

## LO ORIGINAL DE LA VERSIÓN. DE LA ONTOLOGÍA A LA PRAGMÁTICA DE LA VERSIÓN EN LA MÚSICA POPULAR URBANA

### THE ORIGINAL APPROACH OF THE VERSION. FROM AN ONTHOLOGY VERSION TO A PRAGMATIC VERSION IN POPULAR URBAN MUSIC

Rubén López Cano <sup>1</sup>

#### **RESUMEN**

*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 que 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**

*Música popular urbana, tema base, versión, cover, tema original, tema de referencia*

#### **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 or satire. For this study, the concept of "original" is problematic as alternative notions are proposed to designate specific functions as reference cover version, current cover version, base song, dominant o hegemonic version. The relationship between a cover version and its "original" song or other cover versions is linked to the philosophical problem of the identity and its ways of existence of popular songs. The main theories range from the ones which give the ontological status of eternal autographic song to the recorded versions and the others which perceive popular music as a huge intertextual network in which every song is a statement-performance of a general communication easily shared code or system producing very similar entities. To study recognizing conditions of a version, it is necessary to adopt social-cognitive processes which regulate the dynamics of second grade orality or mediatized orality.*

#### **Keywords**

*Popular urban music, base song, version, cover, original theme, reference theme*

---

<sup>1</sup> Doctor. en musicología. Catedrático de la Escuela Superior de Música de Catalunya

## INTRODUCCIÓN

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. (Plasketes, 2010, pp. 1-2).

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.<sup>2</sup> 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.

Existen muchas razones para versionar un tema, muchas funciones que la versión puede adquirir y, en suma, una gran variedad de significados que puede poseer. Puede tratarse de un homenaje o tributo a un autor, cantante o banda de referencia.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Una función interesante de la versión es el de la traducción intercultural. Por ejemplo, el rock entró al mundo hispanoparlante a principios de los sesenta 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 sólo aplica en la letra, pues incluye también las transformaciones de género o estilo musical de la

<sup>2</sup> Adaptación libre de la definición de (Kihm 2010, p. 25).

<sup>3</sup> Para una tipología de grabaciones tributo véase Cooper (1996).

<sup>4</sup> 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, 2007, p. 36).

<sup>5</sup> 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, 2002, p. 69-70). 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, 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. Ejemplos de *crossovers* pueden ser las inserción de canciones de tango de los años veinte y treinta en otras escenas: el brasileño Roberto Carlos grabó en 1973 su versión en balada o canción melódica de “El día que me quieras” (1930's) de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

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 (Shuker, 2005, p. 299). 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.<sup>6</sup> Pero en la mayor parte del mundo eso no se sabe, por lo que la de Sinatra no se vive como versión (Horn, 2000, p. 30).<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Otra posibilidad de esta función de *enmascaramiento* o *suplantación* (Middleton, 2000, p. 82) 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” (Kihm, 2010, p. 25), 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”.<sup>9</sup> Nadie se atrevería a dudar que cualquiera de los cientos de versiones de “Yesterday” es 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

<sup>6</sup> Todos los temas mencionados en este trabajo se pueden escuchar en plataformas de internet como youtube. Se recomienda su audición para una mejor comprensión de los contenidos.

<sup>7</sup> Casos similares: la canción antifranquista L'estaca (1968) del catalán Lluís Llach que se ha adoptado en varios países considerándose como propia (por ejemplo, es el himno del sindicato polaco *Solidarnosc*). La canción "Boig per tu" del grupo catalán se conoce en el resto de España como "Es por ti" de Luz Casal en una versión considerada de referencia “pues la “original” es totalmente desconocida” (Imma Sabat, comunicación personal).

<sup>8</sup> Juan Pablo González propone estudiar las grabaciones de Mercedes Sosa de temas de Violeta Parra como un caso de cover o encubrimiento dentro de una misma escena (comunicaciones en la lista de discusión de la AAM. 30 de Mayo y 3 de Junio de 2011). En mi opinión, el análisis de este problema ha de focalizarse en las circunstancias históricas y sociales particulares de estas grabaciones. No compete a una teoría general de la versión resolver o prever casos tan singulares.

<sup>9</sup> Véase la definición de Aharonián (1990) 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).

“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”.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 Rivgauche 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 vals 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”.<sup>12</sup>

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” (Pouivet, 2010, p. 11). 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 (Gracyk, 1996; Zak, 2001). 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.<sup>13</sup> “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 Latinoamérica, la de Quilapayún es la versión de referencia.<sup>14</sup>

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

<sup>10</sup> La versión de Jurado fue grabada en 1978 y la de D'Alessio en 1979 (ambos años aproximados).

<sup>11</sup> Otro caso es “Fumando espero” (1922) de Juan Viladomat y Félix Garzo grabado en tango por Gardel, Libertad Lamarque y otros e introducida en España en los años cincuenta por Sara Montiel a quien se asocia el tema en este país (comunicación personal de Jaume Ayats).

<sup>12</sup> En Cataluña se menciona el caso de “El traje de Pasqual”, éxito de Viladomat en la noche barcelonesa del Paralelo de los años veinte. Es recuperado primero por Mary Santpere en la década del cincuenta y en los setenta por Guillermina Mota, Núria Feliu, etc.; “con tantas versiones que ya nadie sabe exactamente de quien la ha aprendido” (Jaume Ayats, comunicación personal).

<sup>13</sup> En Cataluña y Valencia “Te recuerdo Amanda” fue aprendida sobre todo por “la impecable versión que hizo en catalán Raimon hacia 1975-1976” (Jaume Ayats, comunicación personal).

<sup>14</sup> “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).

franquista,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> A partir de la (auto) versión de Aute en ese contexto, “Rosas en el mar” vivió entonces un curioso *crossover* hacia sus propios orígenes.<sup>17</sup>

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;<sup>18</sup> 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; d) *cadena 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 e) *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”, Mosser (2008) 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.<sup>19</sup> 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 definitiva, 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...” (Middleton 2000, p. 83).

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”.

<sup>15</sup> 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*”.

<sup>16</sup> Desde esta resignificación es que el propio autor decidió incluirla en su presentación en el Concierto por la Paz en la Habana en septiembre de 2009.

<sup>17</sup> Pendzich (2004) llama a este tipo *versiones propias*.

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> El término “versión referencial” es de Gustavo Goldman (comunicación en la lista de discusión de la IASPM-AL. 20 de mayo de 2011).

Esta 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 construidos 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.” (Middleton, 2000, p. 60). 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 cuál 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 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 sampleo 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 vídeo 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.<sup>20</sup>

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

<sup>20</sup> Véase el film documental Good Copy Bad Copy. A documentary about the current state of copyright and culture (Dinamarca, 2007) de Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke donde se aborda este caso. Está disponible en la red.

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. Youtube está repleto de videos que polemizan sobre los presuntos plagios exhibiendo pruebas en un sentido u otro, con montajes audiovisuales o con profundos análisis de músicos especialistas. En efecto, 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; aquel 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 versiones (Butler, 2010, p. 47) 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* (Lacasse 2000, 45), *reduplicación* (Mosser 2008), *ejecución* [rendition] (Griffiths, 2002, p. 52) o *cover*<sup>21</sup> 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 (Middleton, 2000, p. 77). 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

<sup>21</sup> 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.

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 (Middleton, 2000, p. 82; Griffiths, 2002, p. 52).

El segundo caso se ha denominado *versión por adaptación, versiones respuesta* (Penzich, 2004), *traducción* (Dent, 2005) o *transformación o apropiaciones* (Griffiths, 2002, p. 52). Lacasse, (2000, pp. 45-46) lo llama *covering* y lo asocia a las ideas de lectura e interpretación en tanto exégesis. Mosser (2008) lo llama *versiones interpretativas* y las subdivide en *interpretación leve* e *interpretación mayor*. 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 interpretando “Yesterday” (1969) de The Beatles, etc.

El tercer tipo de versión puede ser llamado *reelaboración, recomposición* o *canción paralela*. En éste, 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*:<sup>22</sup> la composición de un nueva obra a partir de algunos elementos característicos de otra diferente (López Cano, 2007, p. 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.<sup>23</sup> 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”.<sup>24</sup> 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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> En el disco *Reflexiones* (1984), ganador de un Disco de Platino por ventas.

<sup>24</sup> A partir de la distinción que hace el filósofo Nelson Goodman entre artes autográficas (grosso modo: aquellas en las que el autor culmina por sí mismo la elaboración de la obra produciendo un objeto único como en la pintura) y artes alográficas (aquellas en las que produce un guión, libreto o partitura para que otro artista interprete complete la obra que consistirá en objetos múltiples), Lacasse (2000, p. 38-39) propone la distinción entre *cita autosónica* para referirse a inserciones o sampleos de fragmentos de una grabación en otra y *cita alosónica* para referirse a la ejecución o interpretación de fragmentos de una canción dentro de otra. Véase la sección “La obra autobiográfica”.



irreverencia características de la banda. La música es un una base rítmica básicamente de hard rock que contrasta con el estilo del estribillo del original realizado en a la manera de música disco.

Otro caso de este tipo sería la versión de *Tori Amos* de "Happiness is a Warm Gun"<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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 identificación. 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 (2000) propone la categoría de *Travestismo* como la reescritura 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. 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

<sup>25</sup> Del disco *Strange little girls* (2001) donde hace versiones de temas compuestos por y para hombres desde una perspectiva femenina.

<sup>26</sup> Paratexto: información que circunda la obra y que interviene en su comprensión como títulos, género, indicaciones de tiempo y carácter, etc. (López Cano, 2007, p. 36).

respecto a la versión de referencia o una distanciación irónica que deconstruye los pilares semióticos del tema. A este tipo se le ha llamado *versión ideológicamente motivada* (Middleton, 2000, p. 83), *versión de distanciamiento irónico* (Mosser, 2008)<sup>27</sup> o en francés *meprise* que literalmente significa “desprecio” y que juega con el término usado en esa lengua para designar la versión: *reprise* (Kihm, 2010, p.36).

Parece claro que la versión de Sid Vicious se inscribe en un discurso satírico-crítico. Del mismo modo, y aunque no estemos seguros de la poética explícita en la transformación de Joey Ramone al tema hecho famoso por Armstrong, el propio discurso del punk es por definición “en contra” de algo. Sin embargo, las versiones de Anka y los Manolos parecen estar motivadas por razones comerciales, gusto u oportunidad. No hay atisbos que en su proyecto existiera un ánimo de comentar críticamente o deconstruir los significados de los temas que versionan. Por lo menos eso no resulta aparente. No importa las razones o intenciones de los versionadores, desde la perspectiva del significado de la canción de base en su contexto de referencia, las versiones resultantes, voluntaria o involuntariamente y en la medida que en tanto versiones exhiben un vínculo ineludible con su referencia, introducen miradas críticas, reflexivas o deconstructivas que las instalan en un nivel metatextual con respecto a la canción versionada.<sup>28</sup>

Esta función es similar, más no idéntica, a las *versiones satíricas, paródicas* (Mosser, 2008) o *destructivas* (Ullmeier, 1997) cuya 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.

Esta discusión nos conduce a un problema de gran calado filosófico: el de la identidad, relación, jerarquía, límites y vínculos entre versiones actualizadas y versiones de referencia.

## 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 referencia 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*.<sup>29</sup>

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

<sup>27</sup> En el original *send-up (ironic covers)*, Julio Mendivil lo traduce como *versiones exageradas* (comunicación personal).

<sup>28</sup> Un caso parecido es el de ciertos contrafacta o cambio de letra de un tema. Las Kumbia Queens, por ejemplo, versionan temas fuertemente posicionados en un discurso de género específico para, al transformar su letra y adaptarlas al estilo de la cumbia, vehicular su mensaje lésbico. Véase “La isla con chikas”, basada en la canción de Madonna “La isla bonita” y “Kumbia dark” basada en “Love song” de The Cure (Comunicación personal de Teresa López Castilla). Los contrafacta están también relacionados con las parodias intertextuales.

<sup>29</sup> Para una introducción a las diferentes ontologías de la obra musical véase Darsel (2010, pp. 45-116). De mucha influencia en la academia anglófona son Davies (2004 y 2005). En contra de la ontología de la música se ha manifestado Ridley (2003). Para aplicaciones ontológicas al rock véase Gracyk (1996), Zak (2001), Pouivet (2010). Para una lectura crítica de la ontología del rock de Gracyk véase Brown (2000) y Kania (2006), y para la de Pouivet véase Guesdon (2010).

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.<sup>30</sup> 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 (Darsel, 2010, pp. 46-54). 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.<sup>31</sup>

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 (Eco, 1988, p. 134). 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 (Martínez Ulloa 2010, pp. 123 y ss.), 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.<sup>32</sup> 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

<sup>30</sup> Algunas corrientes estéticas distinguen la *obra del artefacto*. Este último sería el objeto físico: el artefacto de La Gioconda es el cuadro que se encuentra en el museo del Louvre y sus propiedades serían sus medidas, peso, material del lienzo, composición química de sus tintes, etc. En cambio, la obra estaría compuesta por la técnica pictórica, composición, perspectiva, tratamiento de la luz, proporciones del retrato, poética particular, significados, valoraciones estéticas, historia crítica, importancia histórica, etc.

<sup>31</sup> 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 (1997).

<sup>32</sup> No todas las culturas musicales organizan sus productos en torno al concepto de obra. Muchas los 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 (1994).

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 (Middleton, 2000, p. 77). 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 (Middleton, 2000, p.74). 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 (p. 61). 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.<sup>33</sup>

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* [‘workness’] (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)” (p. 83).

Me parece significativo que Middleton otorgue la misma jerarquía 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 (p. 82). 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.

### Cosas de familia

Quizá sea conveniente complementar el modelo de Middleton con alguna propuesta teórica que ayude a distinguir entre diversos niveles de redes intertextuales o posibles organizaciones de éstas. No se trata de defender una noción de “obra” para la música popular urbana y traicionar lo que el autor propone. Simplemente es necesario caracterizar con mayor precisión diversos niveles de “parecidos de familia” entre canciones y sus jerarquías tal y como éstos se mueven socialmente. Está claro que no vivimos del mismo modo las semejanzas ente

<sup>33</sup> 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.

canciones diferentes y las múltiples versiones de un tema. Hatch y Millward (1989, pp. 2-7) propusieron tres estadios en el desarrollo de competencias musicales de nuevas generaciones de músicos populares. En el primero se suelen reproducir directamente canciones o tipos de canciones exitosas. En el segundo se improvisa sobre patrones de canciones bien conocidas. En el tercero se componen nuevas canciones con un estilo propio pero usando elementos reconocibles de los materiales del nivel uno. Los autores proponen los conceptos de *familia de canciones*; *extensión de familia de canciones* y *extensiones de familia musical* para referirse a las relaciones entre canciones de cada nivel. Su modelo ha sido duramente criticado por teleológico y simplista (Middleton, 1988; Cooper y Haney, 1999). Sin embargo, si hacemos a un lado la determinación teleológica nos podríamos plantear categorías similares para describir el tipo de relación que guardan determinadas canciones dentro de esas redes intertextuales toda vez que nociones como “versión” o “plagio” instauran jerarquías que son vividas socialmente.

### 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 autógráficas y artes alográficas.<sup>34</sup> 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” (Goodman, 1976, p. 113). 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 (p. 114). 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 (p. 121).<sup>35</sup>

A partir de esta distinción, la ontología del rock defiende enfáticamente la naturaleza de sus canciones como autógráficas. 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” (Gracyk, 1996, p. 18). 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 (Darsel, 2010, p. 52). 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 (Pouivet, 2010, p.13). 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” (Zak, 2001, p. 37). 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 (Gracyk 1996, 21), no es “una “representación acústica” de

<sup>34</sup> La dicotomía autógráfica-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.

<sup>35</sup> El régimen autógráfico y alográfico no distingue entre artes de una o más fases de producción o entre obras que se encarnan en objetos únicos o en objetos múltiples. *Las Meninas* es una obra autógrafa que se encarna en un objeto único producido en una fase de creación. El Quijote de la Mancha es una obra autógrafa de una fase que se encarna en objetos múltiples e intercambiables (la obra es independiente de la edición, tamaño del libro, etc.). *La Dolce vita* de Fellini es una obra autógrafa de varias fases vehiculada en objetos múltiples intercambiables y su realización ha supuesto fases alográficas (del guión a la actuación, por ejemplo). La Sonata “Claro de luna” de Beethoven es una obra alográfica de dos fases que se encarna en objetos múltiples no intercambiables pues cada interpretación tiene valores estéticos específicos, etc.

un texto escrito. Es en sí mismo el texto, un texto sonoro [...]” (Zak, 2001, p. 41). Por ello, sostienen sus defensores, el rock produce obras autográficas con un espectro amplio de propiedades identificables y definibles.<sup>36</sup>

Según Jan Butler (2010, p. 48), “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” (Zak, 2001, p. 31); entonces, cada versión “debe ser una obra nueva, si acaso derivada porque se trata de una obra autográfica” (Butler 2010, 48) (subrayado mío). 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.”* (Zak, 2001, pp. 31-32).

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” (Butler, 2010, p. 49) (subrayado mío).

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.<sup>37</sup> 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, 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. De ahí que haya subrayado el verbo *deber* en las citas de Butler. Pero 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

<sup>36</sup> La noción autográfica 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 (1996, pp. 22-35).

<sup>37</sup> Aunque, como hemos visto en la sección 2 esta jerarquía puede no coincidir con la cronología de versiones o de consideraciones autorales.

es querida del mismo modo por cada versión. Otro tanto sucede con la grabación de Tori 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 agógicamente 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" (Butler, 2010, p. 49). 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* (Zak, 2001, p. 24).

Zak agrega que "si bien la "canción" y el "arreglo" son aspectos integrales de la obra terminada, ambos conservan una independencia ontológica".<sup>38</sup> 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" [...] (Zak, 2001, p. 24). 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

<sup>38</sup> De la misma opinión es Pouivet (2010, 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".

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.<sup>39</sup> Desde esta perspectiva 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* rastreado y definible sino varios modos de existencia simultáneos que conviven se relacionan, articulan y repelen con una complejidad muy difícilmente de describir.

### Modo metatextual de la versión

Hemos visto que una versión puede funcionar como comentario, crítica, interpretación o incluso análisis de la canción de referencia. Esto la colocaría en una relación metatextual con respecto a la canción versionada. Esta función tendría el mismo régimen epistemológico que, por ejemplo, el famoso análisis semiológico-musical de Nattiez (1982) a la obra para flauta *Densité 21.5* de Edgard Varèse; los diversos análisis que a lo largo de su vida le ha dedicado Umberto Eco a la obra de Joyce o a

*Sylvie* de Gerard de Nerval, los eruditos y fantasiosos comentarios de Jorge Luis Borges a la *Divina Comedia* o las *Mil y una noches*; las reflexiones sobre el proceso de escritura de su propio “El Cuervo” de Edgar Allan Poe, las críticas cinematográficas de Guillermo Cabrera Infante, los silogismos que Emile Cioran dedica a la música de Bach, etc. Todas éstas son obras que hablan sobre otras obras. Las primeras serían obras intelectuales o teóricas, las segundas artísticas. Su régimen de existencia depende inexorablemente de la existencia real o virtual de la obra comentada. Sólo Borges, en el ámbito de la ficción, ha producido metatextos que no tienen un texto de referencia.

La función metatextual de las versiones las coloca como dependientes o subordinadas a las canciones de base o referencia pero no por motivos ontológicos sino epistemológicos. Se ubican en el nivel epistémico del metalenguaje, de la construcción teórica y por ello, poseen una relación oblicua, no directa y en ocasiones sumamente asimétrica con respecto a la obra comentada.<sup>40</sup> Sus propiedades no son similares. El metatexto es una suerte de modelo teórico que simula algunos aspectos del texto comentado (Nattiez, 1990, pp. 133-134 y 152-153).

### LA CANCIÓN COMO ABSTRACCIÓN

Regresemos a la cuestión de la abstracción de la música. ¿Cómo es que vive la música en forma abstracta? ¿Estas abstracciones son estructuras ideales o son de otro tipo? ¿Son sólo construcciones teóricas o son entidades reales con las que podemos relacionarnos directamente? ¿Las abstracciones juegan un papel en los modos en que reconocemos la canción de base en una versión por caprichosa que ésta sea? Considérense los siguientes casos:

[1]. Entre septiembre y octubre de 1966, John Lennon participó en el rodaje de *How I Won the War*

<sup>39</sup> 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 “orquestración” [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 2010, p.63) (el entrecomillado interno es personal).

<sup>40</sup> Para una distinción de niveles epistemológicos entre la música y el discurso musicológico véase López Cano (2004a).



de Richard Lester en el desierto de Almería. Durante la estancia compone las partes principales de “Strawberry Fields Forever”. No parece que Lennon haya planificado estructuralmente su canción ni que fuera anotando en una partitura lo que se le iba ocurriendo. No trabajó con artefactos abstractos. En su composición se valió más bien del sonido de una guitarra y un grabador. Sin embargo, para las teorías mentalista e idealista de la ontología de la obra musical, la acción creativa de Lennon, si bien inconscientemente, produjo estructuras abstractas que con sólo este acto compositivo, aseguraban su existencia en el mundo de las ideas.

[2]. El 24 noviembre de 1966 la canción se comienza a trabajar en los estudios de Abbey Road con la colaboración del resto de la banda, George Martin como productor, Geoff Emerick como ingeniero, etc. Durante el proceso se hicieron numerosas tomas, se transformó la estructura, se añadieron trozos de letra e instrumentos y se hicieron arreglos. En la sala de mezclas se agregaron sonidos aislados provenientes de instrumentos extraños a la banda, conversaciones, fragmentos en loop, etc. Martin escribió varias orquestaciones que grabó por separado según las instrucciones de Lennon. Se dice que la toma de la banda que más gustó a Lennon no coincidía en tempo y afinación con la toma orquestal que también había elegido el autor por lo que, para mezclar ambas, tuvieron que hacer ajustes con la tecnología analógica con la que contaban. Ajustar el tempo y afinación significó una ralentización y descenso en la altura de la grabación definitiva que dio como resultado esa atmósfera onírica y el hálito surrealista que característica de la canción. En ella aparece la voz de Lennon grave y floja, como venida de otro mundo y una inquietante inestabilidad en las afinaciones de algunos pasajes.<sup>41</sup>

Todos los que la hemos escuchado durante años poseemos un recuerdo sumamente claro de ese sonido. Pero también de los instrumentos, sonoridades aisladas incrustadas y frases sueltas que aparecen hacia el final. De hecho somos capaces de predecirlos, imitarlos y echarlos en falta cuando escuchamos alguna versión o tomas

previas de la misma banda que circulan en abundancia. Digamos que poseemos una *imagen acústica mental* muy detallada de la grabación; como si se tratara de una foto. En términos de la ontología del rock, poseemos un recuerdo claro de la obra autográfica, eterna y fija.

[3]. En algún momento, alguien vinculado a la banda tuvo que transcribir la melodía, letra y armonía principales de la canción para registrarla bajo la conocida marca Lennon-McCartney. Esta partitura representa (por lo menos en algunos de sus aspectos) las estructuras abstractas ideacionales de la canción en las que Lennon nunca pensó conscientemente pero que produjo cuando compuso el tema.

[4]. Imaginemos un joven adolescente estudiante de música que recién está descubriendo a los Beatles. En una tienda o sitio de internet se tropieza con una partitura de “Strawberry Fields Forever” arreglada para voz y piano. Lee la canción que nunca ha escuchado y comienza a cantarla y reconstruirla a partir de sus competencias musicales especializadas. En este caso, la escritura le permite acceder a las estructuras abstractas de las que hablamos en [1] y que en algún momento fueron representadas en [3]. Ahora bien, la partitura de nuestro incipiente aficionado no recoge necesariamente la notación hecha en [3]. Para elaborar esta partitura que acaba de comprar, alguien la pudo transcribir directamente de la grabación sin conocer las primeras notaciones de la misma y pudo hacer algunos cambios en los acordes (su disposición, textura pero no su función). Una misma estructura abstracta ideal se puede extraer de varias maneras y anotar de varios modos. Por ejemplo: otro aficionado la pudo haber comprado o descargado en forma de tablatura para guitarra. Además, ninguna notación agota todas las posibilidades de las estructuras de una canción.

[5]. Ahora imaginemos otro aficionado sin la formación musical del anterior pero que conoce muy bien “Strawberry Fields Forever”. Una tarde aburrida saca de oído el tema acompañado de una guitarra. A partir de su memoria trata de descubrir los acordes adecuados a cada parte. Intenta por

<sup>41</sup> Para los pormenores del proceso de producción de esta canción, véase MacDonald (1998, pp. 188-194).

medio del método ensayo-error hasta obtener un resultado aceptable. De antemano sabe que su ejercicio jamás recuperará el sonido de la grabación original y que incluso algunos de sus acordes no “sonarán” igual. Pero su producto es suficiente para cantarla por la noche con sus amigos. En ese momento puede correr el frecuente riesgo de equivocarse la letra, saltarse alguna estrofa o cambiar un verso. Pero no importa, de cualquier modo cantarán “Strawberry Fields Forever”. Nuestro amigo extrajo las estructuras abstractas de la imagen acústica de la grabación que posee en su memoria para luego reaplicarlas sobre otros medios sonoros y poder hacer su propia versión del tema aunque sea sumamente modesta.

[6]. Supongamos que este último aficionado esté escuchando varias versiones de la canción. Se dará cuenta que una gran parte de las mismas (como la de Peter Gabriel, la del film *Across the Universe*, etc.) son muy similares a la grabación de base o referencia: repiten la introducción tal cual, la letra y melodías principales y recrean en general la misma atmósfera entre mágica y nostálgica, etc. De repente se encuentra con tres versiones diferentes: La que grabó Richie Havens en el festival de Woodstock en 1969, la versión punk de Me First and the Gimme Gimmes y la de Los Fabulosos Cadillacs en Ska. Ninguna de ellas usa la introducción original por lo que no es posible reconocer “Strawberry Fields Forever” hasta que comienza la letra. La versión de Havens posee la impronta de su estilo personal y varía mucho la melodía a partir de la segunda estrofa. La versión punk una vez que comienza la letra es bastante reconocible, pero hasta ese momento no guarda ninguna relación con la referencia. La introducción de los Fabulosos Cadillacs tampoco tiene nada que ver con la grabación de The Beatles y además, gran parte de la letra está cambiada (traducida al español) aunque la melodía principal es bastante reconocible.

Los seis casos presentados nos pueden aportar gran información sobre la naturaleza de esas abstracciones que hacemos de las canciones y que nos permiten reconocer diferentes versiones de un mismo tema. En primer lugar, hemos de notar la diferencia sustancial que existe entre la abstracción

descrita en [1] de la imagen acústica mental presentada en [2]. Para las teorías mentalistas e idealistas de la ontología de la obra musical de la tradición clásica occidental, basta con que el autor componga un tema para que esas estructuras abstractas existan en el mundo de las ideas; aún cuando él no haya pensado en ellas como tales. Este es un postulado filosófico. No sabemos exactamente cómo funcionan pues sólo tenemos acceso a ciertas *manifestaciones externas* de éstas estructuras. Por ejemplo, la mayor parte de las veces se hacen públicas por medio de la notación que las representa en algunos de sus aspectos como en [3] y [4].

Sin embargo, en la música popular urbana y, como veremos, aún en la tradición de la música clásica, el proceso de formación y circulación social de esas abstracciones no se rige por esos procedimientos platónicos, sino por los más mundanos mecanismos de la tradición oral. En general, la gran mayoría de los oyentes musicales, e incluso de los músicos profesionales, conocemos y nos relacionamos con la música a partir de performances en directo y, sobre todo, de grabaciones. La exposición a la música difundida por los medios constituye una *oralidad de segundo grado o secundaria* (Ong 1982). La escucha repetida de grabaciones específicas nos permite formar imágenes acústicas como la presentada en [2]. Estas son *tipos cognitivos* que se forman a partir de la audición repetida del objeto sonoro y de varias apariciones sonoras de la misma canción en versiones diferentes y, por lo tanto, en objetos sonoros distintos. La memoria a largo plazo almacena información esquematizada del objeto perceptual original gracias a que nuestra cognición extrae de algunos de sus rasgos más característicos o *pregnantes*. Gracias a los mismos procesos cognitivos, podemos activar los elementos preservados en esa esquematización para reconstruir en nuestra conciencia el objeto perceptual completo. Los tipos, categorías y esquemas cognitivos no son postulados filosóficos sino hipótesis de la psicología cognitiva sometidos a contrastación empírica. Como otras hipótesis científicas, su manera de operar, su naturaleza e incluso su existencia misma es discutida por diferentes escuelas de pensamiento. Sin embargo,

todas estas discusiones se sustentan en trabajo experimental que acompaña a la especulación teórica y está desprovisto de todas las implicaciones lógicas de las abstracciones metafísicas.<sup>42</sup>

Cuando un aficionado como el descrito en [5] reconstruye de oído una canción, explora la imagen acústica que posee en su memoria. Si bien ésta registra timbres y sonoridades específicas, la reconstrucción supone la extracción de *categorías* generales como diseños melódicos (esquemas interválicos del tipo segunda menor descendente, tercera mayor ascendente, etc.) y funciones armónicas como Re mayor, La menor, V/V-V-I, etc. Este reconocimiento de categorías generales es similar al proceso de comprensión de diferentes acentos en una misma lengua. No importa las diferencias en que la palabra “batalla” pueda ser pronunciada en Argentina, Chile, Perú o México. Más allá de objetos sonoros específicos de cada enunciación, podemos reconocer los fonemas estructurales que vehiculan el significado de la palabra. La reconducción de una sonoridad específica a una categoría general, supone un proceso de abstracción. Una vez que el aficionado de [5] identifica la estructura correspondiente, entonces la aplica a un nuevo medio sonoro como la guitarra, piano o su propia voz. Existe una diferencia sustancial en asumir un elemento estructural de la música como un acorde Mayor o Menor o un enlace armónico de Dominante-Tónica como una estructura abstracta que vive de manera independiente en el mundo de las ideas, que concebir ese mismo acorde o enlace como una *categoría cognitiva* que poseemos todos los melómanos y que podemos reconocer aunque no sepamos su nombre técnico.<sup>43</sup>

Cuando nuestro músico formado descrito en [4] lee una partitura que es una representación de algunos aspectos de las abstracciones, utiliza esas estructuras como manual de usuario para reconstruir los objetos sonoros deseados y traducir notación en acción física. De todo esto podemos

concluir que la música existe también en abstracciones de diverso tipo. Estas pueden ser o bien a) postulados filosóficos, b) hipótesis psicológicas o c) paquetes de instrucciones. Nuestra relación con b) y c) es mucho más cotidiana y corporal que con a).

## RECONOCIMIENTO DE LA CANCIÓN DE BASE

Diego Madoery (2000) sostiene que el arreglo es una interpretación de un *tema* entendido como “una unidad de sentido musical y en muchos casos musical-textual”. Por ello afirma que “el *tema* correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera”. Se podría decir entonces que reconocemos la canción de base o referencia en una versión gracias a que identificamos el *tema*. Sin embargo, hemos visto que nuestro aficionado [5] era consciente que no necesariamente reconocía varias versiones de “Strawberry Fields Forever” a través de los mismos rasgos.

Existen además casos más complejos. No reconocemos “Smells like teen spirit” del mismo modo en la versión de The Bad Plus que en la de Paul Anka o Tori Amos. Un ejemplo radical es el del cantautor argentino Raly Barrionuevo quien hace una versión de “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara en su disco en vivo *Paisano vivo* (2006) encadenándola sin interrupción a su tema “Cuarto Menguante”. De hecho, su versión prolonga el estilo, atmósfera y rasgos musicales de esta última. Pese a que canta la letra en el orden esperado y sin adendas ni subtracciones de material, ni la melodía ni la armonía tienen nada que ver con ninguna otra versión de la canción de Jara. No es en absoluto reconocible salvo exclusivamente por la letra. Otras versiones de la misma canción, incluso las instrumentales, son reconocibles también o sólo por otros rasgos.

En el año 2000 el compositor y director eslovaco Peter Breiner lanzó el CD *Beatles Go Baroque* que consiste en cuatro *concerti grossi*. En ellos yuxtapone temas del famoso cuarteto de Liverpool con obras

<sup>42</sup> Para un estudio sobre los procesos cognitivos en la recepción musical así como la formación y mecanismos de los esquemas y tipos cognitivos, véase López Cano (2003 y 2004b, 422 y ss.).

<sup>43</sup> Para la categorización musical véase (López Cano 2004b, pp. 470 y ss. y López Cano 2004c).

específicas de Bach, Haendel o Vivaldi y los interpreta con una estupenda orquesta barroca. En algunos momentos resulta posible escuchar simultáneamente, por ejemplo, el segundo movimiento, largo, de la Primavera de las “Cuatro Estaciones” de Vivaldi, ensamblado con “And I love her”. “She loves you” es combinada con una pieza de Haendel y resulta sumamente difícil reconocer el tema de los Beatles en el arreglo. Recorro a este ejemplo en diversos seminarios para llamar la atención sobre el papel activo de la escucha musical. La mayoría de las veces la gente reconoce en la versión un *concerto grosso* del siglo XVIII con arreglos modernos. Sólo después de decirles que se trata de la famosa canción de los Beatles, son capaces de reconocerla y de escuchar de manera muy distinta el ejemplo.

Todo esto sugiere que nuestra imagen acústica o abstracción de esquemas o tipos cognitivos de una canción que atesoramos en la memoria, no es estática y que es capaz de fragmentarse en secuencias o tipos más pequeños, reagruparse, reorganizarse y funcionar de manera compleja. En algunos momentos activamos ciertos elementos de ellos y en otros podemos prescindir de los mismos para activar otros que sean más pertinentes para la tarea específica que estamos realizando. Es por ello que podemos reconocer la canción de base a partir de criterios muy distintos en versiones diferentes y que somos capaces de reconocer algunos patrones melódicos, armónicos o de la letra aun cuando posean transformaciones importantes. En el ejercicio de reconocimiento de la canción versionada intervienen una cantidad ingente de procedimientos de inferencia, analogía, iconización e indexicalidad semióticas difíciles de resumir e imposibles de enumerar en un trabajo como éste.

Esta complejidad ha llevado a Mosser (2008) a considerar que la relación entre una canción de base o referencia con sus diferentes versiones no se reduce a una serie de rasgos suficientes y necesarios compartidas por todas ellas. En su lugar propone seguir la en ocasiones llamada teoría del “cluster” de Ludwig Wittgenstein (2004). Según el filósofo, un término está constituido por un cúmulo de propiedades vagamente definidas. Si somos

capaces de comunicarnos exitosamente usando un término, es porque hemos activado un número suficiente de propiedades de ese cluster pero no todas ellas. En cada uso del término las propiedades activadas pueden ser diferentes. El ejemplo clásico que se usa para ilustrar esa teoría es el término “juego”. Existen muchos tipos de juego como juegos de guerra, juegos de mesa, juegos de azar, un juego de niños, juegos de matemática, juegos deportivos, juegos sexuales, juego de cocina o baño, etc. ¿Qué condiciones suficientes y necesarias comparten todas estas actividades o fenómenos que denominamos juego? ¿Cuáles son sus propiedades esenciales? Es inútil. Todos los tipos de juegos no comparten todos ellos un solo rasgo común.

En nuestra comunicación seleccionamos una sección de todas las propiedades posibles del término juego para poder transmitir esta idea eficazmente. Todos los juegos comparten entre cada uno de ellos un “aire de familia”. Del mismo modo que una familia humana, cada uno de los miembros tiene un parecido con otro miembro, pero en la gran mayoría de los casos, no se puede definir una propiedad específica compartida por todos los miembros de la familia. Con estos mismos principios, la teoría de prototipos (que no es mencionada por Mosser) diría que existe un miembro privilegiado de la familia con el cual cada miembro se compara<sup>44</sup>. Cada uno compartirá al menos un rasgo pertinente con el prototipo, pero no necesariamente compartirá ese rasgo con los otros miembros. Por ejemplo, el conjunto de versiones de “Smell Like Teen Spirit” tendría como prototipo la célebre grabación de Nirvana. Cada versión se relaciona con ese por una razón particular, pero el vínculo entre la versión de Paul Anka y la de Nirvana, puede ser diferente del que posee ésta última con la de Bad Plus o Tori Amos y de la que puede haber entre la de Anka y la de Patti Smith.

Resulta curioso que Mosser introduzca la teoría de Wittgenstein en la discusión sobre las versiones. Habitualmente, esa teoría, al igual que la de prototipos, se usa para comprender los procesos de producción de *categorías*. “Juego” es una *categoría* que incluye varias prácticas, varios juegos específicos.

<sup>44</sup> Sobre la teoría de prototipos aplicados en música, véase López Cano (2004b, pp. 475 y ss.; y 2004c).

Algo similar ocurre con categorías como “mesa”, “silla”, o “acorde mayor” o “acorde menor”. Dentro de esa categoría somos capaces de identificar una gran cantidad de objetos específicos diferentes que se pueden subsumir a la misma “clase de objetos”. En cambio, se supone que “Smell Like Teen Spirit” no es una categoría, sino un individuo, una identidad única. Esta propuesta teórica supone que con el hecho de que existan varias versiones de una canción, la misma deja de ser un individuo único para constituirse en categoría que agrupa objetos diferentes relacionados. Cada versión será un miembro de la categoría de la cual la canción de base o referencia funciona como prototipo. El alcance de este movimiento teórico tiene que evaluarse con mayor detenimiento.<sup>45</sup>

## VERSIONES Y VARIANTES

Mencionemos por último otro problema vinculado a las versiones. Aharonián (2007, pp. 126-127) menciona el caso de diferentes grabaciones del son tradicional mexicano “La Bamba”. La que es “probablemente la primera grabación en disco” data de marzo de 1940 y es de Andrés Huesca y sus Costeños quien la reconoce como “pieza tradicional”. Más tarde es grabada por Ritchie Valens (1959) en un disco que deja constancia que es tradicional con arreglos de él mismo. Luego es “plagiada” por Bert Russell y Phil Medley y nombrada “Twist and shout” la cual va a ser grabada posteriormente por los Topnotes, The Isley Brothers y The Beatles (1963). El autor continúa mencionando más y más versiones de “La Bamba” muchas de ellas con apropiaciones de autoría ilegales o cuando menos abusivas. Es interesante preguntarse sobre el régimen de existencia de las diferentes “versiones” de esta canción. En principio, la canción es un son de tradición oral de la costa del golfo de México. Como gran parte de la poesía, narrativa y canciones orales, antes de su grabación en disco o su publicación en libros de referencia, “La Bamba” no conocía ninguna versión definitiva y era posible escucharla con múltiples modificaciones en zonas y tiempos distintos. Los estudiosos de las tradiciones orales llaman *variantes* a las diferentes formas de aparecer de una canción, poema o relato oral que no cuenta con una versión o registro

“oficial”, versión dominante o hegemónica.

Consideremos un momento el caso del Mago de Oz. Originalmente se trata de un cuento infantil titulado El maravilloso Mago de Oz escrito por Lyman Frank Baum y publicado en 1900. En 1939 se realizó la película *El Mago de Oz* con Judy Garland que adapta el cuento y que constituye sin lugar a dudas la versión más y mejor conocida de la historia de Baum. En 1975 se estrena en Broadway el musical *The Wizard* y un par de años más tarde la Motown produce el famoso film homónimo protagonizado por Diana Ross y Michael Jackson. Esta versión adapta la historia al mundo afroamericano y posee una gran cantidad de guiños y tropos retóricos cargados de alegorías que remiten a las preocupaciones de ese momento entre esa comunidad. Estos significados alegóricos se superponen a la historia habitual (Prieto, 2011). A esta adaptación le ha seguido una larga lista de comedias musicales, dibujos animados, libros y películas que narran la historia con multiplicidad de variantes y en ocasiones se concentran en aspectos privados de algunos de los personajes que no son relatados en otras versiones. Desde una perspectiva filológica, la novela de Baum funcionaría como “original” o base de las demás versiones. Desde una perspectiva pragmático-social, es posible que la película del 39 funcione como versión de referencia para la gran mayoría de los espectadores.

Sea como fuere, en este caso existe al menos un texto, obra o enunciación concreta que es considerada histórica o socialmente como precursora de todas las demás y que por este hecho todas las demás se considerarán “versiones” de ella.

En cambio, la vida de “La Bamba” como son tradicional en la costa del Golfo de México funciona básicamente igual que los romances que Ramón Menéndez Pidal (1953) recopiló por toda España y varias partes de Latinoamérica, las canciones infantiles que Marita Fornaro y Matilde Olarte (Fornaro y Olarte 1998) han localizado tanto en tradiciones orales de Uruguay y España o las canciones y romances que circulan indistintamente por varios países del Caribe y que han sido estudiados por Antonio García de León (2002). No conocen un original único por lo que los

<sup>45</sup> Para la categorización en música, véase López Cano (2004b, pp. 470 y ss.).

diversos ejemplares y ocurrencias de los mismos no son versiones sino *variantes*. “La Bamba” no posee una versión de referencia y vive en la memoria colectiva que se actualiza continuamente sin que exista una instanciación definitiva. Sólo se podría hablar de versión cuando alguna de las grabaciones se convirtiera en la versión dominante o hegemónica en algún tiempo-espacio preciso.

Por otro lado, podríamos preguntarnos si las diferentes versiones de canciones clásicas como “las Mañanitas”, “Alma llanera”, “La López Pereyra”, “el Carnavalito”, “Son de la Loma”, “Paquito el chocolatero”, etc., que no conocen una versión que funcione como canción de base o referencia ni con una grabación hegemónica o dominante, pueden ser consideradas como instanciaciones o interpretaciones de una obra abstracta o como *variantes* de un tema que vive fundamentalmente como una canción de tradición oral *mediatizada* (Zumthor 1991), de *segundo grado* o *secundaria* (Ong 1982).

## CONCLUSIONES

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. A diferencia de las perspectivas ontológicas o históricas de la versión, su estudio pragmático la considera una experiencia de escucha que instaura una relación entre dos canciones de las cuales se asume que una es una actualización de otra que se considera primera u “original”. Desde esta aproximación, es necesario que el oyente conozca ambas canciones para que se produzca la versión. Las funciones, características o tipos de versiones son innumerables y es necesario realizar análisis específicos para encontrar sus significados, principios y modos de operar. Éstas incluyen desde la imitación cercana de una grabación específica hasta la producción de un tema prácticamente distinto derivado de uno anterior; desde el homenaje a la deconstrucción; desde enmascaramiento hasta el comentario o interpretación crítica pasando por la sátira.

Intuitivamente consideramos que una versión actualiza otra canción que consideramos la

“original”. Sin embargo, esta noción es muy problemática, por lo que en este trabajo se proponen diversas alternativas para referirnos puntualmente a funciones específicas. En primer lugar está el concepto de *versión de referencia* para designar aquella que en determinado momento y para un uso puntual, se utiliza como modelo con que se compara la *versión actual*. El término *canción de base* es propuesto por (Mosser, 2008) para designar aquella versión que en un contexto amplio se considera la versión de referencia, el objeto sonoro que “universalmente” encarna la canción, a la que somos remitidos siempre que pensamos el tema y con el cual toda actualización deberá medirse. La *versión dominante* o *hegemónica* es aquella que se construye como la “original” en un tiempo espacio específico. Estas tres nociones no siempre coinciden. La versión de Mercedes Sosa de “Te recuerdo Amanda” es aun en nuestros días la *versión dominante* o *hegemónica* en Argentina y otros lados. Sin embargo, no se le puede considerar como la *canción de base* para compararla con todas las demás versiones pues, por lo menos en el momento actual, sus oyentes saben que es de Víctor Jara. Nada impide sin embargo que se le use como *versión de referencia* para compararla con otras versiones ya sea en un uso cotidiano cuando un oyente que sólo conoce la de Sosa escucha otra versión, o en un estudio específico sobre el impacto específico de esa versión en otras (dentro del proceso llamado *cadena de versiones*).

“Lo siento mi amor” cantada por Lupita D'Alessio fue hegemónica o dominante en México mientras que la versión de Rocío Jurado lo fue en el resto del mundo hispanoparlante. “La Muralla” con Ana Belén es la versión dominante en España y entre ciertas generaciones de otros países. Y puede ser que en muchos de ellos se considere como *canción de base*. Sin embargo, en un estudio académico sobre sus diferentes versiones no se le puede considerar como referencia por encima de la de Quilapayún. En cambio, la grabación de “Strawberry fields forever” lanzada por The Beatles en 1967 primero como sencillo y luego como parte del álbum *The Magical Mystery Tour* es sin duda la versión dominante, de referencia y la canción de base del tema. En cambio, “las Mañanitas” o “Paquito el chocolatero” carecen de canción de base, y sus versiones dominantes o de referencia pueden ser coyunturales.

La relación que tiene una versión con su canción de base o de referencia y entre diferentes versiones de la misma canción es compleja y se vincula estrechamente con el problema filosófico de la identidad y modos de existencia de la canción en la música popular. Las principales teorías al respecto oscilan entre aquellas que otorgan a la grabación el estatuto ontológico de obra autográfica-eterna con rasgos definibles y absolutos y aquellas que prefieren considerar el universo de las producciones de 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 que se caracteriza por producir textos-enunciaciones-performances con altos grados de parecidos de familia entre ellos. Sin embargo, en todas estas teorizaciones de la identidad de la música popular urbana no se han tomado en cuenta los procesos socio-cognitivos que regulan las dinámicas de oralidad. Este elemento me parece de suma importancia toda vez que en nuestra cultura domina la distribución musical por medio de grabaciones lo cual faculta

una fuerte dinámica de oralidad de segundo grado u oralidad mediatizada. Por ello puede ser productivo distinguir entre *versión* y *variante* como lo hacen los estudios sobre poesía, narrativa y música orales.

Otro tema sumamente complejo es el del reconocimiento de la canción de base o referencia en una versión. Todo parece indicar que este se explicaría mejor por medio de las teorías de clusters de Wittgenstein o de prototipos. Esto convertiría la canción que posee versiones no en una identidad individual sino en una categoría que incluiría diversos individuos. Se trata de un problema aristotélico: distinguir entre lo mismo y lo otro; entre diversas ocurrencias de la misma identidad o de identidades individuales que se articulan en identidades colectivas más amplias sin perder, sin embargo, su singularidad.

El trabajo apenas comienza. Ahora es necesario abordar el estudio de casos específicos para comprender mejor cómo funciona este intrincado y complejo fenómeno de la cultura de nuestros días.

## REFERENCIAS

- Aharonián, Coriún (1990) Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica. En *Comunicación presentada en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Bs. As. Septiembre de 1990.
- Aharonián, Coriún (2007) *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke (2007) Good Copy Bad Copy. A documentary about the current state of copyright and culture (film) Dinamarca.
- Brackett, David (2002) (In Search of) Musical Meaning: genres, categories, and crossover. En *Popular Music Studies*, ed. David Hesmondhalgh y Keith Negus, 65-83. Londres: Arnold.
- Brown, Lee B. (2000) Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 58 (4): 361-372.
- Butler, Jan (2010) Oeuvres musicales, reprises et Strange Little Girls. En *Volume! La revue des musiques populaires* 7 (1): 41-72.
- Cooper, B. Lee (1996) A taxonomy of tributes on compact disc. En *Popular Music and Society* 20 (2): 204.
- Cooper, B. Lee, y Wayne S. Haney (1999) *Rock music in American popular culture III: more rock «n» roll resources*. Nueva York: Haworth.
- Darsel, Sandrine (2010) *De la musique aux émotions*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Davies, Stephen (2004) *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: University Press,
- Davies, Stephen (2005) *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dent, Alexander Sebastian (2005) Cross-Cultural “Countries”: Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in Muacutesica Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music). En *Popular Music and Society*. 28 (2): 207-227.
- Eco, Umberto (1988) *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Fornaro, Marita, y Matilde Olarte (1998) *Entre rondas y juegos: Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- García de León, Antonio (2002) *El mar de los deseos*. México: Siglo XXI.
- Genette, Gérard (1997) *La obra del arte: inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen.
- Goehr, Lydia (1994) *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson (1976) *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Gracyk, Theodore (1996) *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham (North Carolina): Duke University Press Books.
- Griffiths, Dai (2002) Cover Versions and the Sound of Identity in Motion. En *Popular Music Studies*, ed. David Hesmondhalgh y Keith Negus, 51-63. Londres: Arnold.
- Guesdon, Maël (2010) L'Ontologie du rock de Roger Pouivet. En *Volume! La revue des musiques populaires* 7 (1): 269-278.
- Hatch, David, y Stephen Millward (1989) *From blues to rock: an analytical history of pop music*. Manchester: Manchester University Press.
- Horn, David. (2000). Some Thoughts on the work in Popular Music. En *The Musical Work: Reality or Invention*, ed. Michael Talbot, 14-34. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kania, Andrew (2006) Making Tracks: The Ontology of Rock Music. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (4): 401-414.
- Kihm, Christophe (2010) Typologie de la reprise. En *Volume! La revue des musiques populaires* 7 (1): 21-38.
- Lacasse, Serge (2000) Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. En *The Musical Work: Reality or Invention*, ed. Michael Talbot, 35-58. Liverpool: Liverpool University Press.
- López Cano, Rubén (2003) From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian Lamento Strolling Along the Streets of Madrid. En *9th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics*. University of Helsinki. Versión on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- López Cano, Rubén (2004a) La historia interminable. Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música. En *Consensus* 8: 132-143. Lima: UNIFÉ



- López Cano, Rubén (2004b) De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Valladolid: Universidad de Valladolid. Versión on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- López Cano, Rubén (2004c) Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, ed. Josep Martí y Silvia Martínez, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. Versión on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- López Cano, Rubén (2007) Música e intertextualidad. En *Pauta* 104: 30-36. Versión on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- MacDonald, Ian (1998) *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. Londres: Pimlico.
- Madoery, Diego (2000) Los procedimientos de producción musical en Música Popular. En *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7: 76-93.
- Martínez Ulloa, Jorge (2010) La obra de arte musical: hacia una ontología de la música. En *Revista Musical Chilena* 64 (213): 116-135.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953) *Romancero hispánico: (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Vol. 2. Madrid: Espasa-Calpe.
- Middleton, Richard (1988) Review: From Blues to Rock: An Analytical History of Pop Music by David Hatch; Stephen Millward. En *Popular Music* 7 (2): 229-230.
- Middleton, Richard (2000) Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext. En *The Musical Work: Reality or Invention*, ed. Michael Talbot, 59-87. Liverpool: Liverpool University Press.
- Mosser, Kurt (2008) Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. En *Popular Musicology Online* 2.
- Nattiez, Jean Jacques (1982) Varèse's 'Density 21.5': A study in semiological analysis. En *Music Analysis* 1 (3): 243-340.
- Nattiez, Jean Jacques (1990) *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Ong, Walter J (1982) *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Londres: Methuen.
- Pendzich, Marc (2004) *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit Verlag.
- Plasketes, George (2010) Further reflections on "the cover age a collage and chronicle. En *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*". Ed. George Plasketes, 11-39. Surrey: Ashgate.
- Pouivet, Roger (2010) *Philosophie du rock. Interrogation philosophique*. París: Presses Universitaires de France.
- Prieto, Irina (2011) *The Wizi el Signifying Monkey. Proyecto de fin de carrera*. Barcelona: ESMUC.
- Ridley, Aaron (2003) Against Musical Ontology. *The Journal of Philosophy* 100 (4): 203-220.
- Shuker, Roy (2005) *Diccionario del Rock y la Musica Popular*. Barcelona: Robinbook.

Ullmeier, Johannes (1997) Destruktive Cover-Versionen. *Testcard Pop und Destruktion* 1: 60-87.

Wittgenstein, Ludwig (2004) *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zak, Albin J. (2001) *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

Zumthor, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

**Correo electrónico:** [lopezcano@yahoo.com](mailto:lopezcano@yahoo.com)