

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Las producciones musicales modernas y la
naturaleza de los bateristas profesionales

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de bachiller
en Artes Escénicas con mención en Música que presenta:

Luis Adrian Lizarraga Calderon

Asesor:

Victor Francisco Casallo Mesias

Lima, 2020

RESUMEN

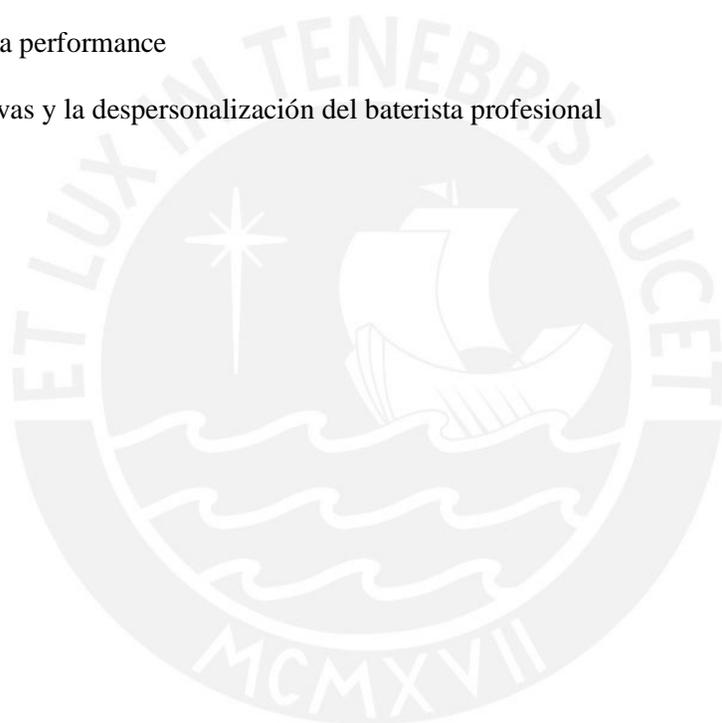
La invención de nuevas tecnologías a partir del siglo XX ha llevado a la creación de un nuevo profesional musical: el productor musical. Este, en el contexto de las producciones musicales modernas, es el principal árbitro del fonograma final y ha adquirido una agencia creativa que puede encontrarse en conflicto con la de los músicos ejecutantes profesionales. Este conflicto se potencia en el marco del uso de herramientas de edición y postproducción que directamente afectan la expresión capturada del músico, modificando la naturaleza en sí de su profesión. Es así como surgen cuestiones éticas como la noción de la autenticidad y la despersonalización de la performance que serán discutidas a lo largo de este texto, teniendo como caso específico de estudio la relación entre el rol del productor musical y los bateristas profesionales. Para esto se contrastará las ideas de distintos autores que abordan el tema principalmente desde la estética y la ética musical. Se buscará a partir de esta discusión responder la pregunta: ¿Cuál es la responsabilidad ética de los productores musicales al utilizar las herramientas de postproducción en las grabaciones de bateristas profesionales? Se concluye que esta responsabilidad ética se basa en respetar la individualidad del baterista profesional en su expresión y de trabajar conjuntamente con éste para que incorpore la mediación tecnológica como parte de su arte. Asimismo, su responsabilidad también recae en reducir en la medida de lo posible la despersonalización de la performance musical mediante el uso de la grabación directa de bateristas profesionales y, a su vez, no usar las tecnologías para construir performances artificiales a partir de grabaciones que no se encuentren al nivel deseado de un músico profesional.

ABSTRACT

The invention of new technologies since the 20th Century has led to the creation of a new musical profession: the musical producer. He is, in the context of modern musical productions, the main arbiter of the final phonogram and has acquired a creative agency that may be in conflict with those of music performers. This conflict is boosted in the context of the use of editing and postproduction tools that have a direct effect on the captured expression of the musician, modifying the underlying nature of his profession. Certain ethical notions arise as a product, like the notion of authenticity and the depersonalization of the performance, and will be therefore discussed in the following pages, taking the relationship between the musical producer and professional drummers as our specific case study. The discussion will consist on contrasting the ideas of different authors that discuss this topic mainly from an aesthetic and ethical perspective. The objective of this discussion will be to answer the following question: What is the ethical responsibility of the musical producer that utilizes the recordings of professional drummers? The conclusion that is reached with the discussion confirms that the ethical responsibility of the musical producer relies on the respect that he or she owes to the professional drummer's individuality in his musical expression and that he or she needs to work along with the performer to further incorporate the technological mediation as part of the drummer's art. Additionally, his responsibility also consist in actively reducing as much as possible the depersonalization of the performance with the use of live recordings of professional drummers and, at the same time, not using musical technology to construct an artificial performance from a recording that does not reach the required level of a professional musician.

Tabla de contenidos

Las producciones musicales modernas y la naturaleza de los bateristas profesionales	2
La autenticidad de la performance	3
Posibilidades creativas y la despersonalización del baterista profesional	8
Conclusión	12
Bibliografía	14



Las producciones musicales modernas y la naturaleza de los bateristas profesionales

A inicios del siglo XX se dio inicio a una revolución tecnológica que modificó drásticamente y rápidamente el arte musical. Comenzando con la creación del fonógrafo y las primeras grabaciones en cilindros de cera, esto significó un cambio en la manera en que el músico desempeñaba su profesión en siglos anteriores. Con el paso del tiempo se fueron reinventando estas tecnologías, mediante el uso de vinilos, cintas magnéticas, CD's y actualmente el formato digital. Esto conllevó a la creación de una industria musical y a la aparición de una nueva profesión encargada de conocer a profundidad las complejidades de los equipos tecnológicos y de preparar los productos fonográficos para su comercialización: el productor musical.

El productor musical¹ -que en sus inicios era considerado como un técnico encargado de la manipulación y manutención de los equipos de grabación y no llegaba al nivel de un profesional de la disciplina musical- fue evolucionando conjuntamente con las tecnologías. No obstante, en la medida en que estos equipos presentaban mayores posibilidades en la creación del producto fonográfico y se instauraban herramientas de edición que modificaban las grabaciones de los músicos, el productor obtuvo un lugar dentro del ambiente creativo del estudio, tomando decisiones estéticas junto al artista (Pras, Lavoie y Gustavino, 2013, p. 615).

Es justamente a partir de la nueva agencia creativa que adquiere el productor y específicamente en el contexto del uso de herramientas de edición en el que empieza a surgir una cuestión ética que coloca en aparente enfrentamiento al productor y al músico con el que trabaja. Desde el advenimiento del procesamiento digital de señales acústicas a través de DAW's², se ha abierto una amplia discusión sobre el uso de herramientas que permiten

¹ Cabe aclarar que, para fines de esta discusión, el término “productor musical” incluye conjuntamente a los profesionales encargados en la producción fonográfica, pudiendo ser estos ingenieros de mezcla, masterización, asistente de grabación, productor ejecutivo, etc.

² Digital Audio Workstations: software de grabación y post-producción musical.

fácilmente modificar la performance de los músicos, pudiendo llegar a ser consideradas como poco auténticas a comparación de las grabaciones clásicas que contaban con mayores limitaciones de este tipo.

La forma en que los roles y deberes de estas dos profesiones pueden encontrarse en conflicto en el contexto de una producción musical depende de la especialidad del músico, debido a esto, esta discusión se enfocará específicamente en el baterista profesional; al ser uno de los músicos cuyas grabaciones son constantemente afectadas por las tecnologías de edición. Mediante la discusión de ideas de autores que defienden tanto la agencia creativa del productor como también la naturaleza del baterista, se buscará llegar a aclarar, bajo una perspectiva ética, la manera en que estas dos profesiones deberían relacionarse en el estudio, con el fin de responder la pregunta: ¿Cuál es la responsabilidad ética de los productores musicales al utilizar las herramientas de postproducción en las grabaciones de los bateristas profesionales? Para esto se discutirá, en primer lugar, las distintas nociones sobre la autenticidad de la performance musical y, en segundo lugar, la contraposición entre las posibilidades creativas de la tecnología musical y la despersonalización del baterista profesional.

La autenticidad de la performance

La idea de que una performance puede llegar a perder su autenticidad en el momento en que esta es afectada por tecnologías digitales, discute el productor y musicólogo Steve Savage, significa ignorar que “all music is once removed from the act that created it. [...] Technological mediation is part of the entire history of musical creation” [Toda música está distanciada del acto que la creó [...] La mediación tecnológica forma parte de toda la historia de la creación musical] (2011, p. 33). Este autor defiende la idea de que, incluso antes de la creación de herramientas digitales que permiten editar milimétricamente las grabaciones e incluso antes de la creación de la grabación en sí, la música ya estaba cargada de artificialidad. Tan solo basta percatarse que los instrumentos musicales, existentes desde siglos atrás, ya significan un acto de mediación tecnológica entre el artista y lo que busca expresar.

Savage ahonda en esto afirmando que: “Prerecording music technology was viewed as natural because the technological aspects had already been deeply integrated into the cultural process” [La tecnología musical precedente a la grabación era vista como natural debido a que ya había sido integrada profundamente en el proceso cultural] (2011, p. 34). De esta manera, el uso de herramientas de edición por el productor musical forma parte de un largo proceso de tecnificación y no debería considerarse como una falta ética en relación a su autenticidad.

Sin embargo, distintos autores refutan este aparente relativismo de la autenticidad, alegando que la cuestión de la mediación tecnológica, si bien es irrefutablemente parte del quehacer musical, podría llegar a excederse y pervertir el valor inherente de una performance y de la música en sí. Nancy Weiss argumenta que uno de los valores de la música como experiencia artística es el de potenciar la solidaridad entre miembros de una sociedad a través de experiencias compartidas. Esto se puede lograr gracias a la individualidad y originalidad del músico, ya que su singularidad es un valor que comparte con todos los seres humanos. (Weiss, 2018, p. 293). Profundizando en este concepto, Andy Hamilton afirma que “the ideals of individuality and originality are closely connected with self-expression” [Los ideales de la individualidad y originalidad están conectados cercanamente con la expresión propia] (1990, p. 335); por ende, una mediación que impacte directamente con lo que el artista desea expresar - como lo hace las tecnologías de edición - estaría perjudicando la individualidad de éste y reduciendo el valor de su performance debido a que una edición excesiva e institucionalizada como requisito de una industria resultaría en productos musicales indiferenciables que cuentan con una menor capacidad de establecer experiencias compartidas con la sociedad a la cual se dirigen.

Por su parte, Walter Benjamin propone el concepto del *aura* para referirse a la autenticidad del arte en el contexto de la reproductibilidad técnica. Argumenta que “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (1989, p. 21). No obstante, este concepto advierte una visión más tradicionalista de la disciplina musical al considerar toda grabación como un producto no auténtico, hecho que en el contexto actual, en el que la mayoría del consumo musical se centra en fonogramas, no resulta convincente considerar que la autenticidad solo se encuentra en performances en vivo. Este argumento estaría alineado con la posición de Savage de considerar todo acto musical como artificial. Debido

a esto, para evitar caer nuevamente en un relativismo del valor de lo auténtico, vale la pena aceptar estas mediaciones tecnológicas inherentes al quehacer musical actual y buscar el valor ético y la autenticidad dentro de este, en lineación a los argumentos de Weiss y Hamilton.

Un aspecto fundamental dentro de esta discusión sobre la expresión auténtica y las herramientas de edición es el concepto del error en la performance y la imperfección. Es justamente debido a la imposibilidad de que el baterista no puede tener un pulso milimétricamente perfecto, por más que posea una técnica y práctica adecuada de su instrumento; que se empezó a aplicar las herramientas de edición en la fase de postproducción de un fonograma, con el fin de cuantizar³ su performance y proporcionar una sensación de “perfección” al oído del consumidor.

Esta tendencia hacia la cuantización se ha convertido en uno de los estándares más comunes de una producción moderna: “One of the first responsibilities that a producer of popular music takes on is the requirement that the final product delivered to the record company be in ‘tune and in time’” [Una de las primeras responsabilidades del productor de música popular es que el producto final que es enviado a la compañía discográfica esté en ‘afinación y tiempo’] (Savage, 2011, p. 25). Sin embargo, este acto de eliminar un elemento que - quizá inconscientemente - forma parte de la expresión del baterista, podría llevar a una pérdida de la performance auténtica, como ya se ha ido discutiendo.

Profundizando en el concepto de la imperfección inherente a cualquier performance, Macfarlane afirma que “the imperfect reveals the process of the object’s production and its history and invites (or maybe demands) an engaged interaction” [Lo imperfecta revela el proceso de producción del objeto, su historia e invita (o quizás demanda) una interacción comprometida] (2013, p. 12). Visto desde esta perspectiva, los sutiles “errores” de una performance forman parte de ese aspecto humano, la individualidad del artista, que, como Weiss argumentaba, es la base de las experiencias compartidas que la música busca promover.

³ Proceso por el cual se alinean a la perfección todos los golpes de la ejecución del baterista con las subdivisiones del pulso de la producción.

Asimismo, Hamilton plantea que la autenticidad, entendida como originalidad e individualidad, está ligada a una expresión que puede permitir errores, pero genera un valor al transmitir emociones no mediadas ni por el ejecutante ni por factores externos (Hamilton, 1990, p. 329). Nuevamente se reitera la idea de una expresión auténtica, cargada de emocionalidad y de un valor que aparenta perderse al momento de ser editado por herramientas de postproducción.

No obstante, no solo recae en la responsabilidad del productor que estas expresiones no mediadas empiecen a perder valor. La existencia misma de la tecnología de grabación y sus efectos en el contexto de una performance en un estudio ya es en sí, y lo ha venido siendo, un posible obstáculo en la transmisión de ideas expresivas más auténticas. En palabras de Katz: “In concert the artist is typically concerned about the first impression, but with recordings, “shelf life” must be considered” [En concierto el artista típicamente solo le interesa la primera impresión, pero con las grabaciones la “vida útil” debe ser considerada] (Katz, 2004, p. 31); es decir, el baterista, independientemente de que sus grabaciones sean o no alteradas, debido a la repetibilidad de la grabación puede ya estar condicionado a limitar su expresión al estar más expuesto a que esas sutilezas rítmicas sean vistas como errores en su repetición.

Al respecto Katz plantea una posición similar a la de Hamilton, al considerar dichos errores como “aspects of style or interpretation” [Aspectos del estilo o interpretación] (2004, p. 33), y una mayor conciencia de estos, sumada a la tendencia de suprimirlos en grabaciones, ya sea mediante las herramientas del productor o por la misma interpretación del baterista; está llevando a cambios importantes en la naturaleza misma de la performance musical.

En respuesta al reconocimiento de estos cambios promovidos por la tecnificación de la grabación musical, y nuevamente en defensa del uso de las herramientas de edición, Savage plantea la noción de un “oído cultural”, construido socialmente a través del tiempo y en constante cambio:

It is not just that the cultural ear has developed a high tolerance for the “stiff” performance of a metronomic drum machine: over time this tolerance has developed into a required and desired element for certain genres of popular music [...] This standard also affects the desire to fix human performances. [No solo el oído cultural ha desarrollado una alta tolerancia a las performances “rígidas” de una metronómica batería electrónica: con el tiempo esta tolerancia se ha convertido

en un elemento requerido y deseado para ciertos géneros de música popular [...] Este estándar también afecta en el deseo de arreglar performances humanas] (Savage, 2011, p. 41).

Es así como establece que la estética de la perfección y la recepción del público a la popularización de música cada vez más mediada tecnológicamente responde a patrones culturales. Savage ahonda aún más en la constructividad del valor musical rechazando lo que se ha ido discutiendo sobre el valor y la autenticidad musical como “not as any kind of intrinsic quality, but in terms of how they are identified or referred to by others” [no un tipo de cualidad intrínseca, pero en términos de cómo es identificado y referido por otros] (2011, p. 69). Es decir, el juicio sobre el valor musical no llega a escapar de su contexto y por ende debe ir cambiando, no descartando la mediación tecnológica de expresiones musicales como carentes de valor.

Por otro lado, la aceptación y promoción de estas tendencias por un público acostumbrado a producciones “perfectas” lleva a que el productor musical acate estas tendencias debido a las necesidades de la industria musical. El artista y la industria musical se encuentran en una relación de mutua explotación (Golden, 2001, p. 3), al ser el primero el que necesita el medio y sustento económico del segundo para poder expresar su arte a una mayor audiencia. En cuanto a la discusión del valor de una expresión musical, Golden argumenta que para la industria “poor sales represent poor art” [Bajas ventas representan arte pobre] (2001, p. 3). Por ende, se puede afirmar que una conclusión lógica de esta forma de pensar es que el uso de herramientas de postproducción y una mediación indiscriminada de la expresión musical es válido si con ello se llega a una mayor cantidad de ventas.

Sin embargo, Hortal consideraría este hecho como una inversión de los medios y los fines de la mediación tecnológica de una profesión. Es decir, el uso de las tecnologías de edición pasa de ser un medio para obtener una producción más refinada a tener un rol más protagónico en lo que se busca expresar, llegando a dominar el accionar del profesional que lo utiliza. Las implicancias éticas de esta perversión de la tecnificación son considerables, ya que “la mayoría de quienes intervienen en procesos tecnificados complejos no se siente responsable de lo que en ellos se hace” (Hortal, 2002, p. 63). Al depender de la tecnificación, se puede perder significativamente el sujeto ético dentro de la profesión, lo cual se traduciría

a una popularización de producciones musicales carentes de valor y desconectadas de lo que la sociedad espera de un músico profesional.

Con todo lo anteriormente expuesto se puede concluir que la búsqueda de la autenticidad en una performance musical no puede limitarse a expresiones musicales carentes de cualquier tipo de mediación tecnológica, al ser el acto musical dependiente de este desde mucho antes de la mediación digital. Tampoco podemos caer en un relativismo de lo auténtico defendido en su constructividad social. Se debe llegar a un punto medio, buscar el valor de una performance basada en una autenticidad e individualidad característica del artista. La forma en la que Bertinetto entiende la autenticidad de una performance resulta estar cercana a este punto medio, al proponer que el concepto de lo auténtico está autoregulado por la individualidad inherente al estilo del artista (2015, p. 11). En otras palabras, si lo que el artista, genuina y conscientemente desea expresar incluye el uso de las tecnologías de edición o de cualquier otra mediación, no deja de ser auténtico. Tal cualidad de su arte se regula en la medida en la que el artista se sienta fiel a lo que produce. Por ende, el productor puede hacer uso de herramientas de edición mientras que no se tergiverse lo que el baterista desea expresar, peor aún si la decisión de usarlas está únicamente basada en el beneficio económico de acatar tendencias de la industria, al ser este una falta ética al valor de la profesión musical.

Posibilidades creativas y la despersionalización del baterista profesional

El productor musical, como ya hemos mencionado anteriormente, pasó de ser un técnico a un artista gracias a la mayor complejidad de las tecnologías de grabación y postproducción, que significaron una mayor cantidad de posibilidades estéticas que este empieza a explorar en el contexto de una producción. Mediante el uso creativo de técnicas como el multitracking⁴ o el uso de una gran cantidad de efectos, vemos que estas nuevas tecnologías, aparte de sus capacidades correctivas que hemos discutido anteriormente, también brindan al músico extensas posibilidades de experimentación; complementando en algunos casos la identidad sonora de artistas que encuentran en estas tecnologías el medio por el cual expresar su arte.

⁴ Grabación de múltiples tomas superpuestas en capas de sonido.

Esto lo evidencia Katz aludiendo a la música del compositor Steve Reich: “Reich explored phase shifting in his tape works *It’s Gonna Rain* (1965) and *Come Out* (1966), which he described as ‘realizations of an idea that was indigenous to machines’” [Reich exploró el desfase en sus trabajos en cinta magnética *It’s Gonna Rain* (1965) y *Come Out* (1966), lo cual describió como la ‘realización de una idea propia de las máquinas’] (2004, p. 35). Con esto se confirma lo que posteriormente Savage también atribuiría al uso del Autotune⁵ “[technology] opens new doors to the creative expression” [La tecnología abre nuevas puertas para la expresión creativa] (2011, p. 76). De esta manera se estaría contrarrestando el posible perjuicio de las herramientas de edición hacia la expresión artística al ser estas mismas tecnologías capaces de profundizar en esta expresión, quizá en direcciones distintas no vistas anteriormente en la historia de la música.

Para esta discusión es válido rescatar las tres aproximaciones estéticas a la grabación musical de Aron Edidin: grabación realista, grabación más transparente de la expresión musical⁶; grabación compuesta, conformada por la selección de distintas tomas; y grabación artificial, que hace uso extenso de efectos y técnicas no replicables en un entorno acústico. (En Pras, Lavoie y Gustavino, 2013, p. 615). Las dos últimas aproximaciones están mucho más presentes en nuestro contexto actual y coincidentemente son estas dos aproximaciones las que significan una mayor agencia del productor sobre el material grabado del ejecutante, especialmente en las grabaciones compuestas. Este hecho, al igual que el uso de las herramientas de edición, también advierte cuestiones éticas.

Como ya hemos establecido anteriormente, gran parte del valor de una performance musical se basa en la individualidad y originalidad presente en la expresión del artista. Sin embargo, debido principalmente a la composición de fonogramas a partir de tomas, el productor pasa a tener un mayor control sobre lo que el baterista buscaba expresar en una sesión de grabación: “In the ‘band era’ of the 1960s and 1970s, came the need for some quality control and the centrality of the producer’s role as the arbiter of traditional musical standards” [En la ‘era de las bandas’ de los sesentas y setentas surgió la necesidad del control

⁵ Software de edición melódica, permite modificar la afinación de las notas musicales en tiempo real como también en la postproducción de un fonograma.

⁶ Por ejemplo, la captura de la actividad musical tradicional de un pueblo en un estudio etnomusicológico

de calidad y la centralidad del rol del productor como árbitro de los tradicionales estándares musicales] (Savage, 2011, p. 25). Este arbitraje conlleva a una pérdida del control que tiene el baterista sobre su ejecución, resultando en la despersonalización de su performance.

Esto se debe a que el baterista, al ser conciente de que su ejecución será alterada ya sea por la elección de tomas o por la edición, tenderá a suprimir lo idiosincrático de su ejecución (Katz, 2004, p. 31). Al ser el productor el que tiene mayor agencia creativa, básicamente rearmando una nueva performance a partir de pedazos de grabación seleccionados por él, la expresión y el mensaje que el artista busca transmitir pasa a segundo plano. Esto se evidencia aún más en el uso actual de samples o loops de batería⁷, al ser el productor quien maneja el producto de un baterista totalmente despersonalizado.

No obstante, y en aras de brindar esta discusión ética al escenario real de las producciones musicales, no es posible ignorar la realidad detrás de estas producciones. Muy frecuentemente los límites presupuestales de una grabación conllevan a que el uso de tomas sea la única alternativa posible para el éxito de la producción, aparte de ser efectivamente la más práctica. Además, cabe rescatar el argumento del productor Matt Serletic: “You no longer have to beat an artist into submission by asking them to pound out a vocal 15 times to get that one magic performance -which can result in a recording that’s technically accurate but passionately not convincing” [Ya no se necesita abusar del artista pidiéndole que grabe 15 tomas para conseguir esa mágica performances -lo cual puede resultar en una grabación que es técnicamente precisa pero que no cuenta con suficiente pasión para convencer] (Serletic en Katz, 2004, p. 51). De esta manera se evidencia cómo las grabaciones compuestas, si bien significan una pérdida del control del músico hacia su arte, simultáneamente pueden contribuir a que el producto final esté más alineado con una performance rica en expresión.

Esta aparente contradicción en el efecto que tienen las grabaciones compuestas en el valor de la expresión musical parece responder a una cuestión de grado. Es decir, el nivel en que el baterista pueda sentirse fuera de control de su arte o que sienta que tiene mayor libertad de expresión al no necesitar una toma perfecta de inicio a fin dependerá del nivel de edición

⁷ Clips de audio pregrabado reutilizado como base rítmica de una nueva producción. Se usa principalmente en los géneros musicales urbanos.

del producto fonográfico final. Tal como cuenta Savage: “I have had to erase many great musical moments because of some small flaw that could not be fixed and that the artist found unacceptable -this is no longer the case” [He tenido que eliminar muchos buenos momentos musicales debido a una pequeña falla que no pudo ser arreglada y que el artista veía como inaceptable -esto ya no sucede] (Savage, 2011, p. 104); no es lo mismo usar las grabaciones compuestas para modificar una pequeña parte de un tema que reconstruir una performance a partir de muchas tomas que no llegan a estar en el nivel adecuado individualmente.

Como ya se viene advirtiendo, una dependencia a las condiciones actuales de grabación puede llevar a que se desvirtúe la profesionalidad del baterista, al perfeccionar performances que no se encuentran en el nivel adecuado para una grabación profesional. El uso de tomas, sumado a las capacidades actuales de modificar milimétricamente las grabaciones, no pueden sustituir la inherente capacidad expresiva y técnica del músico profesional, el hacerlo sería una clara falta ética al colectivo profesional y a la sociedad moderna en sí que espera del músico profesional que sea capaz de poder transmitir emocionalidad a través de su performance.

Por otro lado, como una extensión de las limitaciones económicas que naturalmente afectan a una producción, se está haciendo más presente en la actualidad la eliminación total del músico en favor de uso de softwares y bancos de sonidos controlados a través de la tecnología MIDI⁸. Esto claramente significa una despersonalización de la naturaleza del baterista, el cual es eliminado de la manera en que Hortal ya advertía en su reflexión sobre la tecnificación: “En la vida profesional tecnificada los roles y funciones están previamente definidos; esto hace que el profesional sea una pieza sustituible” (2002, p. 63).

No obstante, volviendo al argumento de la viabilidad económica, es fundamental nuevamente tomar en consideración el contexto detrás de una producción musical en esta discusión. Si bien se argumenta que la despersonalización de la performance es un perjuicio al valor del baterista profesional, no resulta realista exigir que todos los productos fonográficos deben contar con grabaciones poco mediadas por la agencia del productor. Si se propone el caso de un proyecto de producción que cuenta con los medios económicos necesarios para una grabación profesional pero aun así se decide por suprimir el valor del

⁸ Protocolo de comunicación digital, permite controlar softwares generadores de sonido (sintetizadores digitales, bancos de sonidos pregrabados, etc.).

músico, en ese caso sí se podría argumentar una falta de perspectiva ética. En palabras de Hortal: “El profesional será quien [...] ponga condiciones para que el ejercicio profesional sea lo que debe ser y no descuide facetas “menos rentables”, pero exigibles” (2002, p. 68). Se debe buscar, en la medida de lo posible, reducir la despersonalización del músico ya que, como hemos venido afirmando, está en esa individualidad el valor de su expresión.

Por último, cabe mencionar que el uso de tecnología MIDI e instrumentos digitales, si bien despersonaliza al músico específico, no se encuentra completamente alejado del aspecto humano más general de la música. Esto se puede evidenciar en la tendencia en los desarrolladores de software musical en incluir parámetros que “humanizan” los sonidos resultantes en la producción (Savage, 2011, p. 37). Si bien no forma parte de esta discusión ahondar en un estudio más profundo de las tendencias musicales actuales en cuanto a la producción musical, efectivamente se ha hecho más común el uso de *groove templates*⁹ y la modificación de los algoritmos de cuantización¹⁰ para darle mayor naturalidad a una performance artificial.

Conclusión

Recapitulando lo expuesto a lo largo de esta discusión, se debe reconocer la importancia de cuestionar éticamente conceptos tales como la autenticidad y el valor inherente de la performance musical dentro del contexto moderno de las producciones musicales. Se ha visto como distintas posturas nos pueden llevar a definiciones tradicionalistas o a caer en la indefinición y relativismo conceptual. Debido a esto, se puede proponer un punto medio en cuánto a la autenticidad, con un enfoque primordial en la individualidad y estilo propio del baterista profesional. Como ya se ha mencionado, el concepto que propone Bertinetto sobre la autenticidad resulta alinearse con esta perspectiva, al colocar al baterista como auto regulador de su autenticidad y admitiendo el uso de tecnologías en la medida en que complementen su individualidad.

⁹ Proceso por el cual se extrae los pulsos específicos de un clip de audio con el fin de usarlo como una nueva referencia para la cuantización, de esta manera el proyecto no está cuantizado a una subdivisión perfecta del beat, sino a la sensación del clip de audio seleccionado.

¹⁰ DAW's como Logic Pro X y Pro Tools 12 cuentan con la capacidad de reducir la cantidad de cuantización aplicada a una grabación, con el fin de reducir el grado de perfección rítmica.

En cuanto a su asimilación a canones estilísticos, en este caso, las tendencias de la industria; estos deben ser conscientemente asimilados en la práctica del artista para no ser considerados como un demérito moral (Bertinetto, 2015, p. 11). De esta manera se entrelaza lo expuesto en la segunda parte de esta discusión sobre las posibilidades de experimentación tecnológica, ya que cualquier uso que se le vaya a dar a estas tecnologías, si contribuye a la expresión individual del baterista, puede valer como auténtico y posee un valor. Por ende, volviendo a la pregunta planteada al inicio de esta discusión, la responsabilidad ética del productor musical hacia el baterista recae en no interferir en su expresión auténticamente propia y trabajar conjuntamente con el artista para que este pueda incorporar como parte de su arte el uso de las tecnologías.

Por otro lado, en cuanto a la despersonalización del baterista, hemos argumentado que la búsqueda de la “humanidad” de la performance está aún presente incluso en los contextos en los que se ha debido suprimir la participación directa de un músico. En aras de proponer una ética aplicada a la vida real, formará parte de la responsabilidad ética del productor que el uso de las tecnologías se dé en la medida que no sea posible optar por una grabación real o si, como acabamos de argumentar, esta mediación tecnológica forma parte de la identidad del artista. Asimismo, los usos de las tomas en una grabación compuesta deben ser usadas con precaución para no desvirtuar el valor de la profesión musical, al construir performances a partir de ejecuciones no adecuadas para un nivel profesional.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos*. Madrid, España: Taurus.

Bertinetto, A. (2015). Moral concerns about artistic activity. *Phantasia*. 1. Recuperado de: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=355>

Golden, A. (2001). *Ethics in the Music Business and its Impact on Popular Music, Society and Culture* (Monografía). Victoria University of Technology, Australia.

Hamilton, A. (1990). The Aesthetics of Imperfection. *Phylosophy*. 65 (253), pp. 323-340.

Hortal, A. (2002). *Ética general de las profesiones*. Bilbao, España: Desclée de Brouwer.

Katz, M. (2004). *Capturing sound: How Technology Has Changed Music*. Estados Unidos: University of California Press

Macfarlane, K. (2013). Aesthetics, Value, and the Joy of Imperfections. *English Studies in Canada*. 39 (2-3), pp. 9-12.

Pras, A., Guastavino, C. y Lavoie, M. (2013). The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. 64 (3), pp. 612-626.

Savage, S. (2011). *Bytes and Backbeats: Repurposing Music in the Digital Age*. Estados Unidos: University of Michigan Press.

Weiss, N. (2018). Hearing the Contradictions: Aesthetic Experience, Music and Digitization. *Cultural Sociology*. 12 (3), pp. 289-302.