



## Reseña / Resenha / Review

Gilbert, Abel y Martín Liut (comps.). 2019. *Las mil y una vida de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 264 pp.

Juan Pablo González  
Universidad Alberto Hurtado, Chile  
[jugonzal@uahurtado.cl](mailto:jugonzal@uahurtado.cl)

Estamos ante una inevitable puesta al día con el estudio de la canción, forma predominante en la producción musical latinoamericana del siglo XX. Esta es de una verdadera *cantología* de los últimos 30 años en la región, que desde un universo de historia y memoria argentino, aborda canciones y versiones en su mayor parte conocidas en Sudamérica o con problemas éticos y estéticos comunes. Por sobre todo, este libro propone caminos para resolver la dicotomía entre texto autónomo y texto social con la que muchas veces polarizamos el estudio de la música, integrando textos literarios y musicales junto a sus usos, escuchas, historicidades y memoria. Se trata de textos escritos, grabados y/o performados abordados por un grupo calificado y cohesionado de músicos de la Universidad Nacional de Quilmes que integran la musicología, la sociología o la filosofía a su quehacer de investigación.

Del mismo modo que el auditor contemporáneo está expuesto a múltiples versiones del repertorio docto o clásico, lo está del repertorio popular. La diferencia es que mientras las versiones de una obra docta no modificarían el llamado nivel autónomo de la música, por “respeto” al compositor, las de música popular si lo harían. Esto sucede de acuerdo al concepto general de arreglo, traducción de *arrangement* –disposición–, concepto y procedimiento ajeno a las prácticas de la música docta, que mas bien utiliza los de adaptación, orquestación y en algunos casos reescritura. Además, en música popular el arreglo puede surgir tanto desde la escritura como desde la interpretación grabada o en vivo, como este libro se encarga de demostrar.

En este caso son de versiones autorales, que efectivamente modifican o *varían* las autonomías de la música y que la hacen dialogar nuevamente con su entorno social. Justamente por eso es que, como señala Pablo Semán en el prólogo, la versión es una forma de “dialogar con el pasado a través del material musical con espíritus de comentario, venganza, polémica, actualización o ensanchamiento” (23). En música popular entonces, la “falta de respeto” está dentro de las posibilidades creativas.



Las sucesivas versiones de una canción van marcando una trayectoria de diálogos y memoria, en una especie de tema con variaciones a través del tiempo. Al leer este libro, queda la sensación de que la cantidad de versiones que puede tener una canción es una de las formas de medir su popularidad y permanencia, es decir, la versión definiría canon y repertorio. La multiplicidad de versiones y reversiones de una canción supone su transhumancia por voces, cuerpos, memoria, géneros e industrias que está presente en todos los casos abordados en este libro. Se trata de versiones centradas o descentradas de sus prácticas de origen, ya que también se cruzan géneros o se versiona desde fuera del género original de la canción.

*Las mil y una vida de las canciones* no tiene un prólogo de sus compiladores sino que de uno de los compilados: Pablo Semán, quien se centra en los cambios de significado que puede tener una canción en su trashumancia, sumando a las nuevas versiones musicales y sonoras los inesperados usos que les pueden dar las personas, las instituciones y la industria. “Una canción puede ganar valor político más allá de las intenciones de sus creadores originales y en un nivel de masividad que excede las culturas militantes”, nos recuerda Semán (17). El prólogo está en muy sintonía con el posfacio de Julio Mendivil, quien también destaca el modo en que las canciones van adquiriendo vida propia, más allá de las intenciones de su autor, generando nuevas relaciones intertextuales con la propia vida de sus oyentes. Las posibilidades de versión, resignificación y uso de las canciones se multiplican en la actualidad, aunque la actualidad sea siempre riesgosa de abordar en un libro pensado para mantenerse vigente por décadas. Ese es el riesgo que toma este grupo de estudiosos, riesgo que se agradece para una necesaria puesta al día de la musicología con su tiempo.

El capítulo inicial, de Martin Liut, articula muy bien historia con memoria, tónica común del libro, donde la memoria deviene en campo de definición de universos y problemas de investigación. Letra, música, paisaje sonoro y sus relaciones, forman un entramado de recuerdos con lo que Liut hila desde el *racconto* de su propia memoria, la trashumancia de “Aurora” (1908), aria de la ópera homónima de Héctor Panizza, usada más tarde como himno a la bandera, llevando canto lírico solista a canto escolar masivo. Liut nos entrega una narración bien documentada que cautiva, imbricando la historia reciente de Argentina con el aria *trashumada* a la bandera. Teatro Colón, dictaduras y guerras de por medio. A ratos parece que estuviéramos frente a una crónica de cierta urgencia periodística, luego ante un severo estudio musicológico y finalmente ante un relato de memoria. Todo esto mezclando realidades y representaciones, patria y arte, con una plena conciencia histórica de usos, significados y costumbres a un siglo de distancia.

El segundo capítulo se centra en “Cambalache”, cuya supuesta censura es problematizada por Julián Delgado, debido a que sus versos encontraban “en la igualación moral (y social) el verdadero mal del siglo” (63). Estudiando versiones comparadas de “Cambalache”, Delgado construye la *persona* de la canción o su intérprete, mediador entre autor y personaje. Es claro y detallado en su análisis estilístico de cada uno de ellos, deteniéndose en la versión canónica de Julio Sosa de 1964. El autor nos muestra la trayectoria de “Cambalache” como si fuera la del propio tango, que en plena agonía de los años sesenta, recurre a sus tiempos de gloria de los cuarenta, refugiándose en los rincones de una industria musical más enfocada en el folclor y el

Club del Clan. Delgado aborda también versiones descentradas de “Cambalache”, que comienzan con la de Caetano Veloso (1969), que lo convertiría en “vano *souvenir*”, o simplemente en *muzak* como ocurriría con la de Julio Iglesias (75). En cambio, sus sucesivas versiones rockeras se mantendrían más apegadas al espíritu nihilista de este tango, como señala el autor desde su propia actualidad.

Martin Liut regresa en el tercer capítulo, acompañado de Andrés Serafini, para escribir sobre un tango instrumental, “La bordona” (1958) de Emilio Balcarce. Inusualmente, este tango tuvo dos versiones canónicas grabadas a penas a tres meses de distancia y para el mismo sello: la de Aníbal Troilo y la de Osvaldo Pugliese, iniciándose una acelerada trashumancia intra-genérica o centrada. Más tarde fue el propio Balcarce el encargado de re-orquestar su tango, sirviendo de puente y espacio de apropiación para el resurgimiento de orquestas típicas en los años noventa en manos de músicos jóvenes. “La bordona”, escrita en pleno boom del folclor, también articula tango y folclor, en diálogo con el modernismo de los años cincuenta con Piazzolla como centro, señalan los autores (87).

“La bordona” permite entender la historia del tango desde la perspectiva del arreglo, con Balcarce, Troilo y Pugliese como protagonistas. También nos lleva a comprender el tango desde su escucha y producción hasta fines del siglo XX, con el renacimiento de su vertiente histórica. El capítulo esclarece prácticas del tango constituyentes de estilo, considerando el papel interpretativo-creativo del director y los intérpretes, y la articulación entre arreglador, director y orquesta. Como señalan los autores “Fueron los intérpretes (con el director como el primero de ellos), sus cualidades, limitaciones e invenciones las que moldearon los estilos [del tango]” (90).

Norberto Cambiasso produce el primer giro del libro hacia el rock, aunque el parco título de su capítulo “Concierto para piano N°1 de Alberto Ginastera (1961)”, no lo parezca. Sin embargo, a lo largo de la lectura, el título va adquiriendo todo su significado. En efecto, al autor le interesan las hibridaciones entre pop/rock y música de arte surgidas a partir de Los Beatles en 1967. La relación entre ambos mundos musicales es sintetizada en la versión de Emerson, Like & Palmer –ELP– de la obra de Ginastera que titula el capítulo. De este modo, Cambiasso penetra en una obra discográfica de ELP plagada de guiños a la modernidad stravinskiana, que Emerson va descubriendo intuitivamente desde la plataforma proporcionada por el rock. Esto ocurre especialmente a partir de LP *Tarkus* (1971), con su amenazante tanque-armadillo en la carátula, símbolo de un rock progresivo recargado. El capítulo aborda el modo en que Emerson, sin estudios formales de música, se apropia y reinterpreta el concierto de Ginastera, especie de talismán de los cambios que vendrían en el rock progresivo, señala el autor. Cambiasso instala la aparición de ELP dentro de las pugnas modernistas instaladas durante la Guerra Fría, con el trío Alas como contraparte argentina. Este es un atractivo texto lleno de provocaciones, cuyo final es más bien el fin del retazo de la historia narrada que las conclusiones de lo expuesto.

“Hay un niño en la calle” de Armando Tejada Gómez (1967) es la canción elegida por Abel Gilbert para titular su capítulo, de factura más ensayística. Se trata de una de las canciones señeras del Nuevo Cancionero Argentino y una de las más canónicas referidas a la infancia desde la crítica social. Canción llena de urgencias éticas, con un autor lleno del capital simbólico de los segregados, y una intérprete –Mercedes Sosa– colmada de autoridad. Gilbert sitúa

intertextualmente la canción con referentes cinematográficos de orfanatos, de otras canciones sobre el mismo tema y de políticas de protección a la infancia. Todo esto en clara sintonía con las urgencias de los movimientos revolucionarios de los años sesenta, pero también con el arte y la cultura de masas. Finalmente la canción deviene en pretexto para abordar el modo en que la producción simbólica argentina de la segunda mitad del siglo XX se ha ocupado del problema de la infancia. Todo esto en un ensayo que no da tregua por la cantidad de referentes culturales, citas y asociaciones que ofrece.

Cristian Accattoli aborda en su capítulo “Quimey, Neuquén” (1967), una canción indigenista de Marcelo Berbel y Milton Agular, usada en la serie *Breaking Bad* (2013) sin que mediara conexión alguna con el mundo pehuenche y patagón que evoca la canción. Con la versión de Los Trovadores “Quimey, Neuquén” alcanzó su máxima exposición pública. Esta versión surgía de la práctica de arreglo-interpretación, presente también en el tango, como hemos visto. El Estado fue el encargado de proyectarla como símbolo territorial al constatar que pese a los concursos oficiales para elegir un himno de la Patagonia, “Quimey, Neuquén” ya estaba en la memoria de la región, decretando su carácter oficial (153). Sin embargo, con el remix de Chancha Via Circuito, la canción pierde solemnidad simbólica, deviene en cumbia, adquiere ropajes contemporáneos y llega a los sincronizadores de *Breaking Bad*. Transhumancia pura.

“Todavía cantamos” (1980) de Víctor Heredia, es la segunda canción escogida por Abel Gilbert para contribuir en este libro, incluyendo su “versiones y subversiones, el modo en que se construyeron socialmente los significados en la arena del debate político y los juegos de espejos que la distorsionaron”, afirma (160). Demasiados campos diversos y hasta contradictorios parece haber transitado por esta canción, lo que la hace particularmente interesante de estudiar. Escrita además en tiempos de adversidad tanto para Argentina como para su autor. De hecho, Gilbert encuentra en la circularidad armónica y melódica de la canción, que parece no resolver nunca, una metáfora de la falta de resolución del conflicto desde el cual la canción ha sido escrita (164).

Como en su capítulo anterior, Gilbert hace dialogar la canción con otras canciones de alcances similares, creando una red de estilos, autores, intenciones e interpretaciones que enriquecen el texto. El autor nos entrega su análisis crítico de las versiones de “Todavía cantamos”, comparando incluso la misma versión grabada con su versión en vivo, y apelando a las voces de la calle y del estadio, mas bien contrafactas espontáneas. Esto lo hace buscando siempre la relación con sus contextos sociales y políticos de escucha. Como conclusión deja la propia voz de Víctor Heredia afirmando que “los pueblos son los artistas, nosotros su representación”.

Agustín Yianicelli aborda “Gente que no” (1986) de la banda argentina punk Todos tus Muertos –TTM–, tomando como punto de partida su propia actualidad, al ser versionada como una cumbia villera que empezaba a ser aceptada por la televisión y los sectores acomodados. Yianicelli ofrece un análisis detallado de la canción, relacionando forma con armonía e instrumentación, haciendo comentarios de estilo por referencia a bandas canónicas, y vinculando el modo de canto al modo de hablar de su autor. En su transhumancia, “Gente que no” adquiere su primera versión descentrada con Los Auténticos Decantes que la graban como cumbia andina, más rap y electrónica en 1996. Yianicelli destaca la riqueza de este arreglo a cargo de un grupo

más abierto a influencias musicales diversas que TTM, relacionando la referencia a lo andino con los conflictos en el noroeste argentino durante el gobierno de Menem. Es decir, con esta versión la canción mejoraba, ampliaba su público y actualizaba su potencial político. Las sucesivas versiones de “Gente que no”, abordadas por Yianicelli no hicieron sino que reafirmar su estatus canónico para el rock argentino, coronado por la versión cumbia de Pablo Lescano y Damas Gratis, con un canon ahora definido por *el pueblo*.

En clara sintonía con el ascenso mediático y social de la cumbia abordado en este capítulo e invocando nuevamente el pasado reciente desde la memoria, Tomas Mariani se aboca a “No me arrepiento de este amor” (1994) de la cantante de cumbia romántica Gilda (1961-1996). La canción llegaría hasta la propia Casa Rosada en 2015, marcando el ascenso, diversificación e hibridación experimentado por la cumbia en la Argentina en el nuevo siglo. Nuevamente se elige la canción más versionada de un músico para orientar estos estudios, influidos por y constituyentes del canon. Desde la versión punk de Ataque 77 (1998) hasta la de cumbia villera de Meta Guacha (2004) –que es mas bien una contrafacta– están presentes varias versiones y muy diferentes, como la de Verónica Condomí con Pablo Fraguela al piano, punto culminante de reescritura que desplaza la canción hacia el jazz con retazos de folclor. Continúa la versión de Natalia Oreiro, que encarna a Gilda para su película homenaje (2016), que lleva “No me arrepiento de este amor” a la cúspide, actualizando el video y grabación original de 1994.

En 2015, fue el propio presidente Macri quien la bailarían en la Casa Rosada luego de su toma de mando. Es así como Mariani termina su capítulo con un detallado análisis de las implicancias políticas de los *playlists* usados tanto por el Kirchnerismo como por el Macrismo, donde “No me arrepiento de este amor”, lleva la *apoliticidad* de Gilda y el blanqueamiento de la cumbia romántica al discurso de un nuevo líder de la nación, que quería diferenciarse del espíritu militante promovido por su predecesora.

En el último capítulo, Mauro Rosal aborda “Señor cobranza”, de la banda Las manos de Filippi. Su análisis es más global que otros ejemplos del libro, integrando de una sola vez la pluralidad de textos que conforman la canción. Rosal se enfoca en la relación entre la composición de Las manos de Filippi y su versión por Bersuit Vergarabat, ambas de 1998, pero con la versión de Bersuit imponiéndose por sobre el original. La rápida trashumancia de “Señor cobranza” produce un conflicto entre ambas bandas, pues la versión cubre al original, situación para la cual el concepto *cover* habría sido acuñado en Estados Unidos a comienzos del siglo XX. El conflicto se resuelve en una versión común, regresando en gloria y majestad a su banda original, que la actualiza en 2017 y logra los créditos que merecía. Final feliz para esta *cantología* que construye puentes entre la música como texto autónomo y como texto social.

Tango, folclore, rock y cumbia, conforman el campo de música popular argentina trashumante de fines del siglo XX que aborda este libro, con sus sucesivas versiones y reversiones centradas y descentradas que van formando un entramado de historia y memoria muy ilustrativo del campo de la música popular contemporánea de autor. Se trata de canciones surgidas, por desgracia o por reglas del propio género autoral, a partir de situaciones de injusticia y violencia, como si la justicia y la paz no necesitaran ser cantadas, recordadas o proclamadas, aunque, como parecen inexistentes, no lo podamos saber.



---

**Biografía / Biografia / Biography**

Juan Pablo González es Doctor y Magíster en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, Director del Magister en Musicología Latinoamericana del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, UAH, Director de la Revista *Contrapulso* de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UAH, Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Coordinador de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS. Su línea de investigación privilegia el estudio de la música popular del siglo XX, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Perú, Colombia, Brasil, México y España. Junto a sus abundantes artículos en revistas académicas internacionales, en 2013 publicó en Santiago de Chile *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, editado también en Argentina (2013), Brasil (2016) y Estados Unidos (2018), en portugués e inglés respectivamente. En 2017 publicó *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* y en 2018 en coautoría, *Violeta Parra. Tres discos autorales*.

---

**Cómo citar / Como citar / How to cite**

González, Juan Pablo. 2019. Reseña de Gilbert, Abel y Martín Liut (comps.). 2019. *Las mil y una vida de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical. *El oído pensante* 7 (2): 218-223. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Reseña / Resenha / Review

López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books. 326 pp.

Macarena Robledo Thompson  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
marobledo@uc.cl

Cuando en 1877 el inventor Thomas Alva Edison anunció la creación del fonógrafo, inauguró el comienzo del cambio del mundo musical como era conocido hasta la época. Desde ese momento, más que algo fugaz, el sonido pasó a ser un elemento capaz de ser registrado y, del mismo modo, la música, cuya experiencia siempre había dependido de la ejecución en vivo, pasó a ser algo reproducible de forma aislada de los instrumentos acústicos. Según han documentado autores como Timothy Day (2002), la emergencia de las tecnologías de almacenamiento y reproducción musical impactaron fuertemente no solo en los intérpretes y creadores –que o bien rechazaron o aprovecharon la música envasada– sino también en las formas de comprender, conceptualizar, investigar y consumir la música.

Desde la instalación de la industria fonográfica a inicios del siglo XX hasta nuestros días han advenido muchos y notables cambios; hoy, y desde hace ya varios años, nos encontramos inmersos en la llamada *era digital*. Al respecto, cabe preguntarse, ¿cómo han impactado históricamente los avances tecnológicos en nuestra forma de comprender, percibir y experimentar la música? ¿Qué particularidades posee nuestra vivencia actual de ella en esta fase de la historia musical, dominada por los medios de reproducción y almacenamiento digitales del sonido? Estas son algunas de las interrogantes que cruzan la última publicación del musicólogo español Rubén López-Cano.

Este libro parte de objetivos bastante ambiciosos, que sin embargo son acometidos con seguridad y dominio. Según expresa el autor en el prefacio a esta primera edición, la intención fue desarrollar un escrito que incluyera variados tópicos, capaces de interesar a un grupo diverso de personas dedicadas a la música en distintas ramas de la música popular urbana y de la clásica o docta. Por otra parte, la escritura debía mantener un tono amable, accesible tanto para lectores especializados, como para un público general. El resultado es una publicación vasta y contundente, repleta de atrayentes temas y discusiones tanto pasadas como presentes.

De este modo, en cuanto a su contenido, el escrito abarca dos ámbitos disciplinares fundamentales, la semiótica musical y la intertextualidad, con un especial énfasis en el concepto



de reciclaje musical, una actividad que, de acuerdo a los planteamientos del autor, ha acompañado a todos los géneros musicales a lo largo de la historia de la música. Así, a través de un recorrido historiográfico y teórico de este término, López-Cano estudia cómo el perfil, la valoración y los modos de realización del reciclaje han ido variando con el tiempo, además de referirse a la relación de éstos con aspectos como las construcciones ideológicas y los giros tecnológico y digital, para también ahondar en el impacto de estos fenómenos en los procesos de escucha y experiencia de la música.

La publicación está dividida en siete partes centrales que recogen estos planteamientos. Luego de un breve prefacio del autor y de un prólogo escrito por el experto en políticas culturales George Yúdice, el primer capítulo del libro recibe el nombre de introito y se centra en caracterizar dos modos de entender la creación musical, que han tenido distintos grados de validez en diferentes momentos de la historia: la composición como epifanía o como trabajo colectivo. Entre estos dos ideales creativos, López-Cano profundiza en el segundo, inscribiéndose así en la noción de la obra como un texto integrado a una red intertextual amplia.

En el segundo capítulo, el autor hace un recorrido por las distintas teorías sobre la ontología de la obra musical, abarcando el pensamiento de autores que comprenden desde el idealismo platónico hasta la transtextualidad de Genette. Esta sección del libro es, en mi opinión, una de las mejor logradas, puesto que en ella el autor consigue entregar un completo marco conceptual y teórico de una forma que, lejos de ser árida, resulta amena, comprensible y fundamental para aproximar al lector a la comprensión de los siguientes apartados.

El tercer capítulo, el más extenso y quizás el más decisivo, constituye el cuerpo del contenido de este título, pues trabaja sobre la base de la intertextualidad y el reciclaje musical, desarrollando distintas formas de proyección y fragmentación de la obra y de su conexión con músicas anteriores y posteriores. A través de la inclusión de una miríada de ejemplos que cubren tanto el mundo popular como el docto –los dos mundos sonoros de los que se ocupa el libro– López-Cano define y delimita conceptos asociados a los estudios sobre intertextualidad musical y despliega un corpus de análisis que, desde mi perspectiva, si bien propone lineamientos metodológicos que sin duda resultan muy útiles a aquellos lectores que buscan aproximarse al análisis musical intertextual, tornan algo más árida y fragmentada la prosa a ojos de un receptor no tan interesado en estos temas.

Por su parte, los capítulos cuarto, quinto y sexto, trabajan la temática del reciclaje a partir de momentos históricos y/o géneros específicos, además de caracterizar su rol en ámbitos productivos, de mediación y receptivos de la música. El primero de ellos se aboca al vasto tema del impacto de la grabación en la conceptualización y recepción de la música docta y popular, y más específicamente a la pregunta acerca de la autenticidad musical en la era tecnológica que inauguraron los primeros fonogramas y otras formas de almacenamiento sonoro. El quinto apartado, se centra en estudiar la idea de *cover* o versión en la música popular. Luego, el sexto y último capítulo se ocupa del tema central que anuncia el título del libro, pues examina y teoriza acerca de la práctica del reciclaje en la era de la escucha digital.

La publicación se cierra con una sección de conclusiones, que se estructura a partir de lo que el autor denomina la “fragilidad física insuperable” (267) de la música, un fenómeno cultural



que aparece ante nosotros como efímero, múltiple e inabarcable, a pesar de todos los intentos humanos por objetivarla. Así, López-Cano concluye que, al parecer, “hacer música [en un sentido amplio] es simplemente apropiársela” (267), es decir, integrarla a nuestros mundos internos. Consecuentemente, siguiendo esta perspectiva, reutilizar o tomar música de otros no sería más que un hecho consubstancial a la experiencia humana de ella. De este modo, para el autor, *covers*, préstamos y otros medios de reciclaje han existido siempre, solo que hoy somos más conscientes de ello en gran parte debido a los giros tecnológico y digital, además de disposiciones legales como el derecho de autor.

En síntesis, de acuerdo a lo expuesto, es posible expresar que a lo largo de *Música dispersa*, Rubén López-Cano consigue, entre otras cosas, aunar los mundos tradicionalmente diferenciados de la música popular urbana y la música clásica, al argumentar que, en tanto expresiones sonoras y musicales, estos comparten una serie de características ontológicas y fenomenológicas comunes. Así, cabe preguntarse acerca de la congruencia que existe entre estas ideas y la persistencia en el discurso del autor de algunas conceptualizaciones musicales tradicionales, hijas en parte del actualmente cuestionado pensamiento moderno sobre la historia de la música, como por ejemplo, la existencia de “ejecuciones sublimes” (38) de determinada pieza; de categorías superiores o inferiores de “envergadura artística” (149); o bien, si se quiere ser más extremo, la constante utilización del concepto de obra.

No obstante, es necesario señalar que el libro posee varios aspectos loables. A modo de ejemplo, son dignos de destacar el gran dominio conceptual y teórico del autor sumado a la claridad, concisión y simplicidad de su pluma. Adicionalmente, desde mi perspectiva, la publicación evidencia un importante esfuerzo por expresar de manera accesible, discusiones y discurrecimientos filosóficos que, en ocasiones, parecen ser demasiado crípticos y excesivamente complejos. Así también, siguiendo su estilo personal, Rubén López-Cano no tiene mayores reservas con desplegar su subjetividad a través de comentarios cargados de un toque humorístico, que contribuyen al mismo tiempo a amenizar la lectura y a interpelar de forma directa a la audiencia.

Cabe mencionar que la preocupación del autor por la divulgación a la que me he referido, no tiene como consecuencia convertir a este libro en una publicación meramente pedagógica, sino más bien al contrario. Este trabajo presenta una perspectiva actual e individual que se une a una síntesis clave de una ingente y destacable cantidad de bibliografía especializada, lo cual, sumado a la variedad de ejemplos y casos expuestos a través de las páginas, son testimonio del gran dominio y profesionalismo del autor y pueden constituir valiosos aportes para lectores pertenecientes al ámbito de la academia.

En suma, se trata de un libro de lectura rápida e interesante, que sintetiza y reactualiza muchos de los debates que se encuentran hoy tan vigentes en el mundo musicológico. Si las páginas web, redes sociales u otras plataformas han irrumpido en nuestro día a día transformando nuestros modos de comunicación e intercambio, entre otros; entonces la pregunta filosófica acerca de la producción, mediación y experiencia de la música en la era digital se convierte no solo en un cuestionamiento central para este libro, sino para todos aquellos que convivimos, estudiamos y experimentamos esta manifestación cultural.

## Bibliografía

Day, Timothy. 2002. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

---

## Biografía / Biografia / Biography

Macarena Robledo Thompson es Licenciada en Música con mención en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2017), donde fue reconocida con el Premio de Excelencia Académica de la Facultad de Artes. Actualmente se encuentra cursando el Magíster en Artes mención Música en la misma casa de estudios y es becaria CONICYT por el período 2019-2020. Se ha desempeñado como ayudante de investigación en dos proyectos FONDECYT: el primero de ellos, FONDECYT N° 1170071 titulado “De la polifonía al canto llano: reconstrucción de prácticas músico-litúrgicas en el obispado de Santiago (1788-1840)” a cargo de Alejandro Vera (2017-2018) y el segundo, FONDECYT N° 11170265 titulado “Recepción, circulación y canonización de la ópera en tres puertos del Pacífico Sur” cuyo investigador responsable es José Manuel Izquierdo (2018 al presente).

---

## Cómo citar / Como citar / How to cite

Robledo Thompson, Macarena. 2019. Reseña de López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books. *El oído pensante* 7 (2): 224-227. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].