

Malén Barrales

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

malenbarrales@gmail.com

Música *sped-up*: la industria cultural en la reafirmación del neoliberalismo

Introducción

El presente trabajo ha sido escrito en el marco del seminario optativo “Cultura, política y sociología” de la FaHCE-UNLP. Se trata de un análisis del fenómeno de las canciones aceleradas o *sped-up* que en los últimos años han ganado enorme popularidad a través de la red social TikTok, llevando a importantes exponentes de la música *mainstream* a decidir lanzar las versiones aceleradas de sus canciones en su catálogo oficial. Busqué justificar mi lectura según la cual el surgimiento y éxito de estas canciones se asocia a un período del modo de producción donde se busca la reafirmación de las lógicas propias del modelo de acumulación neoliberal, y que a su vez culturalmente esto implica una profundización de la tendencia hacia la degradación de las condiciones de producción y recepción de la música.

A lo largo de tres apartados y una conclusión, analicé las características de este fenómeno principalmente a partir de los aportes de Theodor W. Adorno y su análisis de la industria cultural, valiéndome de sus conceptos, pero también polemizando con ellos.

La música en tiempos de TikTok

TikTok es una red social de origen chino que fue una de las aplicaciones más descargadas a nivel mundial durante las cuarentenas por la pandemia de COVID-19, y es utilizada principalmente por jóvenes de entre 16 y 24 años. Su característica distintiva es ser una red donde se comparten videos de entre 15 segundos a 3 minutos de duración, los cuales se pueden editar añadiendo filtros o efectos visuales, sonidos, música y texto, entre otras opciones. En los últimos años, TikTok ha tenido un enorme impacto en la manera en que sus usuarios, principalmente los más jóvenes, escuchan música y se relacionan con ella. Las canciones que se vuelven virales a través de la *app* terminan amasando enormes cantidades de reproducciones en las principales plataformas de *streaming* generando importantes ingresos para las firmas discográficas, quienes hoy se dan toda una estrategia de *marketing* especialmente pensada para viralizar canciones a través de TikTok.

Entre las múltiples herramientas que ofrece la aplicación podemos encontrar la función de ralentizar o acelerar los audios usados en los videos, bajando su velocidad a la mitad o aumentándola hasta tres veces su original. De esta forma, sin necesidad de grandes conocimientos técnicos en programas de edición de audio, cualquier usuario puede manipular las velocidades de las canciones a su propio gusto. Específicamente las canciones aceleradas en TikTok tienen un enorme potencial *viralizador*, es decir, tienen la capacidad de volverse muy

masivas rápidamente. Es por esto que las discográficas han puesto en ellas su atención. Incluso Spotify, la plataforma de música por *streaming* más importante al día de hoy, ha creado en mayo de este año una lista de reproducción oficial de canciones aceleradas que ya cuenta con más de 1.6 millones de me gusta¹.

Un primer precedente de este fenómeno de la música acelerada se asocia al estilo “*nightcore*”². Hoy, el fenómeno de las canciones aceleradas tiene un nuevo auge a través de la masiva red social china que facilita su proliferación. No es de extrañar que se expanda en una aplicación de videos cortos cuya interfaz está diseñada para presentar automáticamente un video tras otro, y cuyo algoritmo es uno de los que más favorece la viralización en el Internet actual. No obstante, más allá de que pueda parecer obvio el hecho de que a TikTok le sea rentable aumentar la cantidad de tiempo que cada usuario permanece allí, reteniendo la atención con un sobreestímulo audiovisual tras otro, el fenómeno de las canciones aceleradas excede a lo que podría tomarse como la lógica de esta aplicación en particular. Obedece a cuestiones más profundas que se ligan a la función que cumple la industria cultural en la sociedad, aquello que Theodor Adorno y Max Horkheimer ya habían analizado en su obra de la primera mitad del siglo XX, *Dialéctica de la Ilustración*, y que hoy permanece vigente atravesado por las especificidades propias de nuestro tiempo histórico.

La industria cultural y el modelo de acumulación neoliberal

En “La industria cultural o la ilustración como engaño de masas” de Adorno y Horkheimer, como también en “Resumen sobre la industria cultural” del primer autor, la crítica a los fenómenos culturales implica una crítica de conjunto a la lógica de la sociedad. La industria cultural es entendida y presentada como un sistema de “[...] integración intencionada de sus consumidores desde arriba”³ que apunta a fijar una *pasividad receptiva* en quien consume, al tiempo que impone *orden y estandarización* en quien produce, borrando aquello que se escape de la lógica del sistema social, de la lógica de la mercancía, del valor de uso subordinado al valor de cambio. Éste último imprime su carácter a los materiales culturales, generalizándolos y disolviendo los rasgos distintivos e individuales de los productos. La cultura, bajo esta unificación totalitaria, “[...] marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas

¹ Link a la lista de reproducción de Spotify: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX0mWZXNs0ArA> (consultado en julio de 2023).

² Archivo de la página web del dúo “*Nightcore*”:
<https://archive.ph/20070902142730/http://www2.hemsida.net/steffie/nightcore/biography.html>

³ Adorno, Th. W., “Resumen sobre la industria cultural”, en *Sin imagen directriz. Obra completa, 10/1*, Madrid, Akal, 2008, p. 295.

constituyen un sistema. [...] proclaman del mismo modo el elogio al ritmo de acero”.⁴ Seguidamente, enuncian que esta estandarización de la obra es provocada por el desarrollo de la técnica, aunque *no por el desarrollo en tanto tal*, sino por su “función en la economía actual”⁵, es decir, que el impacto del desarrollo de la técnica en el arte no es progresivo o regresivo en sí mismo, sino que estará históricamente determinado por las contradicciones sociales de cada época, por el conflicto entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

La lógica de la industria cultural está entonces al servicio de la “reproducción simple del espíritu”⁶, es decir, busca hacer de las personas “aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya”⁷, fijándolos e impidiendo cualquier posibilidad de reproducción ampliada de ese mismo espíritu, evitando que desde las producciones culturales pueda expresarse cualquier *negación*, en términos dialécticos, del estado de cosas. Por el contrario, buscará ser pura *afirmación*. Los autores escribieron esta obra durante los años '40, pensando desde su propio momento histórico, cuando la economía estaba hegemónizada por las técnicas del modelo de acumulación fordista. A partir de la crisis de aquel, y el paso a un nuevo régimen de acumulación capitalista de corte neoliberal en los años '70, lo que empieza a marcar el avance de la expansión económica no son ya las técnicas asociadas al ritmo de acero sino al ritmo de la *valorización financiera* y la *acumulación flexible*, que busca constantemente nuevos circuitos, nuevos mercados, y se financia principalmente a través del crédito y capital ficticio. Dos décadas más tarde, con el fin de la experiencia soviética mediante, la globalización definitiva de la producción y el intercambio capitalistas, la expansión masiva de Internet con los avances técnicos en materia digital y de telecomunicaciones, estas tendencias económicas flexibilizadoras iniciadas en los años '70 se han ido complejizando y profundizando. En materia cultural, hace ya varios años que Internet es para la juventud de los principales medios productores y reproductores culturales de nuestro tiempo. Incluso diría que, a excepción de los países de renta muy baja, es *el* principal a partir de la masificación de las redes sociales y de los celulares *smartphone*⁸. Ésta es, a muy grandes rasgos, la tendencia general que viene teniendo

⁴ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., “La industria cultural o la ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* [1944-1947], Madrid, Editorial Trotta, 2001, p.165.

⁵ *Ibid*, p.166.

⁶ *Ibid*, p. 172.

⁷ *Ibid*, p. 172.

⁸ A nivel mundial se estima que un 71% de los jóvenes de entre 15 y 24 años son usuarios de Internet. En “Informe sobre la conectividad mundial de 2022”, Unión Internacional de Telecomunicaciones de la ONU. https://www.itu.int/dms_pub/itu-d/opb/ind/D-IND-GLOBAL.01-2022-SUM-PDF-S.pdf

el avance de la técnica en el desarrollo de las fuerzas productivas en las últimas décadas⁹. Pero, ¿cuál es el panorama actual de las relaciones de producción capitalistas? Es importante detenernos también en esto porque, como se recuperó en una cita previa, el desarrollo de la técnica no es progresivo o regresivo en sí mismo sino visto desde su función en la economía y en determinadas relaciones de producción, en determinadas condiciones históricas. Y el arte es una praxis social, la cual sería incorrecto pensarla separada de la técnica o independientemente de sus condiciones materiales de emergencia.

Detengámonos un momento en la vida del sector asalariado a partir de las transformaciones en el modelo de acumulación: vemos que en este contexto se les ha exigido a los trabajadores, principalmente, que pudieran *adaptarse* a condiciones cambiantes, que sean *flexibles*. En todo el período neoliberal asistimos a crecientes niveles de desregulación del mercado de trabajo: hay un proceso de movimiento constante, donde las patronales se proponen contar con cada vez más herramientas para desligarse de compromisos y costos, al tiempo que pujan en todo el mundo para instalar reformas laborales y previsionales de un carácter muy regresivo para la estabilidad de las condiciones de vida de las masas. Fenómenos inexistentes hasta hace algunos años como el trabajo por plataformas, o lo que se ha llamado la “uberización” del trabajo, son muy descriptivos de nuestro momento histórico. El trabajo, y a su vez las condiciones de vida y las relaciones sociales, se precarizan, atravesadas por el signo de la fugacidad, lo pasajero y lo atomista. Crecen a su vez las experiencias laborales que tienen por característica estar territorialmente dispersas, es decir, no hay un encuentro del trabajador con sus compañeros mientras cumplen su tarea. En estos casos es muy difícil poner en común la vivencia de la explotación y más difícil construir lazos y solidaridad entre pares.

La música acelerada: reafirmación neoliberal y degradación cultural

Entonces, si ése es el marco social e histórico actual en el cual se despliega la industria cultural, la música *sped-up* sigue la lógica contemporánea con mucha fidelidad haciendo oda a lo efímero, lo fragmentado y lo maleable. Las nuevas posibilidades de reproductibilidad técnica al alcance de cualquier persona con un *Smartphone* resultaron en que este estilo pudiera masificarse. En este sentido, es interesante pensar el fenómeno tanto desde el polo de la producción como desde el polo de la recepción. Opino que el surgimiento y éxito de estas canciones profundiza la tendencia hacia la degradación de las condiciones de producción y de

⁹ Por su complejidad, no me detendré en la cuestión de la explotación de la naturaleza misma, que hace parte de las fuerzas productivas y que con el problema urgente del cambio climático cobra especial importancia.

recepción de la música de la mano de una reafirmación de la lógica neoliberal. Desarrollaré esta idea a lo largo del presente apartado. Una referencia principal para pensar en este punto la cuestión de la degradación es el texto de Adorno “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. En este artículo el autor diagnostica el sometimiento de la música a la lógica mercantil que atraviesa toda la industria cultural y advierte sobre la función disciplinante de las obras, las cuales al adaptarse al estado actual de la técnica y las fuerzas productivas generan una regresión en las condiciones de composición y escucha, impidiendo la evolución del arte y convirtiéndose en pura afirmación de lo existente.

Producción

Observemos más a detalle las características de la música acelerada en sus dos polos, producción y recepción. En el polo de la producción, vemos que no se trata de producciones originales sino de reinterpretaciones de canciones ya existentes. Es decir, cuando los compositores crean una canción no lo hacen pensándola como acelerada en sí misma, sino que esa segunda versión es un subproducto de la primera.

A la par sucede que hay una nueva generación de compositores que componen *para* TikTok tomando, como si fuera suya, la lógica que impone la aplicación. Por ejemplo, el caso concreto de la exitosa cantante pop Olivia Rodrigo, cuyo éxito “drivers license” fue escrita con un fragmento que funcionara explícitamente, en sus propias palabras, para crear transiciones en videos de TikTok¹⁰. No es un hecho aislado sino que muestra cómo un gran sector está pensando al momento de componer, en condición no sólo con las transiciones en los videos sino también para *challenges*¹¹ que acompañan la música. Las canciones aceleradas a su vez se ordenan alrededor de esas mismas condiciones y funcionan muy bien dentro de los parámetros de la aplicación. Incluso hay una retroalimentación entre esos fragmentos compuestos *para* TikTok y la música acelerada, porque responden muy bien a someterse a modificaciones de velocidad y tanto unos como otros tienen mayores chances de volverse un contenido *viral*. Se trata entonces de criterios extra-estéticos, mercantiles, que quien compone toma como propios, haciendo suya la “completa exterioridad de las convenciones”¹², trasladando “el motivo del beneficio a las obras espirituales”¹³. Al jugar esto un papel clave en el proceso de composición, genera que se piense al mismo de manera fragmentada porque, al estar la canción sometida a la

¹⁰ “How Olivia Rodrigo Wrote ‘Drivers License,’ the Biggest Song of the Year So Far | Diary of a Song”, The New York Times, 26/2/21. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hWq_ma9ZDxk

¹¹ Retos que se replican en masa y se vuelven virales. Por lo general se trata de bailes coreografiados.

¹² Adorno, Th. W., “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias* [1963], en *Obra completa*, 14, Madrid, Akal, 2009 p. 27.

¹³ Adorno, Th. W., *Sin imagen... op. cit.*, p. 296.

lógica mercantil, no hay una aproximación hacia aquella como una unidad donde los momentos particulares se relacionan dialécticamente con la totalidad, sino que lo que termina primando son los “aislados momentos de estímulo”¹⁴ que sirven a la reproducción mercantil. Al estar al servicio del éxito, para Adorno dejan de ser arte, se vuelven un fetiche, y detrás de la fachada artística se encuentra la mercancía. El autor identificó estas operaciones de la industria cultural como una estandarización de los éxitos que, al mismo tiempo que liquida las individualidades, oculta esa igualación tras una apariencia manipulada del gusto.

Por supuesto que no es la primera vez que el momento compositivo se somete a criterios extra estéticos ni que la música está atravesada por elementos de gestión empresarial. Por caso, Adorno hablaba de la tiranía de la radio. La industria cultural ha podido adaptar la música para las masas a la reproductibilidad de cada momento histórico, y así como en el pasado surgieron las versiones del tipo *radio cuts*, ahora están los fragmentos virales de TikTok. Lo que se valora es el “recuerdo de las partes disociadas, en virtud de los clímax y las repeticiones [...]”¹⁵. ¿Por qué sería relevante, entonces, analizar la producción de la música acelerada? Porque, si bien estamos ante una continuación de un fenómeno anterior, la degradación de la música se *profundiza* con las canciones *sped-up*. Pero no por una supuesta tendencia irrefrenable y omnipresente hacia la eliminación de la autonomía del arte¹⁶, sino por el estado *actual* de las contradicciones que se expresan materialmente entre fuerzas productivas y relaciones de producción, cuya existencia no deja de ser social e históricamente determinada y por lo tanto están expuestas al cambio. La forma en que Adorno plantea el concepto de industria cultural en estos textos hasta pareciera lineal e idealista así esbozada. No deja de parecerme confuso ya que él mismo rechaza esas concepciones de la realidad y del conocimiento en otros textos suyos, tales como “Sobre sujeto y objeto”.

Aún si una canción de moda se compone bajo los estándares de la industria cultural siguiendo criterios extra-estéticos, opino que éstos *no son todopoderosos* y no tienen la capacidad de barrer hasta el final el elemento *humano* de las obras, elemento que puede expresar contrafuerzas a la tendencia general. En este punto disiento con el diagnóstico adorniano que, a través de su dialéctica negativa, piensa las canciones de moda como pura afirmación de lo existente, como pura integración desde arriba, como “puro valor de cambio”¹⁷. Para Adorno una obra auténtica es aquella que, desde la forma, expresa un momento de negatividad ante el

¹⁴ Adorno, Th. W., *Disonancias*, op. cit., p. 19.

¹⁵ *Ibid*, p. 28.

¹⁶ Adorno, Th. W., *Sin imagen...* op. cit., p. 296.

¹⁷ Adorno, Th. W., *Disonancias*, op. cit., p. 26.

mundo tal y como es. Y una inauténtica es aquella que ante ese mundo no tendría nada nuevo que ofrecernos, porque únicamente se dedica a reflejarlo. Pero entonces, incluso las producciones de la industria cultural que serían consideradas estéticamente inauténticas porque simplemente *reflejan* el mundo tal y como es, sin negarlo, tienen la posibilidad de reflejar los momentos contradictorios de esa realidad. Tomando como referencia a Jameson “[...] un modo de producción no es un ‘sistema total’ en ese sentido prohibitivo, e incluye una variedad de contrafuerzas y nuevas tendencias dentro de sí mismo. [...] el capitalismo también produce diferencias o diferenciación como una función de su propia lógica interna.”¹⁸

Profundizando un poco más, entiendo al capitalismo como un sistema económico y social de dominación burguesa que puede adaptarse a diferentes regímenes políticos según sus necesidades históricas concretas de cada época. Las sociedades de los países occidentales de este período, salvo algunas excepciones, llevamos unos cuantos años viviendo bajo un régimen político basado en la democracia liberal, que a través de las libertades democráticas conquistadas garantiza vías de expresión política de intereses contrapuestos. Es por esto que no se puede pensar hoy ni al capitalismo ni a la industria cultural como sistemas cerrados, sin fisuras y totalitarios. No son homologables al fascismo que persigue, asfixia y elimina todo lo que le es ajeno. En la medida en que haya libertades democráticas, hay lugar para la disputa. Constantemente hay disputas internas y conflictos que se resuelven para uno u otro lado. A lo largo de la historia hay etapas más y menos álgidas de discusión política y transformación social, y sobre todo en aquellas donde se cuestionan rasgos sociales profundos¹⁹ podemos encontrar momentos de apertura y de fractura en materiales de la industria cultural. Momentos que incluso pueden sobrepasar las intenciones expresadas del artista que, aún sin una conciencia plena, manifiesta las contradicciones sociales que le atraviesan. En el caso específico de las canciones aceleradas ese virtual momento de apertura se vuelve muy difícil de captar, y por esto afirmo que es una profundización de la degradación. Composiciones con pausas y espacios que buscaran expresar algo, con una letra cantada e interpretada en un tono determinado, con sensibilidad humana, son homogeneizadas en estas versiones más “alegres”, rápidas y agudas al punto de que la letra, si es que tenía algo para decir, se vuelve prácticamente indescifrable. Se liquidan los rasgos individuales de la obra al transfigurarlos por otros que le son completamente exteriores eliminando mucho más que antes los elementos de sensibilidad humana y de contrafuerzas que pudiera haber en la música. ¿Por qué ahora? ¿Cuáles son las

¹⁸ Jameson, F., “Marxismo y posmodernismo”, en *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 119.

¹⁹ Por ejemplo, en los años previos hemos vivido una nueva oleada feminista que cuestiona la lógica machista y patriarcal. Este proceso social ha sido ampliamente reflejado en producciones culturales de masas.

condiciones sociales reales en las que se masificó la música acelerada? Pienso que la pandemia de COVID-19 y las cuarentenas a nivel mundial tuvieron mucho que ver con el surgimiento y proliferación de este fenómeno que, justamente, se volvió masivo en 2021. Como se mencionó en un apartado anterior, TikTok fue una de las aplicaciones más descargadas durante las cuarentenas, las cuales en todo el mundo potenciaron elementos de atomización social y de sálvese quien pueda muy agitados por el capitalismo neoliberal. En algunos países además fue de la mano de un recrudecimiento del aparato represivo. La pandemia en términos amplios generó una situación de temor a la presencia del otro, porque el contacto con otros seres humanos abría la posibilidad del contagio y, en los casos de riesgo, directamente la muerte. La soledad de las cuarentenas, el no-encuentro con los pares, la imposibilidad de poner en común experiencias compartidas, abonan a la desconfianza, el resentimiento y los prejuicios. Como consecuencia, la protesta social, que venía teniendo especial intensidad pre-pandemia con un movimiento feminista muy dinámico internacionalmente, un movimiento ecologista que empezaba a ganar masividad (teniendo incluso algunas consignas anticapitalistas) y principalmente la ola de rebeliones populares en 2019 en varios países del mundo, se vio mayormente aplacada a partir de las cuarentenas.²⁰ Las canciones aceleradas de TikTok como tendencia a la degradación del arte pueden leerse desde esta perspectiva como una expresión cultural del aplacamiento de la protesta social, de la atomización pandémica y principalmente como parte de un momento de *reafirmación del discurso y la lógica neoliberal*. A partir de la pandemia y la guerra en Ucrania, los principales Estados que lideran la economía mundial, para enfrentar el problema de la crisis económica recrudecida por la inflación han puesto sobre la mesa respuestas en este sentido: políticas monetarias y fiscales más restrictivas, que llevan a una reducción del consumo; al mismo tiempo, se habla de reducir las limitaciones del mercado laboral, lo cual significa ir hacia una ¡mayor! flexibilización del trabajo y retroceder en materia de derechos laborales²¹.

A diferencia de la teoría adorniana, no me arriesgaría a afirmar que con esta tendencia podemos ver una expresión de que la industria cultural todo lo rige y todo lo controla desde arriba, sino más bien pareciera que todo lo *parasita*. Quiero detenerme en esta característica que considero fundamental porque me parece que permite ver un mecanismo importante de reafirmación

²⁰ La tendencia general se vio aplacada, pero hubo algunos procesos de enorme importancia durante la pandemia como la rebelión antirracista de 2020 en Estados Unidos o la rebelión colombiana de 2021, las cuales tuvieron una salida institucional. No caben dudas de que influyeron en los triunfos electorales de Biden y Petro respectivamente.

²¹ “El riesgo de una recesión mundial en 2023 aumenta en medio de alzas simultáneas de las tasas de interés”, Banco Mundial, 15/09/22. Disponible en <https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2022/09/15/risk-of-global-recession-in-2023-rises-amid-simultaneous-rate-hikes>

neoliberal que se vale de las canciones aceleradas. Para pensar el carácter parasitario de las canciones aceleradas sumemos otro ángulo al análisis del polo de la producción. Ya fue dicho que, de la canción originalmente lanzada dentro de la lógica de la industria cultural, ahora ocurre que de esa primera producción mercantilizada se puede extraer una segunda: su versión acelerada. Podemos pensar que, así como en este tiempo histórico existen condiciones de trabajo más blandas y flexibles que imponen una profunda precariedad y someten a grandes franjas de la población a condiciones de *superexplotación* laboral, estos mecanismos a través de los cuales se exprime lo máximo posible de una mercancía sin grandes inversiones se pueden encontrar también en las producciones culturales. En este caso en la música, fenómenos parasitarios como las canciones aceleradas muestran una suerte de superexplotación del material cultural y un creciente desplazamiento o transformación del rol que cumplen aquellas personas que trabajan de la música.

Existe un antecedente de un hecho similar si miramos a los *remixes*. Cuando se trata de bandas o solistas de masas firmadas por grandes compañías discográficas, los *remixes* son usados como una estrategia de *marketing* para atraer mayor atención del público a un lanzamiento anterior. Para ello se contrata a un productor o *DJ* medianamente relevante que haga una reversión de la canción y se le paga por ese trabajo. Es así como podríamos pensar que aquí también estamos frente al mismo fenómeno parasitario. Y en parte lo es, si advertimos que estos *remixes* son producciones culturales hechas por encargo y ajustadas a criterios extra-artísticos, a criterios de mercado, basados en una producción cultural anterior para aumentar su vendibilidad. Porque no es que el *remix* se esté convirtiendo en mercancía una vez que llega al mercado, sino que ya desde sus orígenes se está pensando como valor de cambio. Sin embargo, y pienso que aquí está la diferencia más importante, los *remixes* no dejan de tener al menos un mínimo componente de trabajo humano del *DJ* que los crea, y por ésta actividad laboral y subjetiva que está mediando entre un objeto y otro, me inclino por caracterizar a los *remixes* como una mercancía cultural de mayor *valor agregado* que las canciones aceleradas y a su vez de menor *apropiación de ganancia* para las discográficas. A través de las canciones aceleradas han encontrado un negocio más rentable a costa de suprimir el elemento humano. Por esto veo en ellas un elemento de superexplotación del material cultural. Al respecto podemos recuperar un diálogo en la revista *Billboard* con una ejecutiva de Universal Music Group, Nima Nasseri, quien decía lo siguiente:

“Back in the day, we used club remixes to diversify the visibility of a record,” explains Nima Nasseri, global head of A&R strategy for Universal Music Group’s music strategy and tactics

team. “The purpose was to bring back visibility to the main version. Now people are discovering the main version from the sped-up or slowed one. Instead of spending \$50,000 for a remix from a big-name DJ, you’re spending relatively minimal amounts [on a sped-up rendition] and getting much more return and reach.”²²

Como vemos, a través de las canciones aceleradas las discográficas están abaratando costos y ahorrándose transferencias de recursos hacia trabajadores de la industria, en este caso los *DJs*. Esta es una estrategia generalizada de la economía en el actual modelo de acumulación, si bien en cada rama adopta una forma particular. Otro fenómeno fuertemente parasitario dentro de la industria cultural se está dando a través de la Inteligencia Artificial o IAs generativas²³, cuyas formas de operar despiertan alarmas entre comunidades de artistas en todo el mundo. Estas herramientas de inteligencia artificial crean contenido a partir de la recopilación de información existente, es decir, a partir de cientos de miles de imágenes, sonidos o escritos, etc. creados por seres humanos de carne y hueso, haciendo uso de aquellos sin el consentimiento de los propios artistas en una enorme proporción de los casos. Grandes empresas parasitan el trabajo humano a través de inteligencias artificiales para abaratar costos. Toman una obra, un objeto artístico, despojan de aquel todo contenido subjetivo, y lo usan con el único fin de la reproducción del capital. Y también como un parásito, se liquida el material tras un breve uso. Las canciones aceleradas comparten esta característica de suprimir lo que podría expresarse de actividad humana sensible en la música, liquidándose a sí mismas tras una ventana de popularidad excesivamente corta.

Recepción

Analizado el polo de la producción, pasemos ahora al polo de la recepción. Adorno diagnostica lo siguiente: “En el polo opuesto al fetichismo de la música se consume una regresión de la escucha. [...] el escuchar contemporáneo [es] el que ha retrocedido, el que se ha fijado a una escala infantil. Los sujetos que escuchan no sólo pierden, junto con la libertad de elección y la responsabilidad, la capacidad del conocimiento consciente de la música, limitado desde siempre a pequeños grupos, sino que niegan obstinadamente toda posibilidad de tal conocimiento. [...] escuchan de manera atomista y disocian lo escuchado.”²⁴. Lo que se está plateando es que la

²² Leight, E., “Sped-Up Songs Are Taking Over TikTok and Driving Songs Up the Charts” Billboard, 10/11/22. Disponible en <https://www.billboard.com/pro/sped-up-songs-tiktok-streaming-charts/>

²³ Cuestión por demás interesante. La mención es en calidad de ejemplificar otras formas que asume el fenómeno parasitario, pero conceptualmente daría para todo un trabajo entero sobre el tema.

²⁴ Adorno, Th. W., *Disonancias*, op. cit., p. 34.

industria cultural, en este caso a través de la música de consumo masivo, hace de sus consumidores meros receptores *pasivos*, infantiles, tutelados. Toma el concepto de regresión para dar cuenta de este comportamiento del oyente que actúa como un niño al encontrar regocijo en lo ya conocido, lo repetitivo, que le genera confort pero que impide al mismo tiempo su desarrollo como oyente autónomo. El oído empobrecido está dialécticamente relacionado con la estandarización y el orden en el plano compositivo porque el oyente regresivo solo escucha, entonces, lo que se le indica desde arriba y no hace ningún esfuerzo por romper con esta dinámica. “La conciencia de las masas de oyentes es adecuada a la música hecha fetiche. Se escucha bajo prescripción y, evidentemente, la perversión en sí no sería posible si opusiese resistencia; si los oyentes fuesen capaces de algún modo de ir en sus exigencias más allá del perímetro ofertado.”²⁵.

A contramano de esta escucha heterónoma, Adorno encuentra que un escuchar verdaderamente autónomo existe allí donde se hace presente la exigencia de pensar en el todo, y no únicamente en las partes atomizadas, porque “la totalidad estética congruente ejerce [la crítica] sobre los aspectos quebradizos de la sociedad”²⁶. Los momentos puntuales no son malos en sí mismos, y de hecho son necesarios para la escucha activa, aquella que mientras atiende a la obra como una totalidad con sentido, al mismo tiempo puede percibir en los elementos singulares momentos de apertura y fractura de ese material. Así puede pensárselo como unidad sintética, congruente, pero capaz de ser superada. De lo contrario, los estímulos aislados en sí mismos se vuelven obstructores y habilitan anular la atención hacia lo escuchado como totalidad.

¿Qué ocurre con un oyente de música acelerada? ¿Qué efectos causa ésta en quien la recepta? En primer lugar, hay que señalar que la mayoría de las personas que están familiarizadas con las canciones aceleradas se relacionan con ellas por intermedio de los videos virales de TikTok, es decir que en principio no buscan activamente esta versión. En todo caso funcionan como un puente hacia la versión original, que rápidamente tiene una explosión de popularidad gracias a la viralización de la versión acelerada. Esta última es realmente inescuchable si a lo que se apunta es a la persecución de un “encanto sensual”, no puede explicarse como un momento de búsqueda de estimulación sensual por parte del oyente, como sí son otras producciones de la industria cultural que apuntan a lo estéticamente placentero. Obedece a otra cosa. Tiene, más bien, una fuerte función *publicitaria*, esa es la cuestión principal. Antes que música, es publicidad. Aparece el principio de la repetición como clave de toda publicidad. Un usuario escucha una y otra vez una canción acelerada que se ha viralizado y se utiliza en cientos de

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

videos diferentes de TikTok. Se familiariza exclusivamente con el fragmento que se hace popular, desconociendo por completo la totalidad de la canción. Es la primacía del momento aislado llevado a niveles extremos. Como recuperamos en citas previas, quedarse solo con el momento aislado en sí mismo impide cualquier posibilidad de pensar en un todo que es contradictorio y diferenciado. Es un rasgo del posmodernismo, según el análisis de Jameson, que la producción cultural tenga un lugar funcional específico que contribuye a la dificultad de pensar en totalidades, en conceptos globales, siendo esto ideológicamente útil para la actual etapa del capital.

Por otro lado, si bien en un porcentaje menor, existe una creciente audiencia que quiere escuchar música acelerada y lo hace por fuera de TikTok. Spotify ya tiene su playlist oficial y en Youtube hay numerosos videos de compilados de canciones aceleradas que cuentan con millones de reproducciones. Principalmente estos compilados apuntan a un público adolescente que quiere “alegrarse” un poco mientras hace otras actividades, “cambiar de humor” como ellos mismos afirman en los comentarios de las compilaciones.²⁷ Se habla de escuchar las canciones mientras se hace otra cosa, ya sea tareas de la escuela, del hogar, ¡incluso para dormir! es decir, es una escucha completamente desconcentrada, un ruido de fondo. Pienso que tiene relación con los problemas de salud mental que se recrudecieron a partir de la pandemia y que golpean muy fuerte en la juventud. El pensar, el reflexionar en la propia existencia en las condiciones históricas que transitamos genera una gran angustia. La escucha regresiva busca escapar del pensamiento, distenderse. Una vez más, esto no es algo novedoso. Ya sobre la música de masas de la primera mitad del siglo XX Adorno afirmaba: “Cuando los productos normalizados y desesperadamente semejantes entre sí [...] no permiten la escucha concentrada sin hacerse insoportables para los oyentes, entonces éstos no son ya en absoluto capaces, por su parte, de una escucha concentrada. No pueden hacer frente al esfuerzo de una aguda atención y se integran acto seguido y resignados en lo que sobre ellos recae y con lo cual traban amistad cuando no lo escuchan con precisión.”²⁸ Pero sucede que mientras se fortalece y profundiza una escucha regresiva de la mano de la música acelerada, al interior de la industria se extiende toda una idea alrededor de que gracias a ella estamos en presencia de un mayor involucramiento por parte de los oyentes, que ya no solo se dedican a escuchar las canciones, sino que también las manipulan ellos mismos y de esta forma serían *parte activa* del proceso artístico más

²⁷ Playlist: “pov: ur just happy (sped up playlist)” <https://www.youtube.com/watch?v=ALd-gTnflRg>
“Tiktok sped up songs 2023 ♡ Best tiktok songs 2023 ~ Tiktok viral songs sped up”
<https://www.youtube.com/watch?v=E5i6xZCu40g>

²⁸ Adorno, Th. W., *Disonancias, op. cit.*, p. 37.

general. Se habla de conceptos tales como *prosumers* o prosumidores, supuestos consumidores que se involucran en la modificación o rediseño de las producciones *según sus propias necesidades*, conquistando mayores poderes de decisión. Quienes hacen estas afirmaciones entienden que estaríamos frente a una democratización de la industria musical porque el público, al involucrarse de forma más activa con la música que escucha, tendría mayor poder de decisión. Una ejecutiva del área musical de TikTok consultada por la revista de música NME decía:

*“At the heart of TikTok is the belief that anyone can take a sound, trend or cultural moment and flip it, remix it and collaborate with others to create something entirely original and entertaining,” Clive Rozario, Global Music Program Manager at TikTok, tells NME. [...] Rozario adds that people don’t just come to TikTok to consume, but also to create: “Fans are empowered to become part of the music-making process, which often manifests in creators experimenting with their own sped-up or slowed-down versions.”*²⁹

Los beneficiados de la música acelerada serían, bajo esta lógica, las audiencias que se empoderan y participan activamente en la música que escuchan. Por el contrario, se trata de una pseudoactividad que no se ocupa de las necesidades del oyente, se ocupa de las necesidades del mecanismo social. “[...] las masas convierten en objeto de su propia acción la mercancía que se les recomienda, se reproduce de hecho como esquema de la aceptación de la música ligera.”³⁰; “el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto”.³¹ El estilo *nightcore* podrá tener más o menos autenticidad en cuanto expresión artística, pero surgió espontáneamente para un proyecto escolar. Hoy es parasitado hasta el cansancio por la industria cultural. Que un joven usuario de TikTok tenga actualmente la posibilidad de modificar la velocidad de la música que escucha no lo hace involucrarse activamente con el material, ni tomar una mayor conciencia de aquel para transformarlo en algo novedoso. Es un proceso más interactivo, por llamarlo de algún modo, pero no por eso más *activo* en el sentido de tener la potencialidad de sacar al oyente de la escucha regresiva, de abandonar ese lugar tutelado e infantilizado. Fija más intensamente su pasividad como oyente, aumenta la autoridad del mecanismo, que busca afianzarlo como un eterno consumidor, como un *prosumer*. En este sentido la música acelerada es profundamente ideológica, porque es por completo apologética

²⁹ Campbell, E.: “Sped up songs: why are music fans becoming captivated by quick TikTok hits?”, NME, 17/01/23. Disponible en: <https://www.nme.com/features/music-features/sped-up-songs-tiktok-hits-raye-oliver-tree-sza-coldplay-jovynn-3381392>

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración... op. cit.*, p. 167.

a la realidad social actual. Esta característica es identificada incluso por los propios productores de canciones *sped-up*, como el caso de Oliver Tree, quien tiene varios *hits* en su bolsillo:

*“This [current state of living] leaves us moving at an incredibly fast pace. Music is a mirror of humanity, so no one should be surprised that sped-up music has become popular when you look at the speed in which we’re living.”*³²

En su “Contribución a la doctrina de las ideologías” Adorno propone que realidad e ideología se impulsan ya mutuamente. La realidad se convierte en ideología de sí misma cuando afirma no sólo que las cosas son como son, sino que no podrían ser *más* que como son. La música acelerada es justificación ideológica en el plano cultural de la reafirmación del neoliberalismo, implica una adaptación en el tiempo de ocio a las condiciones actuales de trabajo y la reproducción ampliada de la mercancía en el actual modelo de acumulación. “El placer [...] no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales.”³³

Conclusión

En este trabajo he analizado las canciones aceleradas tanto desde el polo de la producción como desde el polo de la recepción, intentando dar cuenta de lo que hay de reafirmación neoliberal en ellas. Reafirmación que tiene un nuevo impulso tanto a raíz de las cuarentenas por la pandemia de COVID-19 que llevaron a mayores niveles de atomización social, problemas de salud mental y aplacamiento de la protesta social, como también por las respuestas que se intentan dar desde los Estados más importantes de la economía mundial ante la crisis económica y la creciente inflación a nivel internacional, con políticas fiscales y monetarias más restrictivas y una mayor flexibilización del mercado de trabajo. A través de mecanismos parasitarios propios de la industria cultural, así como también mecanismos de una realidad que necesita ser ideológicamente justificada para ser soportada, se produce una degradación en las condiciones de composición y escucha, apareciendo fenómenos como las canciones aceleradas.

Frente a este panorama cabe preguntarse ¿cómo se podría construir una producción musical más autónoma o una disposición a la escucha realmente activa para las masas? No creo que dependa del virtuosismo de un genio que, gracias a su saber especializado, sepa superar las contradicciones de su disciplina; ni del compromiso con el material del oyente individual que busque generar momentos de entrega de atención exclusiva a la obra. Además, por su

³² Campbell, E. “Sped up songs...”, *loc. cit.* NME.

³³ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración... op. cit.*, p. 181.

interrelación no puede pensarse un polo independientemente del otro. Una escucha activa requerirá de un material musical que implique nuevos desafíos para el oído de las masas, y un material musical superador de lo existente requerirá de una audiencia comprometida que le demande al material según nuevas necesidades. Para vencer la música hecha fetiche y la escucha regresiva serán imprescindibles, primero y principal, cambios sociales y políticos que trastocuen la realidad, que permitan ver más allá de la simple justificación ideológica de lo existente como lo único posible. Intentar dar la pelea por un escuchar autónomo y por producciones artísticas que escapen al fetichismo no conseguirá avance alguno si los esfuerzos surgen únicamente desde el arte mismo. La semilla de la escucha activa, que está ya contenida en las producciones musicales donde prevalece el elemento humano por sobre el elemento parasitario, podrá brotar y enraizarse si las contradicciones sociales se ponen en movimiento y abren la puerta a profundos cambios que posibiliten nuevas formas de organización de la sociedad. “Pero la satisfacción de los individuos no se logra en una dinámica idealista que posterga siempre su realización o la convierte en el afán por lo no alcanzable. [...] La satisfacción de los individuos se presenta como la exigencia de una modificación real de las relaciones materiales de la existencia, de una vida nueva, de una nueva organización del trabajo y del placer.”³⁴

Bibliografía

- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., “La industria cultural o la ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* [1944-1947], Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- Adorno, Th. W., “Resumen sobre la industria cultural”, en *Sin imagen directriz. Obra completa, 10/1*, Madrid, Akal, 2008
- Adorno, Th. W., “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias* [1963], en *Obra completa, 14*, Madrid, Akal, 2009
- Adorno, Th. W., “Sobre sujeto y objeto”, *Consignas* [1969], Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.
- Adorno, Th. W., “Contribución a la doctrina de las ideologías” [1954], en *Escritos sociológicos I. Obra compñeta, 8*, Madrid, Akal, 2004.

³⁴ Marcuse, H., “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967, pp. 53 y 54.

-Jameson, F., “Marxismo y posmodernismo”, en *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

-Marcuse, H., “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967.

Fuentes

-Álvarez, Paula, “Análisis de la influencia de TikTok en la promoción, distribución y consumo musical”, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2022.

<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/55796/TFG%20-%20Alvarez%20Alvarez%2c%20Paula.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

-Archivo del dúo *Nightcore*:

<https://archive.ph/20070902142730/http://www2.hemsida.net/steffie/nightcore/biography.html>

-Banco Mundial: “El riesgo de una recesión mundial en 2023 aumenta en medio de alzas simultáneas de las tasas de interés”. 15/09/22. Disponible en <https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2022/09/15/risk-of-global-recession-in-2023-rises-amid-simultaneous-rate-hikes>

-Campbell, E.: “Sped up songs: why are music fans becoming captivated by quick TikTok hits?”, NME, 17/01/23. Disponible en: <https://www.nme.com/features/music-features/sped-up-songs-tiktok-hits-raye-oliver-tree-sza-coldplay-jovynn-3381392>

-Leight, E., “Sped-Up Songs Are Taking Over TikTok and Driving Songs Up the Charts” Billboard, 10/11/22. Disponible en <https://www.billboard.com/pro/sped-up-songs-tiktok-streaming-charts/>

-Listas de reproducción de música acelerada:

Spotify: “sped up songs” <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX0mWZXNs0ArA>

YouTube: “pov: ur just happy (sped up playlist)” <https://www.youtube.com/watch?v=ALd-gTnfIRg>

“Tiktok sped up songs 2023 ❖ Best tiktok songs 2023 ~ Tiktok viral songs sped up” <https://www.youtube.com/watch?v=E5i6xZCu40g>

-Unión Internacional de Telecomunicaciones de la ONU, “Informe sobre la conectividad mundial de 2022”. Disponible en: https://www.itu.int/dms_pub/itu-d/opb/ind/D-IND-GLOBAL.01-2022-SUM-PDF-S.pdf

-The New York Times, “How Olivia Rodrigo Wrote ‘Drivers License,’ the Biggest Song of the Year So Far | Diary of a Song”, 26/2/21. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hWq_ma9ZDxk