

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Filosofía

Universidad de Murcia

El desafío categorial en música: comprensión y apreciación



Clara Isabel Campuzano Gómez 74532778-J

cisabel.campuzano@um.es

Tutora: María José Alcaraz León

Curso 2020-2021

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. EL PAPEL DE LAS CATEGORÍAS EN LA APRECIACIÓN ESTÉTICA.....	2
2.1. Percibir la categoría artística	2
2.2. Criterio de corrección de las categorías	5
2.3. El papel del contexto en la apreciación categorial	8
3. ¿DE QUÉ TIPOLOGÍA DE OBRAS MUSICALES HABLAMOS?	10
3.1. Usos de músicas preexistentes	11
3.2. Reconocimiento de la referencia	12
3.3. Desafío categorial.....	13
3.3.1. Aproximación a la problematización categorial	13
3.3.2. Identificarse con una categoría	15
3.3.2. Distanciarse de una categoría	16
4. APRECIACIÓN ESTÉTICA DE MENCIONES CATEGORIALES	19
4.1. Mencionar una categoría	19
4.2. Transfiguración de las propiedades estéticas en su uso retórico	23
4.3. Uso y mención tras el fin del arte	26
5. CONCLUSIONES	28
6. BIBLIOGRAFÍA	29
Bibliografía web	30
Anexo	30

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra apreciación estética de las obras de arte depende, entre otras cosas, de las categorías artísticas bajo las que las experimentamos (Walton, 1970). Además, habitualmente, reconocemos la(s) categoría(s) a las que pertenece una obra de arte, y en función de esta advertencia las juzgamos estéticamente. Así, la corrección de nuestros juicios estéticos de las obras artísticas depende en parte de que las categorías bajo las que las situemos sean correctas. En este sentido, podemos refinar nuestros juicios estéticos en la medida en la que estamos familiarizados con las categorías artísticas pertinentes del contexto de producción de la obra de arte en cuestión.

En el presente trabajo partiremos de esta consideración del papel que desempeñan generalmente las categorías artísticas en la apreciación estética para examinar una tipología de obras musicales en las que las relaciones entre éstas y sus categorías es singular. Particularmente, la base formal y estética de estas obras musicales se constituye a partir de reutilizaciones, préstamos, reciclajes, citas, críticas, parodias y alusiones. Ahora bien, sus relaciones intertextuales refieren, fundamentalmente, a categorías, géneros o estilos musicales. Esta particularidad pone en marcha un doble proceso: aluden al mismo tiempo que se distancian críticamente de su categoría o estilo de referencia. Así, la pregunta por la categoría o estilo preside su apreciación estética: advertimos que, pese a reconocer ciertas categorías como relevantes en ellas, el uso que hacen de éstas no es el habitual. Mientras que en condiciones normales apreciamos un uso literal de las categorías, en los casos que examinaremos parece ser retórico. Las categorías, diríamos, no son *usadas* sino, más bien, *mencionadas*. Así pues, se produce un cierto desafío categorial: notamos que el modo en que las categorías operan en la obra musical no son las convencionales o estándar.

Nos aproximaremos al desafío categorial que instauran estas obras musicales, a través de nuestra apreciación estética de su *mención* o uso retórico de las categorías artísticas y propondremos que la experiencia estética de estas obras es más compleja al dar cuenta del particular modo en que se relacionan la obra y sus categorías de referencia. Con el fin de acotar el tipo de ejemplos mediante el que ilustrar este fenómeno, nos referiremos, principalmente a obras musicales.

2. EL PAPEL DE LAS CATEGORÍAS EN LA APRECIACIÓN ESTÉTICA

2.1. Percibir la categoría artística

Intuitivamente, un requisito para la consideración, estudio o apreciación de alguna cosa es el de considerarla o apreciarla como lo que es. Esta intuición tiene su correlato filosófico en el texto “Categories of art” (1970), de Kendall Walton. En él, muy brevemente, se defiende que, para juzgar estéticamente una obra de arte de manera correcta, ha de apreciarse bajo la categoría correcta. Las categorías artísticas a las que se refiere incluyen «medios artísticos, géneros, estilos, formas, etc., si son interpretados de tal modo que su pertenencia es determinada enteramente por características que pueden ser percibidas en una obra en condiciones normales» (Walton, 1970: 339). Las categorías que cumplen dicho requisito son, siguiendo a Walton, perceptivamente distinguibles: son perceptibles en la obra, sin necesidad de atender a relaciones histórico-contextuales. En este sentido, conocer la categoría artística pertinente para apreciar un objeto y percibirlo bajo dicha categoría es fundamental para nuestra apreciación estética de las obras de arte.

Así, por ejemplo, apreciar exitosa o satisfactoriamente la obra literaria de Jane Austen depende, entre otras cosas, de apreciarla bajo la categoría que le corresponde, esto es, de apreciarla como aquello que es (Walton, 1970: 334); en este caso, su correcta apreciación exigiría apreciarla bajo la categoría de novela romántica, mientras que estimarla bajo la categoría de novela de terror daría lugar a una apreciación incorrecta. Así, pese a que el conocimiento de la categoría bajo la que cabe percibir cierta obra de arte no es siempre una condición suficiente para apreciarla satisfactoriamente, sí constituye una condición necesaria. En este sentido, es posible que para comprender y apreciar exitosamente la obra *Orgullo y prejuicio* no sea suficiente saber que ésta es una novela romántica, y que algo más se requiera. Ese “algo más” requerido podría traducirse en la demostración de ciertas aptitudes adquiridas tras su lectura como, por ejemplo, entender cómo el título de la obra guarda relación con el carácter de los personajes protagonistas, o ser capaz de comparar la obra con otras de su categoría, o con otras novelas de la propia autora, etc. No obstante, a pesar de que con el conocimiento de la categoría bajo la que cabe enmarcar una obra no se cierre el círculo de la apreciación, resulta necesario para la comprensión de la misma percibirla bajo la categoría artística, estilística, o de género que le corresponde.

Por su parte, Walton se abstiene de recoger en su exposición ejemplos de la literatura. Para él, la apreciación estética de una obra de arte bajo una determinada categoría es una

experiencia perceptiva visual o auditiva, no inferencial, como podría parecer que ocurre con la literatura. Sin embargo, parecemos tener una especie de experiencia perceptiva de las propiedades estéticas del arte no-perceptivo (como la literatura o el arte conceptual), de tal modo que éstas se nos presentan sin que intervenga un proceso inferencial (Friend, 2020: 72). Así, no inferimos que *Orgullo y prejuicio* es una novela romántica a partir de sus elementos narrativos típicamente románticos (encuentros tensos, declaraciones amorosas, propuestas matrimoniales, etc.), sino que a lo largo de la lectura directamente “percibimos” la categoría de novela romántica, y no la de novela apocalíptica o de terror. En este sentido, esta versión de la “percepción” de las categorías literarias puede acomodarse a la experiencia perceptiva a la que Walton se refiere: percibimos “de una” la forma o Gestalt de la categoría artística de las obras de arte. Las categorías, géneros o estilos son percibidas en una obra de arte sin necesidad de que los reconozcamos mediante una inferencia¹ a partir de otras propiedades. Por ejemplo, inmediatamente percibo que el film *Solo ante el peligro* (1952), de Fred Zinnemann, es un western; y, de igual modo, percibo que el género musical de la obra *Entre dos aguas* (1973), de Paco de Lucía, es una rumba flamenca.

Hablar de inmediatez o simplicidad es clave aquí. Habitualmente, si estamos familiarizados con las categorías pertinentes, reconocer la categoría artística que predomina en una obra es un proceso sumamente rápido. Esta es la hipótesis propuesta por un estudio científico del departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Northwestern: el reconocimiento de géneros musicales es tan inmediato como un “abrir y cerrar de ojos” (Gjerdingen & Perrot, 2008: 93). En menos de 1 segundo el género musical del fragmento presentado era reconocido por personas sin formación especializada en música. El carácter inmediato del reconocimiento categorial resta plausibilidad a la idea de que los oyentes infirieran de ciertas propiedades perceptivas el género o categoría que pudiera ser pertinente. Así, podemos decir que percibimos directamente la categoría relevante para la comprensión y apreciación de la obra, pero ¿cómo lo hacemos?

¹ Mientras que una explicación de nuestra apreciación categorial a partir de un modelo inferencial involucra dos facultades epistemológicas (la percepción de ciertas propiedades no-estéticas de la obra y la capacidad inferencial de decidir qué categoría o género típicamente presenta esos elementos perceptivos), servirnos de un modelo perceptivo directo simplifica el proceso de apreciación estética, pues únicamente involucra una facultad cognitiva (esto es, la percepción).

Centrémonos en el ámbito musical. Cuando escuchamos una obra percibimos tanto las propiedades estéticas como las no-estéticas: por ejemplo, si escucho la *Obertura 1812, Op. 49* (1880), de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, percibo el repique de las campanas y disparos de cañón, a la vez que percibo su energía y carácter triunfal. Desde el punto de vista de Walton, las propiedades estéticas de una obra dependen no solo de las propiedades no-estéticas, sino también de cuáles de ellas son (i) estándar, (ii) variables y (iii) contra-estándar. Una característica es estándar cuando pertenece a la categoría de la obra de arte que se aprecia; es variable cuando no tiene nada que ver con la categoría de esa obra de arte; y es contra-estándar cuando su presencia contaría como una razón para no incluir la obra bajo una categoría. No es contra-estándar una característica por ser rara o poco frecuente en una determinada categoría, sino que lo son aquellas características que se perciben como no encajando en la categoría y violentándola.

Esta tesis psicológica es apellidada por Brian Laetz “de la dependencia-categorial” (abreviada en inglés PCD) y defiende que los juicios estéticos que hacemos de las obras de arte dependen en cierta medida de las categorías bajo las que las juzguemos. Es decir, nuestros juicios y percepción estéticos son categorialmente dependientes (Laetz, 2010: 290). Por ejemplo, juzgaremos estéticamente de un modo distinto la canción *Jolene* (1973), de Dolly Parton, dependiendo de si la apreciamos bajo la categoría de country, rock o pop. Respecto a la categoría de country, el sonido de una guitarra -que de hecho escuchamos en la canción- constituye una propiedad estándar, mientras que el de un arpa o una cierta temática religiosa podrían ser propiedades variables -que *Jolene* no incluye. Junto a esta primera tesis, Laetz distingue otras dos tesis principales más: la tesis ontológica de la dependencia-categorial y la tesis de corrección de la dependencia-categorial (abreviadas en inglés, OCD y CCD, respectivamente).

La tesis ontológica de Walton complementa la anterior: del mismo modo que nuestros juicios estéticos son categorialmente dependientes, también lo son las propiedades estéticas de las obras de arte. Por ejemplo, las propiedades estéticas que posee la canción *Jolene* y que percibimos al situarla bajo la categoría de música country serían completamente distintas si la situásemos bajo el género heavy metal: mientras que en un caso diríamos que la canción suena rítmica, en el otro diríamos que suena carente de energía. La tercera tesis principal es la de corrección. Para Walton, al menos en algunos casos, es correcto percibir una obra bajo unas determinadas categorías e incorrecto percibirla bajo otras (Walton, 1970: 356). En la apreciación estética de una obra de arte,

una categoría será la correcta si revela su carácter estético, esto es, si hace posible que la obra cause el impacto estético adecuado dada su categoría y sus propiedades perceptivas. Walton se sirve a este respecto del experimento mental en el que una sociedad alternativa en la que se percibe según la categoría de *guernicas* aprecia la obra *Guernica* de Picasso, pintada en 1937. La categoría *guernicas* abarca o refiere a todas las obras visuales que podríamos, en nuestro mundo, considerar como versiones de la pintura *Guernica* de Pablo Picasso, de colores y formas similares al original, pero variando las superficies. Siguiendo este experimento mental, el carácter plano de la superficie pictórica, que es una propiedad estándar de la pintura cubista del *Guernica*, no sería una propiedad estándar de la categoría *guernicas*, sino variable, ya que algunos de los objetos que caerían bajo esta última no son pinturas sino bajorrelieves. Así, lo que podría ser apreciado como enérgico bajo la categoría de pintura cubista, resulta aburrido bajo la categoría de *guernicas* (Walton, 1970: 347). Walton aún así la tesis psicológica y la normativa. Ahora bien, ¿es posible que ambos juicios estéticos -en la medida en la que dependen de la categoría *pintura cubista* y *guernica*- sean simultáneamente correctos?

Walton rechaza la propuesta de que la corrección de nuestros juicios estéticos sea una mera cuestión de relativismo categorial. Imaginemos que asistimos a un concierto en el que una orquesta interpreta la *Obertura 1812* de Tchaikovsky. Al acabar la función, le preguntamos a nuestro acompañante qué le ha parecido, a lo que nos responde que ha sido sobrecargada y estridente. Al interesarnos por el porqué de su juicio, nos reconoce que lo ha considerado así tratándose de una pieza musical minimalista. Su respuesta difícilmente podría satisfacerlos, por lo que procuraríamos explicarle que el género musical que ha situado en la base de su juicio no es perceptible en la obra musical ni adecuado como guía para su apreciación. Nuestros juicios estéticos, pese a ser dependientes de la categoría que percibamos, no son correctos o incorrectos en función de la categoría bajo la que situemos la obra. Para Walton, de ser así, juzgaríamos correctamente con demasiada facilidad. Más bien, nuestros juicios estéticos son correctos dependiendo de que percibamos la categoría correcta. Y, ¿qué criterio nos permite determinar que la categoría es la correcta? Veámoslo.

2.2. Criterio de corrección de las categorías

Walton, aunque señala que no hay un procedimiento claro a la hora de determinar la categoría bajo la que una obra ha de ser percibida, ofrece cuatro circunstancias que pueden

servir como criterio corrección a la hora de apreciar estéticamente una obra O bajo una categoría C (Walton, 1970: 357-358). Es importante destacar que no propone cuatro condiciones necesarias, sino pistas que pueden servirnos en nuestro reconocimiento de la categoría correcta. Éstas son:

- i. la presencia en la obra O de muchas propiedades estándar de una categoría C;
- ii. que O es más interesante (esto es, es más rica su experiencia estética) si se la percibe bajo C en lugar de hacerlo bajo otros modos alternativos;
- iii. que el autor de O esperaría que ésta fuese apreciada bajo C; y,
- iv. que C esté bien considerada y reconocida en el contexto de producción de O.

Estas pistas podrían servirnos para tratar de corregir a nuestro acompañante en el concierto de Tchaikovsky. La *Obertura 1812* no presenta muchas propiedades estándar de la categoría de música minimalista, ni su experiencia estética es más rica en su apreciación en ese estilo, ni Tchaikovsky podría haber esperado que la obra fuese percibida así y, por último, ni siquiera el género de música minimalista había surgido en el contexto de producción de O.

Por otro lado, notemos que las dos últimas pistas del criterio de corrección son históricas o contextuales: refieren a la intención del artista y al contexto de creación de la obra de arte. Inicialmente, esto podría suponer una posible tensión en su tesis (Laetz, 2010: 296). Según CCD, juzgamos estéticamente de manera correcta una obra dependiendo de si la apreciamos bajo la categoría correcta: por un lado, Walton restringe la noción de categorías a la de categorías perceptivamente distinguibles; por otro, las categorías correctas lo son, en parte, por razones no perceptivas, sino contextuales e históricas. No obstante, esta tensión únicamente surgiría si Walton identificase corrección y pertenencia, pues estaría identificando un criterio que invoca parcialmente al contexto con uno que lo excluye de su consideración enteramente perceptiva de las categorías artísticas, respectivamente. Pero no lo hace:

Notemos que lo que importa para Walton⁷⁰ es en qué categorías apreciamos correctamente las obras, no a cuáles pertenecen. Una obra puede ser apreciada correctamente bajo categorías a las

que no pertenece, o pertenecer a categorías bajo las que no es correcta su apreciación. (Walton, 2020: 80)².

En este sentido, la postura de Walton no es incongruente. Por un lado, una categoría es *correcta* para un objeto cuando cumple las cuatro pistas del criterio de corrección: es decir, cuando la categoría es tanto perceptible en la obra de arte como reconocible en su contexto de creación. Por otro, podemos presumir que, para Walton, un objeto *pertenece* a una categoría cuando la relación entre ambos puede ser determinada enteramente mediante la percepción del objeto en condiciones normales. El criterio de corrección, por consiguiente, nos ayuda a determinar qué categorías afectan al carácter estético de la obra, y cuáles no. Por ejemplo, imaginemos que percibimos la pintura *Naturaleza muerta con mantel a cuadros* (1915), de Juan Gris, como perteneciendo a varias categorías perceptivamente distinguibles: estilo cubista, género de naturaleza muerta, medio de óleo y grafito sobre lienzo, género de bodegón, estilo futurista, etc. El criterio de corrección excluiría como categoría correcta el estilo futurista, por incumplir (i), (ii) y (iii), y quizá también el medio de óleo y grafito sobre lienzo, ya que nuestra experiencia no es especialmente interesante bajo esa categoría, pese a que pertenezca a ella³. Por su parte, sí sería correcto apreciar estéticamente la obra bajo el resto de categorías mencionadas.

Así pues, la apreciación estética de la obra de arte no solo depende de lo que percibimos en la obra en sí, sino también de nuestro conocimiento de las categorías, de la familiaridad que tengamos con otras obras “parecidas” en cuanto al género o estilo y, en definitiva, del contexto en que se desarrolle la experiencia estética. Por consiguiente, percibimos y juzgamos privilegiadamente una determinada categoría no solo en función de lo que vemos o escuchamos en la obra, sino también de los aspectos contextuales que rodean nuestra apreciación de la misma.

² De aquí en adelante, las traducciones textuales del inglés al castellano son propias. Walton, en el simposio de 2020 por el 50 aniversario de “Categories of art”, emplea la fórmula “Walton⁷⁰” para referirse a sí mismo en los años 70, cuando se publicó el texto.

³ Esto no estaría especialmente claro, porque el criterio de corrección de Walton no propone cuatro condiciones necesarias, sino pistas útiles que guíen nuestra correcta apreciación. Sin embargo, difícilmente consideraríamos que es una categoría relevante en nuestra apreciación, pues no revela ni afecta al carácter estético de la pintura, ni su reconocimiento eleva nuestra comprensión estética de la misma.

2.3. El papel del contexto en la apreciación categorial

En su artículo “Categories of art”, Walton trata de aunar dos objetivos principales: (i) debemos atender al contexto histórico de la obra, en tanto que determina en parte (junto con las propiedades no-estéticas) sus propiedades estéticas; y, (ii) las obras (visuales o auditivas) pueden ser enteramente juzgadas a partir de lo que se percibe en ellas -si se las percibe correctamente (Walton 2020, 79). Podríamos argüir cierta tensión entre ambos objetivos, ya que éstas no aparecen por igual en su obra⁴: Walton defiende con predilección la posibilidad de que apreciemos y juzguemos estéticamente las obras de arte enteramente por lo que en ellas vemos, escuchamos y, en general, percibimos. De ahí su insistencia en que las categorías relevantes han de ser categorías perceptivamente distinguibles: podemos prescindir de categorías históricas o contextuales en nuestra apreciación de las obras de arte y fijarnos enteramente en aquellas que pueden ser directamente percibidas. Entonces, ¿qué papel juega el contexto en nuestra apreciación categorial? ¿en qué sentido determina las propiedades estéticas de una obra?

Walton responde positivamente a la postura de Madeleine Ransom (2020) a este respecto: apreciamos y juzgamos estéticamente sin necesidad de conocer datos históricos acerca del origen o el proceso de creación de una obra de arte, ni de atender al contexto que nos rodea durante la experiencia estética. Y, si bien es cierto que en ocasiones nuestra experiencia perceptiva se ve influida o penetrada por conocimiento histórico o contextual, no lo incorporamos a través de la percepción, sino de un proceso inferencial (Walton 2020, 82). Vamos a plantear dos objeciones a esta postura.

Primero, el conocimiento histórico y contextual refina y mejora sustancialmente nuestra apreciación estética de las obras de arte. Por ejemplo, podemos escuchar la obra *I'm old fashioned* (1958), de John Coltrane, y percibir directamente la categoría de jazz - e incluso la forma o Gestalt del estilo de Coltrane-. Sin embargo, pese a la corrección de nuestro juicio estético, éste puede ser refinado y mejorado sustancialmente. Alguien muy familiarizado con la categoría de jazz y que conozca el contexto y la evolución histórica del género podría incluso distinguir directamente entre sub-categorías, como el *bebop* o el *hard bop* en la obra de Coltrane. En este sentido, supone un requisito indispensable

⁴ De hecho, hoy sigue siendo objeto de debate la postura con la que Walton se alinea en “Categories of art”. Mientras que algunos proponen una lectura del texto en clave formalista (véase Ransom 2020; Laetz 2010), otros conceden que Walton pudiera estar haciendo algo así como un “empirismo suavizado”, situándose en algunos puntos *contra* formalistas y en otros *contra* contextualistas (véase Davies 2020).

atender a lo estrictamente perceptible (por ejemplo, a si se trata de una pieza de jazz o blues), pero la experiencia estética de las categorías artísticas no es un reconocimiento momentáneo, sino un estado continuado en el que el sujeto de apreciación ahonda en su comprensión de las propiedades estéticas que percibe y de los elementos contextuales e históricos en los que un determinado género se expande y desarrolla. Es en la experiencia estética de las obras de arte cuando el papel del contexto enriquece tanto nuestra apreciación como nuestro juicio estético.

Segundo, nuestra correcta apreciación de las obras de arte no recae únicamente en la percepción de categorías perceptivamente distinguibles, sino también en el conocimiento de su contexto e historia. Por su parte, Walton excluye explícitamente de su consideración categorías históricas como la de bocetos (y la sustituye por la categoría de *aparentes* bocetos), e implícitamente también deja fuera otras que involucran elementos históricos, como películas independientes, *oeuvres* y falsificaciones artísticas (Laetz 2010, 291). No obstante, categorías históricas como la de *oeuvre* del artista juegan un papel estéticamente activo en nuestra comprensión de las obras de arte. Por ejemplo, en el caso de la filmografía de Pedro Almodóvar, podemos percibir propiedades estándar respecto a la categoría de su propia obra: por ejemplo, la presencia de decorados kitsch, el protagonismo de personajes femeninos, la exploración de la sexualidad y de las relaciones entre identidad y género, etc.; y propiedades variables: por ejemplo, temáticas espirituales o religiosas. En este sentido, el conjunto de la obra de un(a) artista juega el papel de categoría estéticamente relevante, y su comprensión necesariamente involucra elementos histórico-contextuales.

En contraste con Walton, Arthur Danto sí defiende la relevancia del conocimiento del contexto en nuestra comprensión estética de las obras de arte. Como argumento propone su experimento de los indiscernibles. Según éste, *La Fuente* (1917) de Marcel Duchamp y un urinario ordinario y convencional tienen las mismas propiedades perceptivas (su superficie blanca y brillante, su forma oval...) (Danto, 2002: 144). o, en otras palabras, ambos son perceptivamente indiscernibles; pero el primero es una obra de arte y el segundo es un objeto. En la práctica, la obra de arte tiene cualidades de las que su objeto materialmente indiscernible carece: cualidades estéticas o cualidades susceptibles de generar experiencias estéticas. Ahora bien,

[P]ara responder estéticamente a éstas, primero hay que saber que el objeto es una obra de arte, de ahí que la distinción entre lo que es y lo que no es arte se dé por sabida antes de que cada respuesta a las diversas identidades sea posible (Danto, 2002: 145).

Así, el conocimiento del contexto histórico de la obra de arte es indispensable para una correcta apreciación de las obras de arte. El placer o displacer estético que experimentamos con *La Fuente* presupone el conocimiento de que estamos ante una obra de arte y no un objeto. Tomemos de un modo análogo el siguiente ejemplo: si no conocemos su contexto ni su historia, la canción *Tú me dejaste de querer* (2021), de C. Tangana, Niño de Elche y La Húngara, podría resultar perceptivamente indiscernible de cualquier otra canción de rumba flamenca. Sin embargo, en la práctica tenemos experiencias estéticas distintas, ya que la primera presupone el conocimiento contextual e histórico de que más que una rumba flamenca, la obra contiene o realiza una alusión estilística.

Junto a este ejemplo, distintas obras musicales nos plantean un problema similar: algunas obras de arte incorporan en su constitución formal y estética categorías musicales que nos son familiares y que percibimos como relevantes, pero lo hacen de un modo peculiar, presuponiendo nuestro conocimiento de que están aludiendo a una categoría musical en vez de usarla literalmente. Veámoslo.

3. ¿DE QUÉ TIPOLOGÍA DE OBRAS MUSICALES HABLAMOS?

En la sección anterior nos hemos dotado de un marco teórico desde el que abordar el impacto que tiene en la apreciación estética de las obras de arte la(s) categoría(s) bajo las que hemos de percibir las. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando, más que realizarse en una categoría, estas obras musicales la aluden o mencionan?

Algunas obras de arte juegan con su categorización: percibimos la relevancia de ciertas categorías artísticas, pero advertimos también que el modo en que se relacionan con las categorías a las que pertenecen no es el paradigmático, sino que su alusión estilística nos presenta un desafío categorial. Éste se debe precisamente al modo en que estas obras se constituyen: su base estética y formal se produce a partir de reutilizaciones, apropiaciones, comentarios, alusiones, citas, parodias, críticas... En el presente trabajo prestaremos atención principalmente al ámbito musical, advirtiendo que en este medio artístico se puede producir de modo singular este desafío categorial, debido tanto a la

incorporación de músicas preexistentes como al modo específico en que se producen esas introducciones. Así pues, preside en nuestra apreciación y experiencia estética de estas obras musicales la pregunta por su categoría: ¿qué estamos escuchando y como *qué* lo apreciamos y juzgamos? Resolver esta pregunta requiere un paso previo: explicar de qué tipo de obras estamos hablando.

3.1. Usos de músicas preexistentes

En ocasiones, percibimos la inclusión de músicas preexistentes en nuevas composiciones. Esta inclusión puede ser en forma de reutilización, cita, apropiación, préstamo, reciclaje, comentario, alusión, ironía, parodia, crítica y un largo etcétera. Varían tanto los procedimientos, como las intenciones tras ellos, la frecuencia con la que son empleados y la intensidad con la que sobresalen en la nueva obra. Por ejemplo, la ya comentada *Obertura 1812* de Tchaikovsky reutiliza fragmentos de los himnos francés, *La Marsellesa*, y ruso, *Dios salve al zar*. Se sirve de ambas músicas preexistentes para representar la victoria en 1812 de la resistencia rusa frente a las tropas napoleónicas. Otro ejemplo es la canción *Un veneno* (2018), de C. Tangana y Niño de Elche, en la que se alude estilísticamente a la categoría de bolero latinoamericano. No se sirve aquí de fragmentos de obras musicales preexistentes, sino de un estilo o género musical ya existente, con la intención de hacer un bolero “que suene español”; es decir, se reinterpreta, reutiliza y alude un estilo musical, pero no haciendo literalmente un bolero latino.

Ambos casos guardan un cierto “aire de familia”: a través de la variedad y multiplicidad terminológica de usos de músicas preexistentes⁵, coinciden en la relevancia que comporta para su experiencia estética el reconocimiento de su referencia.

⁵ Para una exploración de los diversos procedimientos o usos de músicas preexistentes, véase McNaught (1949), Burkholder (1994: 854). Aún más, podemos encontrar el uso de la noción de “reciclaje musical” como general y aglutinante del resto de procedimientos en Rubén López-Cano (2018) o Boone (2013).

3.2. Reconocimiento de la referencia

Fijémonos en esto: apropiarse siempre es *de algo*, aludir siempre es *a algo*, y así sucesivamente con el resto de procedimientos. Ahora bien, en general, ¿qué es ese “algo” que se recupera musicalmente? Dependiendo del procedimiento, ese algo podrá ser:

- a. un fragmento musical: este es el caso del lied *Auf dem Strom, D. 943* (1828) de Franz Schubert, que cita en la melodía vocal de su segunda y cuarta estrofa la marcha fúnebre del segundo movimiento de la *Tercera sinfonía, Eroica*, de Ludwig van Beethoven;
- b. una obra completa: por ejemplo, la canción *Aunque es de noche* (2017), de Rosalía, que recrea el tango flamenco homónimo de Enrique Morente; y,
- c. un estilo, género o categoría: la canción *Comerte entera* (2021), de C. Tangana junto a Toquinho, que alude al estilo o la categoría de la bossa nova.

Tomemos el caso del lied de Schubert: publica la composición un año después de la muerte de Beethoven, de ahí que la cita a su *Eroica* sea leída en forma de homenaje o conmemoración (López-Cano, 2018: 92-93). Por un lado, la inclusión del fragmento de la sinfonía no nos hace experimentar confusión en torno a la catalogación de la obra de Schubert como lied. Por otro lado, el reconocimiento de la cita a la *Eroica* y el homenaje a Beethoven enriquecen profundamente el carácter artístico de la obra. Schubert tiene la intención de que la cita sea reconocida, por lo que tener en cuenta la historia de la obra y reconocer la referencia resulta crucial.

Asimismo, reconocer que hay una referencia musical equivale a advertir una lógica particular en las obras en las que se recicla musicalmente: hay un “algo” (fragmento, obra, estilo, género o categoría), que es la referencia musical original y que es reutilizada en una nueva composición. Así, una lógica referencia-obra derivada subyace a estas obras. Es parte de la comprensión correcta de la obra el reconocimiento de la referencia; además, dicho reconocimiento genera una experiencia singular: por un lado, escuchamos o captamos propiedades que pertenecen a la obra de referencia; por otro, simultáneamente, las de la composición derivada. Veámoslo en un ejemplo: la canción *Heart of glass (Cabtree Remix)* (2016), de Blondie, Philip Glass y Jonas Cabtree contiene dos referencias musicales distintas: por un lado, la canción *Heart of glass* (1979), del grupo Blondie; y, por otro, la pieza musical *Violin Concerto No. 1 Movement II* (1987), del compositor Philip Glass. Así, el papel de Jonas Cabtree es el de ensamblar las dos referencias en una nueva obra derivada, que las pone en relación a la vez que preserva

ciertas propiedades de ambas: escuchamos simultáneamente el remix derivado y las dos referencias musicales; y somos capaces de discernir qué partes refieren al concierto para violín de Glass y qué partes a la canción de Blondie.

Así pues, las obras a las que subyace una lógica referencia-derivada guardan una relación estrecha con sus referencias musicales; no obstante, no significan únicamente por medio de éstas, sino también a través del modo en que se las apropian musicalmente y ofrecen experiencias estéticas sustancialmente diferentes.

3.3. Desafío categorial

Hemos visto que el reconocimiento de la referencia es en sí mismo un mecanismo de enriquecimiento de nuestra experiencia estética. Vamos a ver a continuación cómo ese reconocimiento puede ser también un mecanismo de problematización categorial.

3.3.1. Aproximación a la problematización categorial

Auf dem Strom, D. 943 de Schubert, *Obertura 1812* de Tchaikovsky y *Un veneno* de C. Tangana y Niño de Elche son algunas de las obras musicales en las que reconocemos una referencia musical. Como hemos visto, coinciden en la lógica referencia-derivada que les subyace y en la riqueza que aporta a nuestra experiencia estética el reconocimiento de su referencia. No obstante, pese a la relevancia que pueda tener en nuestro análisis musical del lied de Schubert el reconocimiento del fragmento de la sinfonía *Eroica*, esto no nos dificulta ni problematiza nuestra apreciación y juicio estéticos, e igualmente ocurre con la pieza de Tchaikovsky.

Ahora bien, en ocasiones, el mecanismo de reconocimiento de la referencia en sí mismo desafía nuestra apreciación categorial. Este es el caso de *Un veneno*. En esta canción, C. Tangana y Niño de Elche reutilizan la categoría de bolero, pero de un modo particular: su pretensión era la de hacer un bolero que “suene español” y que pudiese ser entendido a su vez como bolero latino. Es decir, se alude estilísticamente al bolero cubano, pero sin hacer literalmente lo que típicamente consideramos como bolero, tomando distancia de la categoría en su sentido estándar. ¿Cómo pueden compaginarse las dos cosas? Vamos a aproximarnos a esta cuestión a través de la observación que

Richard Fleming le hace a Stanley Cavell en relación al problema del estilo personal y el papel de las citas en la construcción de un pensamiento propio.

En la obra de Cavell abundan las citas a lo que otros pensadores han dicho como forma de construir su propio pensamiento. Fleming sugiere que en el uso de este recurso el filósofo, «en un sentido, está(s) y no está(s) allí» (Beaudoin, 2010: 94). Ante esto, el autor responde: «citar [...] es una cuestión de ansiedad. Lo que se revela es la manera en la que exploro la idea de que tener un *yo* es ser el *otro* para *uno mismo*»⁶. En general, Fleming se pregunta qué hay de Cavell en su propia obra o, en otras palabras, qué queda de éste en sus textos si quitamos aquello que cita o toma prestado. Por su parte, Richard Beaudoin (2010) define el pensamiento del filósofo como una amalgama de ideas originales, referencias a otras personas y la redistribución del trabajo de estas últimas. Fleming no se pregunta por qué hay de Cavell y qué hay de otros en cuanto al contenido, sino en cuanto al estilo entendido como el modo en el que el propio autor articula una voz o pensamiento propios (Beaudoin, 2010: 95). ¿Cuál es su estilo si su obra se compone de múltiples referencias redistribuidas o reinterpretadas? Vamos a ver cómo esta cuestión puede servirnos en nuestra exposición.

En primer lugar, la pregunta por el estilo es más frecuente allí donde menos clara se presenta la respuesta. La pregunta que se hace Fleming en torno al estilo de la obra de Cavell responde a la confusión que supone el peculiar reconocimiento de múltiples referencias, que no se produce en otros autores. Por su parte, es menos frecuente la pregunta por la categoría, el género o el estilo en el caso del bolero *Lágrimas negras* (1930) de Miguel Matamoros que en *Un veneno* de C. Tangana y Niño de Elche. Mientras que en el primero reconocemos directamente un bolero, en el segundo caso no es tan evidente. En *Un veneno* percibimos propiedades estándar del bolero, como el ritmo 4/4, pero carece de otras como el contenido lírico romántico y sensual. En general, nos preguntamos más frecuentemente por el estilo cuando la obra se presenta de modo menos paradigmático, más confuso, respecto a su supuesta categoría de apreciación.

En segundo lugar, para Fleming, Cavell está y a la vez no está en sus textos. Está en tanto que las citas son de su elección y él mismo las organiza; no está en cuanto su obra se compone habitualmente de referencias a otros pensadores y, por tanto, a una voz que no es la propia. Asimismo, la confusión en torno al estilo del filósofo no responde a su

⁶ Ibid.; cursivas propias.

recurso a la cita, sino que más bien tiene que ver con las relaciones que se establecen entre su obra y las referencias que cita. Por consiguiente, la confusión categorial no se produce siempre que reciclamos musicalmente, sino más bien en la apreciación de obras derivadas en las que se establecen relaciones singulares con su categoría de referencia.

3.3.2. Identificarse con una categoría

Cuando escuchamos *Auf dem Strom, D. 943* y reconocemos su cita en homenaje a Beethoven no nos preguntamos dónde está Schubert, ni siquiera sugeriríamos que “está y no está allí” a la vez. No ocurre así en *Un veneno*: en este caso la obra se constituye aludiendo estilísticamente al bolero latino, pero a la vez que se aproxima a lo que perceptivamente entendemos por dicha categoría, se distancia de ésta excluyendo propiedades estándar del estilo con el que se identifica. En este sentido, el estilo del bolero latino “está y no está” en *Un veneno*. El desafío categorial consiste en esto: advertimos que el modo en que la obra cae bajo una categoría no es el típico, pues se distancia del uso habitual que las obras musicales hacen de sus categorías.

Ahora bien, cuando percibimos que la categoría de bolero “está” en *Un veneno*, ¿cómo lo “está”? Fijémonos en algo: las obras de Schubert y Tchaikovsky no reutilizan categorías, géneros o estilos musicales, a diferencia del caso de C. Tangana y Niño de Elche. Aunque las referencias musicales que citan los tres primeros sean de un estilo, sus obras no se dirigen al estilo de referencia, sino que usan músicas ya existentes, independientemente de su categoría. Estas obras no se dirigen a la categoría de sus referencias, puesto que su intención no es la de aludir a un estilo. En el caso de Tchaikovsky, *Obertura 1812* recoge los himnos francés y ruso no por el tipo de composición que son, sino porque representan los movimientos de las dos tropas en un episodio de la campaña napoleónica en Rusia. Por el contrario, *Un veneno* sí se dirige formal y estéticamente a un género o estilo, como es el bolero latino o el son cubano, y al hacerlo alude a propiedades estándar de la categoría con la que se identifica. El desafío categorial, por consiguiente, se produce en aquellas obras musicales en las que se mencionan y aluden a estilos, géneros o categorías musicales, puesto que en base a tales referencias constituyen su identidad categorial.

De esta manera, la categoría de son cubano “está” en *Un veneno* en cuanto advertimos que la segunda cae bajo la primera. Es decir, a diferencia del lied de Schubert y su

referencia a una sinfonía, aquí la categoría de la obra derivada se constituye e identifica con la categoría de su referencia, pese a que simultáneamente se distancie de ésta. Sirva también de ejemplo la obra musical *El pregón de los caramelos* (2019) de Niño de Elche, que pone en confrontación la música flamenca y el son montuno cubano y se constituye a partir de sus categorías de referencia, reutilizando algunas de sus propiedades estándar. Es decir, las categorías que “están” en estas obras se identifican con las categorías de su referencia musical. Por consiguiente, podríamos apreciar estéticamente *El pregón de los caramelos* como las categorías a las que alude, esto es, el son montuno y el flamenco: en su alusión, incorpora propiedades estándar de ambas categorías musicales, por lo que pertenecería a éstas. No obstante, en cierto sentido la categoría de referencia “está y no está” en la canción derivada, y es ahí cuando surge el desafío categorial. Vamos a ver cómo se ausenta.

3.3.2. Distanciarse de una categoría

Hemos visto cómo *Un veneno* y *El pregón de los caramelos* se identifican categorialmente con el bolero latino, por un lado, y con el son montuno cubano y el flamenco, por otro. En este sentido, podríamos juzgar estas obras musicales como pertenecientes a sus respectivas categorías de referencia, puesto que advertimos su relevancia perceptiva en la composición. Sin embargo, nuestra experiencia de estas obras desafía esta forma de entenderlas. Ambas contienen propiedades estándar respecto a las categorías a las que aluden, pero el resto de pistas del criterio de corrección de Walton no se cumplen estrictamente. Por lo que hace a la pista (ii), no está claro que estas obras musicales sean más interesantes si meramente se las percibe bajo las categorías a las que alude en lugar de otros modos alternativos. Pese a que estas obras recojan de sus categorías de referencia algunas de sus propiedades estándar, se distancian de ellas explícitamente, por lo que un modo alternativo de apreciarlas de modo más interesante podría consistir en dar cuenta de esa distancia explícita. La pista (iii) apunta a la intención artística de sus autores: precisamente apelar al conocimiento de las *personae* artísticas de las obras musicales a las que aquí nos referimos supone una de las aristas del desafío categorial -como veremos a continuación. Por último, *contra* (iv), las categorías a las que estas obras aluden no son tan habituales en el mundo musical en que éstas son producidas.

Quizás, en estos casos, la apreciación correcta en base a categorías exigiría dar cuenta de esta ambivalencia categorial, es decir, advertir cómo, a la vez que se aluden a una

categoría con la que se identifican, se distancian críticamente de ella, explícita o implícitamente.

En primer lugar, podemos advertir este distanciamiento de la categoría con la que se identifica de modo *explícito* en la obra derivada. Así, podemos seguir a Walton y, solo por cómo suena (Walton, 1970: 337), percibir esta ausencia explícita de la categoría predominante. En el caso de *El pregón de los caramelos* es muy explícito: el son montuno al que alude estilísticamente se pausa y deja de sonar cuando el cantante jondo aparece, y se retoma cuando el artista flamenco para de cantar. Las categorías de son montuno y flamenco “están y no están” en la canción. Aquí radica nuestro desafío categorial: juzgamos estéticamente dependiendo de qué categoría percibamos en las obras artísticas (véase PCD); pero, ¿cómo juzgamos las obras donde las categorías son usadas en un sentido no habitual o convencional? El desafío categorial es explícito cuando escuchamos en la propia obra musical propiedades perceptivas que “nos sacan” de su categoría correcta, cuando la experiencia estética de la obra y sus categorías no es estándar. La advertencia de que las categorías de son montuno y flamenco son usadas en un sentido no convencional nos lleva a preguntarnos en qué sentido, entonces, están siendo usadas. En este caso, la propuesta artística de Niño de Elche en esta obra, en concreto, y en el álbum *Colombiana* (2019), en general, consiste no en la realización y uso literal de las categorías a las que alude, sino más bien en la exploración de su integración artística. Tal y como el artista expone,

[Q]uisimos trabajar no desde los conceptos de la fusión o del mestizaje, sino de algo parecido a una terapia de choque, que ayuda a encontrar las grietas donde estas músicas pueden convivir de una forma, si no natural, más o menos equilibrada, en la que convergen los supuestos diferentes mundos (Ripoll, 2019).

También es el caso de las canciones *Tutti Frutti* y *Ducati* (ambas del 2020) de Soleá Morente, que aluden estilísticamente a la rumba flamenca a la vez que incluyen expresiones líricas ajenas y contra-estándar respecto al estilo con el que se identifican. Por ejemplo, estas canciones incluyen expresiones como *goonie*⁷ o referencias a la marca de automóviles deportivos Ducati, que son propiedades estándar de géneros musicales como el trap o hip hop. Al reconocer estas referencias, la categoría de rumba flamenca bajo la que caen estas canciones es advertida de modo problemático: entonces, ¿estamos ante una rumba flamenca en sentido estricto, o hay algo más en estas obras? Por último,

⁷ Del argot marginal, se traduce como “hombre que te gusta”.

la canción *Cómo habla una mujer* (2020) de Paula Cendejas (junto a C. Tangana) se identifica estilísticamente con su categoría de referencia, esto es: el bolero. No obstante, incluye propiedades estándar de géneros en los que tienen una gran presencia los elementos musicales electrónicos, que “nos sacan” de nuestra comprensión de la obra musical como un bolero en sentido clásico. Ante este desafío categorial, en ocasiones optamos por juzgar estas obras musicales bajo nuevas etiquetas o categorías *ad hoc*, como por ejemplo la de *neo-bolero*.

En segundo lugar, también podemos notar que hay un estilo que “está y no está” en la obra derivada de modo *implícito*. Advertimos el distanciamiento de una obra musical respecto a la categoría con la que se identifica no a través de nuestra percepción de propiedades contra-estándar, sino del conocimiento del contexto en que la obra es creada. Recordemos cómo el procedimiento paradigmático que desembocaba en un desafío categorial era la alusión estilística. Las obras musicales a las que nos hemos referido aluden a un estilo de una manera peculiar y no-convencional. Ahora bien, si aludimos *a algo* es porque no “estamos” *en ese algo*. Mientras que la canción *Bamboleo* (1987) de Gypsy Kings no alude estilísticamente ni cae de manera ambigua bajo la categoría de rumba flamenca, *Ingobernable* (2021) de C. Tangana, junto a Gypsy Kings, alude a dicha categoría porque no es sin más un caso de rumba flamenca, aunque reconocemos rasgos estándar de esa categoría. La advertencia de que hay “algo más” depende en parte de nuestro conocimiento del contexto en el que la obra musical y el artista se insertan y del distanciamiento que existe entre el mundo musical al que pertenece la categoría y el mundo musical -la historia musical- de C. Tangana. En el caso de *Ingobernable*, experimentamos la obra como aludiendo a categorías musicales con las que se identifica y de las que, a la vez, se distancia. El estilo de C. Tangana, su *oeuvre*, se aleja del flamenco, de la “canción española”, la rumba o el folclore tradicional, y oscila entre el rap, el hip hop, el trap o el reggaetón. El conocimiento del contexto en el que se articula el estilo del propio artista opera igualmente en los casos de Niño de Elche y Soleá Morente: mientras que el primero se define como “ex-flamenco” y reniega del flamenco ortodoxo, la segunda prefiere evitar identificarse con un género, y su obra musical precedente se aproxima más a géneros como el pop, la electrónica o el funk psicodélico.

En definitiva, el reconocimiento de la referencia ocasionalmente supone un mecanismo de problematización categorial: en la alusión estilística de estas obras musicales se produce la identificación categorial con aquello a lo que aluden y, al mismo

tiempo, notamos que hay una distancia respecto a la categoría de referencia. El estilo aludido, así, “está y no está” en la obra derivada, y esa singular relación entre la obra y las categorías a las que pertenece constituye, en última instancia, su desafío categorial.

4. APRECIACIÓN ESTÉTICA DE MENCIONES CATEGORIALES

Hemos visto que las obras musicales a las que aquí nos hemos dedicado se aproximan a sus categorías de referencia a través de alusiones. En este sentido, pese a que en un principio pudiéramos percibir que suenan *como si* usasen literalmente esas categorías, acabamos por advertir su distanciamiento crítico respecto a las mismas. La experiencia de esa distancia nos sugiere que el uso de esa categoría no es literal, sino más bien retórico. Este modo peculiar de usar las categorías determina igualmente la apreciación de sus propiedades estéticas. Es decir, no apreciamos estéticamente del mismo modo las propiedades de una obra de arte cuando ésta es aludida, o usada retóricamente o, en definitiva, mencionada.

4.1. Mencionar una categoría

Podemos distinguir lógicamente entre uso y mención de una expresión. Por ejemplo, si digo “la pincelada goteaba fuera del lienzo”, el término “pincelada” está siendo usado, y refiere al rastro de pintura que deja una brocha. Mientras, en la oración “la expresión “pincelada” es una palabra llana”, el término “pincelada” no está siendo usado, sino mencionado para decir algo sobre él. De acuerdo con Danto, podemos servirnos de la distinción lógica entre uso y mención también para la pintura: «usamos una pintura para hacer una declaración sobre cualquier cosa que muestre la pintura. Pero mencionamos una pintura cuando la usamos para describir lo que en efecto dice: “¡Esa pintura parece así!”» (Danto, 2005: 205).

A este respecto, podemos fijarnos en la serie de cuadros de finales de la década de los 60 de Roy Lichtenstein, *Brushstroke (Pincelada)*. Para Danto, estas obras han de ser vistas como comentarios al movimiento artístico del expresionismo abstracto, cuyo emblema principal se concentró en el *drip* como goteo o chorreo. Los expresionistas abstractos usaban pinceladas gruesas y brochazos amplios y, huyendo de la actitud artística anterior, enaltecieron las manchas y los accidentes pigmentarios: se mostraba la pintura como pintura. Frente a esta espontaneidad y fluidez de la pintura en su uso literal,

la obra de Lichtestein usa retóricamente las pinceladas del expresionismo abstracto, encerrándolas «en pesados y oscuros perfiles negros» (Danto, 2002: 165) característicos de las representaciones visuales producidas mediante técnicas mecánicas de reproducción. Así, la relación de la obra de Lichtestein y el estilo expresionista abstracto no es de uso, sino de mención. Forma parte de la experiencia estética del espectador advertir no solo la referencia al expresionismo abstracto, sino también y sobre todo su discrepancia con el mismo y su transfiguración al estilo pop, prácticamente antitético con el tema de referencia (Danto, 2002: 165). Así, el comentario artístico de Lichtestein alude a un rasgo emblemático de un movimiento artístico caracterizado por la expresividad y la espontaneidad y lo transfigura en una superficie mecanizada y producida en serie.

Asimismo, también podríamos servirnos de esta distinción lógica para las obras musicales que aquí nos conciernen. Mientras que la canción *Bamboleo* de Gypsy Kings usa la categoría de rumba flamenca, *Ingobernable* de C. Tangana, junto a Gypsy Kings, la menciona, o la usa retóricamente. Por un lado, la rumba flamenca es usada cuando refiere al sonido y contexto que normalmente denota: esto es, a sus propiedades estándar, como las palmas flamencas, el ritmo movedido de la rumba, la superposición de voces masculinas y femeninas, etc. Por otro lado, es mencionada cuando su aparición en una obra musical refiere a sí misma de modo transfigurado. En esta transfiguración se acentúan ciertas propiedades estéticas estándar de la categoría de rumba flamenca y se fusionan con algunos rasgos propios de categorías musicales como el hip hop o la música electrónica. De esta manera, *Ingobernable* llama la atención sobre las palmas flamencas, el ritmo movedido e incluso voces paradigmáticas del género musical, como las de Nicolás Reyes y Tonino Baliardo (componentes del grupo Gypsy Kings), y, al mismo tiempo, las integra con elementos de la música electrónica, como el empleo de sintetizadores de voz -entre ellos, el *vocoder*⁸ o el *Auto-Tune*⁹-, y otros recursos artísticos como los *ad-libs*¹⁰ típicos del hip hop. En este sentido, *Ingobernable* usa retóricamente la categoría de rumba flamenca, explorando cómo pueden integrarse categorías musicales distantes entre sí y qué efectos pueden surgir de esta integración o encaje.

⁸ Derivado de la expresión en inglés “voice coder”, se traduce por “codificador de voz” y es un instrumento musical que, en este caso y, sobre todo, en géneros musicales como la electrónica o el hip hop, robotiza la voz cantante.

⁹ Procesador de audio que lima imperfecciones del sonido y produce distorsiones vocales.

¹⁰ De la expresión latina “ad libitum”, traducida por “a placer/a voluntad” o “como guste”, refiere a inflexiones o expresiones vocales que se añaden a un verso.

Ahora bien, las obras musicales a las que nos hemos dedicado mencionan o usan retóricamente las categorías a las que pertenecen, refiriéndose entonces ellas de un modo que las transfigura o resignifica, pero no se desprenden enteramente de aquello que sus categorías denotan normalmente en su uso literal. Como hemos visto, *Ingobernable* acentúa ciertas propiedades estándar de la rumba flamenca, que se presentan en la obra musical resignificadas en su fusión con elementos musicales que le son ajenos. En cierto sentido, la categoría de referencia sigue formando parte de la expresividad de la obra musical: percibimos el ritmo movedido de la rumba flamenca, sus jaleos y palmas, por lo que persiste en nuestra experiencia estética de su uso retórico el efecto que provocan sus categorías cuando son usadas literalmente. Esta constituye una diferencia con la serie de Lichtestein que Danto examina. *Brushstroke* menciona el brochazo paradigmático del expresionismo abstracto, pero nuestra experiencia estética de la obra no incorpora, además de su comentario antitético en un estilo pop, el efecto que el *drip* en su uso literal pudiese suscitar. La técnica pictórica del expresionismo abstracto, aquello que denota normalmente en su uso literal, no forma parte del carácter expresivo de la obra de Lichtestein: es decir, su obra carece de las propiedades estéticas asociadas habitualmente al goteo, como la espontaneidad y la expresividad. Notamos la relevancia de la referencia al expresionismo abstracto, pero no diríamos que la obra de Lichtestein es fluida y espontánea. Por el contrario, nuestra apreciación de *Ingobernable* sí puede ser juzgada como rítmica y movediza, pues su uso retórico de la categoría de rumba flamenca conserva en cierto sentido el efecto que provocan sus propiedades estándar al estar usadas literalmente.

Aún más, podemos advertir otra diferencia entre las obras musicales aquí examinadas y el caso propuesto por Danto. Mientras que Lichtestein se sirve de la mención al expresionismo abstracto para mostrar al espectador su discrepancia crítica respecto a éste y la transfiguración de su emblema al estilo pop, estas obras musicales no se presentan de manera *estrictamente* antitética respecto a su(s) categoría(s) de referencia, sino que proponen su apreciación estética bajo una nueva óptica. Podemos advertir especialmente el rendimiento de la distinción entre uso y mención en aquellas corrientes artísticas caracterizadas por apropiarse estilos pasados (Alcaraz, 2006: 233). En nuestro caso, estas obras musicales no exponen meramente los rasgos estándar de las categorías a las que aluden, sino que las usan retóricamente con el propósito de transfigurarlas y resignificarlas. Así pues, estas resignificaciones bajo una nueva óptica tienden a

encaminarse a categorías o estilos del pasado, en tanto que encuentran en ellas la posibilidad de proponer una lectura novedosa en torno a lo que normalmente denotan y resignificar algunos de sus rasgos estilísticos.

Examinemos la *performance* en directo de algunas canciones del proyecto artístico *El madrileño (Live at NPR's Tiny Desk)* (2021), de C. Tangana, junto a músicos como Kiko Veneno, Antonio Carmona, La Húngara, Niño de Elche, etc. La colaboración entre artistas del mundo musical del presente artístico y otros más vinculados a estilos, géneros o tradiciones musicales del pasado da cuenta la resignificación que previamente hemos sugerido: se produce la integración de una determinada tradición musical y una propuesta novedosa de transfiguración. Asimismo, las canciones interpretadas no usan literalmente su repertorio de categorías, sino que mencionan la rumba flamenca o el flamenco fusión. En su interpretación, los artistas se reúnen junto a algunos de sus familiares alrededor de una mesa en una de las estancias de la *Casa Carvajal*¹¹. En este sentido, la mesa que rodean es clave aquí para dar cuenta de la distinción entre uso y mención en estos casos musicales: *como si* estuviesen en mitad de la sobremesa, la puesta en escena gira en torno a un “bodegón tradicional”, en el que vemos botellas de anís y vino, vasos medio vacíos, algunos platos con un surtido de frutas, otros con pastas dulces e incluso una baraja de cartas española expuesta. Los músicos y sus familiares *amateurs* simulan el final de una comida familiar en la que, distendidamente, se interpretan canciones de rumba flamenca.

No obstante, precisamente por su condición de simulacro, esta *performance* no usa literalmente las categorías de rumba flamenca o flamenco fusión, sino que las mencionan con el propósito de referirse a ciertas propiedades de su estilo e integrarlas, de nuevo, con elementos musicales electrónicos y del hip hop. Por ejemplo, en su *performance* de *Los Tontos – Live at NPR's Tiny Desk*, el productor musical Alizzz introduce como puente musical¹² algunos versos en inglés cantados a través del sintetizador de voz que ya advertíamos en *Ingobernable*. En esta interpretación musical es especialmente explícita la propuesta de integración de categorías populares o folclóricas (en este caso, el flamenco pop) con otras más vinculadas a las nuevas técnicas y procedimientos digitales de producción musical como es la electrónica. También ejemplifica esta relectura de categorías o estilos del pasado su *performance* de *Demasiadas mujeres – Live at NPR's*

¹¹ Obra arquitectónica del brutalismo español de los años 60.

¹² A grandes rasgos, el puente como interludio lírico -y no meramente instrumental- se usa como pausa y preparación del espectador para el clímax musical de la obra en cuestión.

Tiny Desk, en la que el artista prácticamente rapea acompañado de una base instrumental paradigmáticamente folclórica: a su lado, una pequeña banda de música interpreta el inicio de la composición *El amor*, de Sergio Larrinaga y la canción popular *Campanera* (1962) de Joselito. Ahora bien, ¿cómo apreciamos estas propiedades estéticas cuando son mencionadas en lugar de usadas? Veámoslo.

4.2. Transfiguración de las propiedades estéticas en su uso retórico

Tomemos de nuevo los ejemplos propuestos por Danto: esta vez, el cuadro de Lichtestein *Retrato de Madame Cézanne* (1963). Años después de la publicación del libro *Cézanne's Composition* de Erle Loran, Lichtestein se apropia de uno de los diagramas de Loran, referente al cuadro de la mujer de Cézanne. En este caso, el diagrama de Loran y la obra de arte de Lichtestein son perceptivamente indiscernibles (es decir, poseen el mismo contenido representacional (Alcaraz, 2006: 231)). Su diferencia filosófica radica en que, mientras el primero es un diagrama de una obra de arte que «remite a sus volúmenes y vectores» (Danto, 2002: 208), el segundo es una obra de arte que parece un diagrama y remite a la esposa de Cézanne desde su propio punto de vista. Así pues, Loran estaría usando el diagrama para explorar los rasgos espaciales del cuadro de Cézanne, y Lichtestein estaría mencionando dicho diagrama para comentar irónicamente el estilo de Cézanne. De esta forma, «el cuadro de Lichtestein aprovecha de modo consciente el formato del diagrama para hacer un planteamiento que desde luego no es en sí mismo un diagrama»; por tanto, su uso del diagrama es retórico. A este respecto, Danto explora la práctica de la retórica:

[S]u función es la de provocar en el auditorio cierta actitud hacia el objeto de su discurso: hacer que el tema sea visto bajo cierta luz. [...] No se limita a afirmar hechos, sino que los sugiere de tal manera que moldea la forma en que el auditorio los percibe (Danto, 2002: 240).

En este sentido, la obra de arte de Lichtestein es entendida por Danto como «una transfiguración del retrato» (Danto, 2002: 248). La respuesta estética esperable a esta transfiguración supondría tanto el reconocimiento de sus referencias, esto es, el cuadro de Cézanne y el diagrama de Loran, como la aceptación de algunas connotaciones que pueden desprenderse del lenguaje diagramático. En definitiva, mientras que el diagrama de Loran usa el cuadro de Cézanne en su estudio espacial de sus formas, la obra de Lichtestein caricaturiza la actitud del artista en su retrato: menciona aquello a lo que refiere transfigurando sus propiedades estéticas. Por un lado, la transfiguración conserva

el estilo esquemático del diagrama y, por otro, provoca en el espectador un efecto estético distinto. Tanto el retrato de Cézanne como el diagrama de Loran conservan su identidad y, así, Lichtestein pretende su apreciación estética a la luz de otros rasgos y propiedades estéticas. Seguimos teniendo en mente cómo los vectores del diagrama representan las trayectorias trazadas por el ojo pintor y espectador del retrato de Cézanne; sin embargo, la experiencia del Lichtestein supone una transfiguración: ahora se pone el acento sobre cómo veríamos los objetos del mundo si adoptásemos una visión a-sentimental (Danto, 2002: 276), si nuestra percepción fuese diagramática y esquemática.

Asimismo, nuestra apreciación de las propiedades estéticas de las obras musicales que nos ocupan parece funcionar de manera similar. En estos casos, no comparamos dos contenidos representacionales indiscernibles perceptivamente, sino dos modos de pertenecer a las categorías: usándolas o mencionándolas. En función de qué modo participe en la obra de arte, nuestra experiencia estética de sus propiedades será distinta. Así pues, el concierto de *El Madrileño (Live at NPR's Tiny Desk)* también supone una transfiguración de las categorías de rumba flamenca y sus propiedades estéticas asociadas. La *performance* en cuestión reproduce o recupera algunos rasgos estándar de las obras y categorías que funcionan como referencias: el flamenco vinculado íntimamente a un determinado modo de vida (a saber, la imbricación de la música en las relaciones familiares, la musicalización de las sobremesas, etc.); y, con todo, transfigura sus propiedades estéticas, las resignifica y, a través de su integración de elementos musicales propios de la electrónica y el hip hop, provoca en el oyente la sensación de que hay algo distinto y nuevo en la composición derivada. Por un lado, estas propiedades conservan cierto efecto de su uso literal en nuestra experiencia estética de su mención y, por otro, esta resignificación comporta la acentuación de algunos de sus rasgos estilísticos bajo una nueva visión o lectura.

Podemos pensar en un homólogo indiscernible a esta *performance* que presentase los rasgos o atributos estéticos en *uso* en lugar de *mencionados*. Por ejemplo, en una sobremesa con el cantaor Juan Ramón Jiménez, alrededor de un plato de queso, jamón y membrillo y un vaso vacío, interpretando una canción de temática religiosa-espiritual, y en la que Antonio Carmona atiende a la interpretación. Pese a las similitudes con el concierto en vivo del *NPR's Tiny Desk*, el primero hace *uso* de las propiedades estéticas características del flamenco, mientras que el segundo menciona y resignifica esos atributos estéticos bajo un nuevo prisma. Por un lado, los rasgos que observamos en la

performance de Juan Ramón Jiménez y a los que alude la obra de C. Tangana se nos presentan en el primer caso como estándar, por lo que sirven a la hora de reconocer la obra como perteneciendo a esa categoría; por otro, el uso retórico por parte del segundo pone la atención en ciertos rasgos estilísticos de una forma que los transfigura o hace que su efecto sea hasta cierto punto diferente. En el primer caso, algunas expresiones o atributos estéticos del flamenco son percibidos como rasgos estándar: las palmas, los jaleos y quejíos flamencos, los golpes rítmicos de nudillos sobre la mesa y, por supuesto, el canto jondo, están presentes en el primer caso de un modo que no genera sorpresa; estos rasgos, diríamos, están en uso, no mencionados. Estas propiedades estéticas, al ser estándar, no son acentuadas de la misma manera cuando su uso es retórico. Aquello que una categoría musical denotaría normalmente al estar en uso, es especialmente subrayado, resaltado y resignificado cuando es mencionado.

A su vez, podemos examinar también la obra musical *Lo que te falta* (2020) de Soleá Morente, en la que advertimos esta trasfiguración de manera prácticamente contrapuesta. Examinemos su videoclip como parte constitutiva y fundamental de la obra musical. En él, la bata de cola de Lola Flores es vestida por tres de las mujeres que aparecen en el vídeo: por la artista Pilar Albarracín¹³, por la propia cantante Soleá Morente y por la bailarina Laura Díaz. No obstante, las acciones que estas mujeres realizan mientras llevan la bata de cola no son las que típicamente asociamos a esta prenda que además refiere a la artista icono del flamenco Lola Flores: Pilar Albarracín la lleva mientras practica deporte, levanta pesas y pedalea en una bicicleta estática; Soleá Morente (acompañada de otras personas igualmente vestidas) transita unas pistas de tenis mientras corre; y la bailarina Laura Díaz la lleva en sus acrobacias de gimnasia rítmica. En este sentido, las propiedades estéticas asociadas al flamenco ortodoxo, a la copla, a la figura de Lola Flores y a su bata de cola como símbolo de todo lo anterior son resignificadas: éstas son denotadas normalmente por el flamenco clásico, como danza y como categoría musical, pero en este caso su uso es retórico al ser transfiguradas en un contexto heterodoxo y de fusión estilística. La mención, transfiguración y resignificación de ciertas consignas simbólicas de la categoría de flamenco determina nuestra experiencia estética de la obra

¹³ En su propia obra artística ya es especialmente evidente esta transfiguración de lo que ciertas categorías artísticas o expresiones culturales denotan normalmente en su uso literal al ser mencionadas en un uso retórico. Por ejemplo, la *performance Lunares* (2004) consiste en una particular confección del tradicional vestido de lunares flamenco: llevando puesto un vestido flamenco blanco, la artista clava alfileres en su cuerpo, dejando que sangren y manchen su ropa en forma de lunares rojos.

musical. En este sentido, ésta podría ser un comentario a las formas ortodoxas de comprender el flamenco.

Precisamente se transfiguran las formas artísticas del flamenco al aparecer en un contexto deportivo: este es el choque contra-estándar, pues supone confrontar la danza flamenca como disciplina artística con un contexto no-artístico como el deporte. Este tránsito de los tablaos flamencos a contextos deportivos transfigura nuestra experiencia y comprensión de sus propiedades estéticas, las sitúa sobre el trasfondo de una actividad donde el esfuerzo, la competición, el entrenamiento y el logro nos hacen ver los cuerpos flamencos en movimiento de una forma novedosa. Aún más, esta resignificación también parece apuntar a una lectura de género en el seno de la propia práctica artística. En el videoclip de la obra musical aparecen vestidos de flamencas indistintamente mujeres, hombres, jóvenes, niñas y mujeres maduras. Con esto, Soleá Morente comenta críticamente las identidades que se han configurado a través de la categoría de flamenco en su sentido ortodoxo, transfigurándolas al situarlas en un contexto no-estándar y heterodoxo. En definitiva, este uso retórico de la categoría de flamenco tiene como función la provocación de cierta actitud en el auditorio: se pretende que las propiedades estéticas que acostumbra a denotar la categoría en uso sean resignificadas y percibidas bajo otra óptica en su mención. Con todo, estas propiedades no son simplemente expuestas, sino que ponen en común el efecto estético que su uso literal causaba con la reacción esperable de su transfiguración en un contexto retórico.

4.3. Uso y mención tras el fin del arte

Por último, propongo retomar la cita de Heinrich Wölfflin que recoge Danto en *La transfiguración del lugar común*: «no todo es posible en todas las épocas» (Danto, 2002: 80), con el fin de apuntar la importancia del contexto histórico en el efecto estético de estas obras. Tal y como proponen la tercera y cuarta pistas del criterio de corrección de Walton, las categorías artísticas de nuestra apreciación estética deben responder positivamente a sus restricciones contextuales e históricas. Así pues, no estaríamos juzgando correctamente una obra musical de los años 30 bajo la categoría de bossa nova, puesto que sabemos que la génesis de este género musical data de finales de los años 50. Ahora bien, Danto explora en su obra *Después del fin del arte* (1997) cómo podemos aunar, por un lado, la tesis de que no todo es posible en cualquier época y, por otro, la radical extensión de la definición de arte tras las contribuciones artísticas de Warhol y

Duchamp. Es decir, ¿qué *no* es posible en el período post-histórico en que todo es posible para los artistas? Para Danto, todas las formas artísticas son nuestras; no obstante, no podemos relacionarnos con ellas del mismo modo en que originalmente lo hicieron aquellos que vivieron dichas formas de vida. Aún debemos vincular estas formas y relacionarnos con ellas según los modos propios de nuestro período (Danto, 2005: 225-226):

[L]o que no se puede hacer es vivir el sistema de significados logrados por la obra al ser concebida en su forma de vida original. Nuestra relación con ella es totalmente externa, a menos y hasta que podamos encontrar un modo de ajustarla a nuestra propia forma de vida (Danto, 2005: 229).

A este respecto, Danto introduce de nuevo la distinción lógica entre uso y mención: el modo en que podemos relacionarnos con todas las formas disponibles es a través de la mención, en lugar del uso. Como se ha visto, las obras musicales a las que nos hemos dedicado no usan literalmente sus categorías de referencia. En cierto sentido, advertimos cómo éstas “están y no están” en la obra derivada, cómo se presentan en relación de identidad categorial al tiempo que se distancian críticamente. El lugar que estas obras musicales pueden ocupar en el mundo del arte no es, desde luego, bajo su función de uso: disponen de todas las formas que el repertorio artístico puede ofrecer, pero su aproximación a las mismas desempeña enteramente una función de mención. Sus categorías o estilos de referencia, a los que alude y con los que se relaciona, son mencionadas solo para usarlas retóricamente en una nueva forma.

Asimismo, el criterio de corrección de Walton impide que juzguemos obras del pasado bajo categorías estrictamente del presente (por ejemplo, una canción de los años 20 como una bossa nova). Pero ¿y a la inversa? ¿Podemos juzgar correctamente obras del presente bajo categorías estrictamente del pasado? En el caso de las obras musicales de las que nos ocupamos aquí, señalamos cómo no estaba claro que las categorías a las que perceptivamente parecían pertenecer formasen parte de su propio mundo musical. Como mínimo, el contexto de creación de estas obras musicales difiere profundamente del contexto originario de sus categorías de referencia, vinculado a unas determinadas formas de vida, en el que emergieron categorías como el flamenco, la rumba flamenca, la copla o la bossa nova. Por consiguiente, todas las formas son nuestras en el período post-histórico y toda categoría artística puede ser apropiada y referida. Sin embargo, de acuerdo con Danto, «¡no se puede tener todo!» (Danto, 2005: 243): podemos disponer de todas las formas artísticas, sean más o menos populares y bien consideradas en el

presente, pero no *siempre* como uso, sino -como ocurre en estos casos particulares- como mención.

5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo he tratado de acomodarme a una intuición: el marco teórico bajo el que acostumbramos a apreciar categorialmente las obras de arte no parece dar cuenta de manera adecuada de la tipología de obras musicales de las que aquí nos hemos ocupado. En estos casos, si centramos enteramente nuestras aspiraciones en las nociones waltonianas de pertenencia y corrección de una categoría no conseguimos, por un lado, (i) dar cuenta de la particularidad de las relaciones entre las obras musicales y sus categorías de referencia ni, por otro, (ii) alcanzar una experiencia estética interesante de las mismas. Con el fin de aproximarnos a ambos objetivos, nuestra apreciación estética de estas obras debería tener en cuenta los efectos en nuestra percepción y apreciación de las obras el desplazamiento que conlleva que las categorías funcionen retóricamente; solo bajo esta consideración dispondremos de una base más estable desde la que juzgar estéticamente estas obras en base a categorías musicales. Además, he tratado de mostrar cómo este funcionamiento de las categorías permite transfigurar la experiencia que el oyente tiene de ciertas de las propiedades estándar de las categorías mencionadas, generando así una experiencia que reflexiona sobre el modo en el que tales categorías han funcionado en el pasado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, M. J. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Tesis doctoral. Departamento de Filosofía. Universidad de Murcia.
- Beaudoin, R. (2010). "You're There and You're Not There: Musical Borrowing and Cavell's "Way"". *Journal of Music Theory*, 54 (1), pp. 91-105.
- Boone, C. (2013). "Mashing: Toward a Typology of Recycled Music". *Music Theory Online*, 19 (3).
- Burkholder, J. (1994). "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes*, 50 (3), pp. 851-870.
- Cavedon-Taylor, D., Ransom, M., Friend, S., Davies, D., Walton, K. L. (2020). "Categories of Art at 50": An Introduction". *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 78 (1), pp. 65-66.
- Chatman, S. (2001). "Parody and Style". *Poetics Today*, 22 (1), pp. 25-39.
- Danto, A. (1992). *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gjerdingen, R., & Perrott, D. (2008). "Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres". *Journal Of New Music Research*, 37 (2), pp. 93-100.
- Korsyn, K. (1991). "Towards a New Poetics of Musical Influence". *Music Analysis*, 10 (1/2), pp. 3-72
- Laetz, B. (2010). "Kendall Walton's "Categories of Art": A Critical Commentary". *The British Journal Of Aesthetics*, 50 (3), pp. 287-306.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa*. Barcelona: Musikeon Books.
- McNaught, W. (1949). "On Influence and Borrowing". *The Musical Times*, 90 (1272), pp. 41-45.
- Walton, K. (1970). "Categories of Art". *The Philosophical Review*, 79 (3), pp. 334-367.
- Wollheim, R. (1987). *Painting as an art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Bibliografía web

Ripoll, A. (6 de junio de 2019). “Colombiana” es la nueva genialidad de Niño de Elche. TIUmag. Disponible en:

<http://www.tiumag.com/news/nino-elche-colombiana/>

Anexo

Por orden de mención:

- *Tú me dejaste de querer* (2021), de C. Tangana, Niño de Elche y La Húngara: <https://www.youtube.com/watch?v=ltmO9XQVdSg>
- *Un veneno* (2018), de C. Tangana y Niño de Elche: https://www.youtube.com/watch?v=DUAnb-gi3w0&ab_channel=RTVEM%C3%BAAsicaRTVEM%C3%BAAsica
- *Heart of glass (Cabtree Remix)* (2016), de Blondie, Philip Glass y Jonas Cabtree: https://www.youtube.com/watch?v=OqSF_mxP7vw&ab_channel=BlondieMusicOfficialBlondieMusicOfficial
- *Tutti Fruti* (2020), de Soleá Morente, La Estrella de David, Las Negrís, José Bonaparte y Checopolaco: https://www.youtube.com/watch?v=VLuU87pZxEQ&ab_channel=ElefantRecordsElefantRecordsVerificada
- *Ducati* (2020), de Soleá Morente y Cariño: https://www.youtube.com/watch?v=-jfu1gehu5w&ab_channel=ElefantRecordsElefantRecordsCanaloficialdeartista
- *El pregón de los caramelos* (2019), de Niño de Elche: https://www.youtube.com/watch?v=7AhBWicSaUA&ab_channel=Ni%C3%B1odeElcheNi%C3%B1odeElcheVerificada
- *Cómo habla una mujer* (2020), de Paula Cendejas y C. Tangana: https://www.youtube.com/watch?v=Ytq2aKmpdT0&ab_channel=PaulaCendejasPaulaCendejasCanaloficialdeartista
- *Ingobernable* (2021), de C. Tangana, Nicolás Reyes, Tonino Baliardo, Gypsy Kings: https://www.youtube.com/watch?v=uV0r4a2QVkQ&ab_channel=C.TanganaC.TanganaCanaloficialdeartista

- *El madrileño Live at NPR's Tiny Desk* (2021), de C. Tangana, Niño de Elche, La Húngara, Antonio Carmona et al.:
https://www.youtube.com/watch?v=SW6L_lTrIFg&ab_channel=NPRMusicNPRMusicCanaloficialdeartista
- *Lo que te falta* (2020), de Soleá Morente:
https://www.youtube.com/watch?v=x7MJrktipjE&ab_channel=ElefantRecordsElefantRecordsVerificada