan Quintero).

Para finalizar: las nuevas condiciones de acceso a las tecnologías digitales han hecho que el panorama se haya modificado sustancialmente. Desde el punto de vista cuantitativo, por la cantidad de proyectos musicales que pueden ver la luz sin el filtro de las discográficas; y cualitativamente, por el conocimiento y la asimilación de obras, procedimientos y sonidos que la *web* potencia, dado que, a partir de la globalización, el *sensorium* musical actual implica un salto de escala en relación con cualquier mapa sonoro anterior (Ochoa, 2003).

En el futuro, podemos entrever músicas entrelazadas, en mixtura, pero también en tensión, dado que algunas habitualmente se imponen por sobre otras, en virtud de factores político-económicos. De cualquier manera, la práctica de la versión de obras de raíz folclórica se constituye en una puntuación personal que desafía la homogeneización del mercado global y dinamiza la cultura.

El tango, por el contrario, reviste otro itinerario. El género, que se hallaba alicaído en los 70 y tempranos 80 debido a que los jóvenes de la época lo consideraban conservador y retrógrado,<sup>56</sup> encuentra una nueva oportunidad en el éxito que el espectáculo *Tango argentino* obtiene primero en París, en 1986, y posteriormente en Estados Unidos.

A partir de entonces, con el impulso que despierta la pasión por el baile y con la creación de escuelas y carreras de música popular en distintos lugares del país, se lo rescata en variadas formas de espíritu imitativo. Por ejemplo, de la Escuela de Música Popular de Avellaneda han egresado numerosos músicos de la carrera “Tango”, que tomaron contacto con técnicas, recursos interpretativos y compositivos y “yeites” de primera mano, de parte de maestros como Aníbal Arias, Cacho Tirao y Rodolfo Mederos.

Asimismo, la época recuperó figuras que habían vivido las décadas gloriosas de las típicas y los arreglos originales de esas orquestas. En tal sentido se

---

<sup>56</sup> Con excepción del caso Piazzolla, por supuesto.



formó la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, que, como su nombre lo indica, funciona como un espacio para aprender a tocar y crear “a la manera de”.<sup>57</sup>

Tanto el estilo de cantantes como Lidia Borda, Ariel Ardit, Brian Chambouleyron y el Chino Laborde como los arreglos y la orquestación de piezas, se acercan a un *déjà vu* de la tradición típica.

En definitiva, el pastiche parece ser el procedimiento madre de lo que ha dado en llamarse “Nuevo Tango”, representado en formatos como grupo de guitarras, quintetos y orquestas típicas con cantor. Hay una tendencia al *cover* o la composición a partir de modelos legitimados.

Por último, en cuanto al rock, se ha cultivado primordialmente la composición propia, en detrimento de la interpretación de composiciones ajenas, a veces con mínimos elementos musicales y letrísticos. Pero es en el comienzo del siglo XXI cuando el impulso revisitador se hizo poderoso y las diversas corrientes del rock y el punk han sido museificadas y retrabajadas en un pastiche infinito (Reynolds, 2013). La Argentina no ha sido ajena a esta tendencia: álbumes de homenaje a diversos artistas y bandas, festejos por los cuarenta años de la primera grabación de rock, en 2007, y la emergencia de bandas tributo son síntomas de este gesto de vuelta hacia la gloria pasada (Rocha Alonso, 2011).<sup>58</sup>

## **Hazlo tú mismo**

*Mashup, remix, “rerere”...*

Solo unas pocas décadas de escucha en *high fidelity* dieron la ilusión de que la música es sonido puro. La música, por el contrario, siempre estuvo atada al cuerpo de los intérpretes y a la escena o, ya mediatizada, encontró en el paratexto visual y audiovisual un modo de completar la potencialidad multimedia del hecho musical. La nueva tecnología digital permite, por su facilidad para la producción

---

<sup>57</sup> “Este proyecto propicia la reunión de distintas generaciones de músicos, posibilitando la transmisión del legado cultural de los grandes maestros”, reza en la página oficial de la orquesta ([www.tangovia.org/orquesta.htm](http://www.tangovia.org/orquesta.htm)).

<sup>58</sup> En general, podríamos decir que las nuevas grabaciones, *covers* y versiones no han aportado elementos verdaderamente enriquecedores a la escucha musical. Más bien se sostienen en la creación de una cierta nostalgia y en la revitalización de música para consumo adolescente. Dos casos bien diversos son excepciones en ese sentido: el álbum *Superhéroes*, de Gonzalo Aloras (2009), homenaje a Nebbia, Spinetta y García, y los tres tomos de *Raíz Spinetta* (2014), proyecto homenaje al músico, realizado por artistas del circuito folclórico.

original y la intervención en obras ya terminadas, un despliegue de acciones que anteriormente eran imposibles o quedaban en la intimidad del hogar.

La tradicional práctica de cantar sobre el disco ahora puede significar hacer y grabar un karaoke, es decir, una voz sobre pista original. *Remixar* un tema de cualquier género, como se hace habitualmente, con base electrónica, más todas las adiciones, *loopeos*, secuenciaciones, etc., es fácil para alguien que se atreve a algún programa de mezcla de sonido. Trabajar un *videoclip* mediante el procedimiento de cortar y pegar es otra de las opciones que se le ofrecen a un usuario con deseos de producir un texto audiovisual propio a partir de retazos de otros.

Todos esos formatos son interesantes como síntomas de una nueva época hipermediática, aunque no todos tienen peso estético. También en *bandcamp*, *soundcloud*, *youtube*, *vimeo* u otras plataformas, diversos artistas suben composiciones propias y versiones, alimentando el universo musical. En su proyecto *Song reader* (2011), el músico Beck publica un libro con veinte partituras de canciones propias en su página y en su sitio institucional. Allí impulsa a su público a interpretarlas y a publicar la música en Internet. El cantautor Jorge Drexler ofrece tres canciones, que, mediante una aplicación para celular los usuarios pueden versionar modificando letras, arreglos, instrumentos y demás para luego compartirlas con otros usuarios.<sup>59</sup> Pero si hay un lugar en que la producción de éstos es intensa, ése es el sitio Youtube, en el que conviven, asociados por criterios a menudo enigmáticos, “originales” y copias en todos los grados de profesionalismo: música más imagen. En ningún momento histórico el amateurismo ha alcanzado semejante visibilidad.

## **Del lado del oyente**

En el terreno de las versiones, hasta ahora nos hemos mantenido en el polo de la producción. Ahora bien, si nos situamos en el de la recepción, podemos detectar al menos dos actitudes de escucha: la del que conoce el texto fuente y por ello mismo realiza una lectura “palimpsestuosa”,<sup>60</sup> y la de aquel que se enfrenta al texto como si fuera primigenio.

---

<sup>59</sup> Ambos ejemplos tomados de Fernández (2014): Campos, M. G., “Ejecución musical colaborativa. El caso Beck” y Fernández, J. L., “Presentación”.

<sup>60</sup> Dice Genette (1989: 495): “Lectura palimpsestuosa. O, para deslizarnos de una perversidad a otra: si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez”.

En el primer caso, el placer consiste en medir las distancias, esperar y confirmar, o ver la expectativa traicionada. En este tipo de escucha *en doble capa*, cada momento musical trae algo que provoca nostalgia –del texto fuente– y/o placer por la novedad que enriquece el mundo con nuevos sentidos.

En algunos casos, la versión se interpone, densa, y permanece en su opacidad. El índice que señala la luna es más invitador a la fruición que la luna misma. El oyente, aún consciente de que está en presencia de un texto derivado, queda atrapado en sus redes. Otras veces, la versión es el resultado de un gesto audaz que encontró en las nuevas tecnologías facilidad y desparpajo, y la instancia de escucha la rechaza.

Finalmente, está la versión que se desconoce como tal, actúa como texto único, como no versión en una escucha ignorante, de escaso conocimiento.

## **Reflexiones finales**

Parfraseando a Italo Calvino: mientras pensamos que hablábamos de música, no hemos hecho otra cosa que registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes.<sup>61</sup> *Retoma, ejecución, interpretación, cover, versión* fueron intentos de asir con palabras una práctica y un devenir.

Insistimos en que lo que aquí hemos llamado *versión* es un texto musical “segundo”, en relación con otro que funciona como fuente. Este texto se diferencia de lo que llamamos *cover* en que plantea una distancia manifiesta con respecto a ese texto de origen. La misma puede no ser percibida por un oyente desconocedor de éste, pero sí la observa el analista. A su vez, hemos hablado de un placer especial, que es el de la versión. Las versiones a menudo se suben a un éxito establecido u homenajean una obra considerada de excelencia; también hay usos políticos, paródicos de la versión, aunque no nos hemos dedicado particularmente a ellos. Nos han interesado, por el contrario, las formas estéticas –hasta diríamos *estetizantes*– de la misma.

También hemos puesto el acento en el proceso de mediatización que es indiscernible de los cambios en las formas musicales y en sus modalidades de producción, circulación y consumo. En cuanto al nuevo paisaje musical global que

---

<sup>61</sup> “(...) y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes.” (Calvino, 1984:25)

se viene abriendo para los compositores, intérpretes y usuarios, entendemos que, de alguna manera, la era digital y el imperio de Internet vienen a conmover los cimientos de la cultura autónoma (Cook, 2012), aquella basada en la noción de autor y de obra y sustentada por el régimen jurídico de la propiedad intelectual. Las variadísimas formas de intertextualidad musical –más bien, multimedia (Cook, 2012)-, entre ellas las versiones profesionales o decididamente *amateur* que circulan por la red, muchas de ellas sin ningún apego a la exactitud en la atribución de autoría hacen saltar los principios de un mundo que pugna por mantenerse, a la vez que debe hacerle lugar –por la fuerza- a un nuevo sistema de creencias. Nace una nueva figura del usuario que realiza usos múltiples de los textos multimedia, que pierden sus límites y se diluyen en ese espacio colaborativo, conflictivo que es la red.

Desde el punto de vista cultural, los nuevos medios, en convergencia con los medios tradicionales han posibilitado una expansión inédita de lo dicho y lo decible musical. Lo sonoro se ha ensanchado notablemente, abarcando desde producciones del pasado hasta aquello hecho en el espacio familiar, privado, que ahora se socializa. La práctica de la versión tal como la hemos abordado aquí es una apuesta artística. En este sentido, en un contexto posmoderno, se juega por un concepto *moderno* del arte como riesgo, trabajo sobre los lenguajes y búsqueda de nuevos sentidos.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, la recreación de un texto ya existente, *de autor*, no es sino un avatar más de la historia cultural. Sólo la estrechez de miras puede hacerlo ver excepcional: el marco de la modernidad occidental, que en el espacio de dos siglos ha privilegiado la figura del autor y los límites del objeto material, llámese libro, partitura o disco. Aplicar una mirada panorámica ayuda a entender que si la música es tiempo, cada nuevo texto es una puntada en una red que no acaba nunca.

Desde nuestro punto de vista, es claro que en la actualidad estamos arribando, en virtud de la omnipresencia de la red, a un estadio de “inteligencia compartida”, que lucha por imponerse a los parámetros de la autoridad y el límite.

En esas estamos. Viviendo, como se vive cada época. Sobre capas más viejas y más nuevas, que implican diversas lógicas: la del texto y la del hipertexto, la del autor y la de la deriva de nombres propios que se adueñan, efímeros de un producto cultural.

## Bibliografía

- AHARONIÁN, C. (1990), “Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica”, en *Actas de las V Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires.
- BENVENISTE, E. (1974), “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- BERENDT, J. (1993), *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*, México, FCE.
- BETTETINI, G. (1996), “Las transformaciones del sujeto en la traducción”, en *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- Borges, J. L. (1956), “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- CALVINO, I. (1984), *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires, Minotauro.
- COOK, N. (2012), “Más allá de la música: *mashup* y mentalidad multimedia”, X Congreso de la IASPM, Córdoba, Argentina.
- DARLEY, A. (2002), *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- DÍAZ, C. (2008), *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*, Córdoba, Recovecos.
- Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. <http://dle.rae.es/>
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Oriente*, Buenos Aires, Editorial Oriente, 1973.
- FERNÁNDEZ, J.L. (comp.) (2014), *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, Buenos Aires, La Crujía.
- FISCHERMAN, D. (1998), *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós.
- (2004), *Efecto Beethoven*, Buenos Aires, Paidós.
- GALWAY, J. (1982), *Música en el tiempo*, Barcelona, Folios.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GRAVANO, A. (1985), *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

- (1997), *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia*, Barcelona, Lumen.
- GONZÁLEZ, J.P. (2013), *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- GOODMAN, N. (1976), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianápolis, Hackett.
- JAKOBSON, R. (1981), “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral.
- (1974), “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ CANO, R. (2012), “Lo original es la versión: *covers*, versiones y originales en la música popular urbana”, *ArtCultura, Uberlandia*, vol. 14, N° 24, enero-junio. Disponible en [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Ruben\\_Lopez\\_Cano.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Ruben_Lopez_Cano.pdf).
- LOTMAN, I. (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- MARTINET, A. (1968), *La lingüística sincrónica*, Madrid, Gredos.
- Ochoa, A. M. (2003), *Músicas globales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma.
- PEIRCE, C.S. (1987), *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus.
- POLEMANN, A. (2013a), “La interpretación musical en la construcción de la *versión* en la música popular”, mimeo.
- (2013b), “La versión en la música popular”, *Revista Arte e Investigación*, año IX, N° 9, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la UNLP.
- REYNOLDS, S. (2013), *Retromanía*, Buenos Aires, Caja Negra.
- ROCHA ALONSO, A. (2011), “La música popular argentina actual. El caso de la música de raíz folclórica de producción independiente”, en Luis Sanjurjo y Diego de Charras (coords.), *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- y LARREGLE, M.E. (2011), “Política cultural y música popular: escuelas y orquestas”, en Luis Sanjurjo y Diego de Charras (coords.), *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

- Scolari, C. (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Buenos Aires, Gedisa.
- STEIMBERG, O. (1993), “Libro y transposición”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- TRAVERSA, O. (1995), “Carmen, la de las transposiciones”, *La piel de la obra*, N° 1, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- VERÓN, E. (1993), *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- (1999), “Músicas”, en *Efectos de agenda*, Buenos Aires, Gedisa, 147-150.
- (2013), *La semiosis social 2*, Buenos Aires, Paidós.