

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

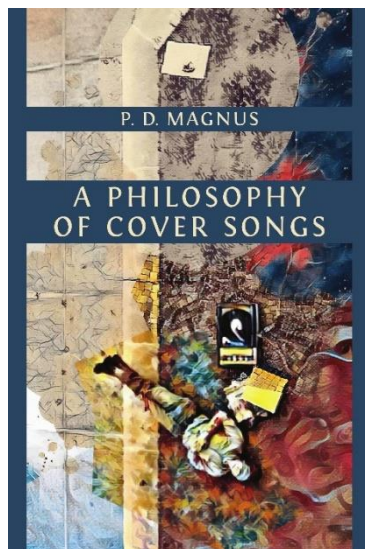
P. D. Magnus. *A Philosophy of Cover Songs*. Cambridge: Open Book Publishers. 2022. 145 pp. Acceso al libro (en formato pdf, descarga gratuita): <https://library.open.org/handle/20.500.12657/54712>.

El libro consta de tres secciones de dos capítulos cada una. La primera nos aproxima al estudio de los *covers*; la segunda se dedica a su apreciación y escucha y la tercera se ocupa de temas metafísicos, como las relaciones identitarias entre una canción y sus *covers*. En realidad, la ontología y la metafísica, perspectivas características de la floreciente y vibrante filosofía del *rock*, son las piedras angulares de todo el libro. En el primer capítulo, Magnus realiza una revisión histórica del concepto, prácticas y valoraciones de los *covers* y pone en cuestión sus definiciones habituales. Al tratarse de un fenómeno sistemáticamente ambiguo, se rehúsa a definirlo de manera concluyente. En su lugar, se limita a ofrecer una *condición necesaria pero no suficiente*: *cover* es una *pista* o *grabación musical* que contiene una versión de otra grabación anterior de la misma canción la cual llama *versión o grabación canónica* (pp. 26-29).

Varios estudios reconocen tres tipos fundamentales de *covers*: 1) los que imitan con extrema precisión la grabación canónica; 2) los que la transforman aplicándole nuevos arreglos, cambios de género, etc. y 3) los que le introducen transformaciones tan severas que el resultado pone en duda que se trate de la misma canción (Butler 2010; López-Cano 2018). En el segundo capítulo Magnus introduce solo los dos primeros casos a los que llama respectivamente *covers miméticos* (*mimic covers*) e *interpretativos* (*rendition covers*). Como se verá más adelante, al autor no le interesa reconocer la ambigüedad del tercer tipo de *cover* porque una parte importante de su libro se dedica precisamente a discutir acerca de la identidad y límites ontológicos que existen entre las canciones y sus *covers*.

El capítulo tres ofrece varios criterios para evaluar y apreciar los *covers*. En principio, los *miméticos* se evalúan según su fidelidad a la grabación canónica, mientras que los *interpretativos* con relación a los cambios que le imprimen y el diálogo que establecen con ella. El autor distingue dos modalidades de valoración: la *apreciación inmediata* en donde el *cover* se valora por sus cualidades propias independientes de la versión canónica, y la *apreciación etiológica* en la que lo hace en relación con su precursora.

Estas relaciones son examinadas de manera más profunda en el siguiente capítulo. Un *cover* puede aludir directamente a la versión canónica de manera explícita, directa y puntual. Por ejemplo, el *cover* que la banda *punk* The Meatmen hace de “How Soon Is Now?” de The Smiths cambia la letra original para hacer comentarios irónicos a Morrissey, el cantante de la primera versión. Por su parte, el *cover* de Sid Vicious de “My Way” parodia la voz, presencia y significado de la de Sinatra. En estos casos, algunos elementos de ambos *covers* aluden explícitamente a sus versiones canónicas para decir algo sobre ellas. Ahora bien, también existen *alusiones saturadas*. En estas, todo el *cover* hace referencia a la toda grabación precursora. Lo encontramos en los álbumes tributo donde cada artista propone una versión personal de una canción de la persona homenajeada.



Aquí ocurre lo que Leddington llama *escuchar en* (*hearing in*): cuando no solo identificamos que una canción es un *cover* de otra sino que, de manera efectiva, escuchamos la grabación canónica dentro de la nueva versión (Leddington 2021: 358). Esto influye de manera determinante nuestra experiencia musical. A este tipo de grabaciones el propio Leddington les llama *covers pictóricos o descriptivos* (*pictorial cover*). El capítulo termina con una reformulación de los modos de apreciar un *cover*. Ahora, Magnus propone tres: 1) apreciación del *cover* por sí mismo sin considerar la grabación canónica; 2) apreciación del *cover* teniendo en cuenta nuestro conocimiento de la grabación canónica pero sin escucharla dentro del *cover* y 3) apreciación del *cover* oyendo la versión de referencia dentro de él. Esta última es la modalidad más profunda de la experiencia del *cover*.

El quinto capítulo introduce algunos dilemas metafísicos en relación con la identidad de las canciones y sus *covers*: ¿hasta qué punto estos siguen siendo la misma canción que actualizan y cuándo pueden considerarse un nuevo tema? Magnus analiza cuatro casos. El primero es el de los *covers interpolados* (*interpolated covers*) (McLeish 2020). La interpolación se refiere a la incorporación de elementos de una canción preexistente en un tema nuevo. A diferencia del *sampleo*, la interpolación no toma trozos de pistas para insertarlas en nuevas grabaciones, sino elementos que se han de interpretar de nuevo. En algunas ocasiones los alteran pero en otras logran que suenen de manera muy similar a la grabación precursora (López-Cano 2025). Magnus menciona varios casos de canciones que interpolan fragmentos de otras¹. Se trata de un tipo de versión que es más similar a la canción previa que una canción nueva, pero menos similar que un *cover* ordinario (p. 101).

El segundo caso que analiza es el *cuestionario Bartel*. A partir de un pequeño trabajo experimental, Christopher Bartel (2018: 358) descubrió que las audiencias comunes tienden a considerar intuitivamente que dos versiones del mismo tema son canciones diferentes si perciben grandes cambios de energía o significado, independientemente de los elementos formales que comparten. Magnus destaca que aun en el caso de algunos *covers miméticos*, un porcentaje significativo de personas consideraron que no era la misma canción que la “original”. En efecto, las audiencias asocian la identidad de una canción no solo a sus características estructurales sino a su propia experiencia de escucha.

El tercer caso que examina es la paradoja del *cover sorprendente* (*striking cover*) (Kania 2006). Esta se refiere a la posibilidad de que una canción original (A) se versione por otra (B) introduciendo ligeras modificaciones. Luego, otro *cover* (C) hace lo mismo con el (B) y así sucesivamente. En este proceso se puede dar el caso de que, al final de esta cadena, un *cover* (Z) de la misma canción suene completamente diferente a la canción (A). Este proceso resulta muy llamativo. Sin embargo, el autor no ofrece ejemplos reales. Se limita a enumerar algunas aproximaciones.

El cuarto caso es un regreso al *cover referencial*: aquellos que hacen alusiones explícitas y puntuales a sus versiones canónicas como las ya mencionadas “How Soon Is Now?” de The Meatmen y “My Way” de Sid Vicious. Además agrega una interpretación de “Mack the Knife” donde Ella Fitzgerald comenta una versión anterior del mismo tema realizada por Bobby Darin y Louis Armstrong. A este ejemplo Magnus le llama “el dilema Fitzgerald”. Todos estos *covers* explícitamente comentan algo sobre su versión precursora. De este modo, asumen funciones metatextuales. Esto pone de relieve un dilema ontológico: si una versión dice algo acerca de otra, ¿ambas siguen siendo la misma canción?

Todos estos casos cuestionan los límites de la identidad de una canción y generan preguntas en torno a los *covers*: si acaso son el mismo tema que versionan o si en ocasiones se pueden convertir en una entidad musical independiente.

¹ Por ejemplo: “Respect” (1988) de The Real Roxanne que interpola fragmentos de “Respect” (1967) de Aretha Franklin; “The Twist (Yo, Twist!)” (1988) de Fat Boys que incluye elementos de “The Twist” (1958) de Chubby Checker y “Do Wah Diddy” (1988) de 2 Live Crew con presencia de “Do Wah Diddy” (1964) de Manfred Mann.

En el último capítulo se dedica a establecer criterios filosóficos para resolver estos acertijos metafísicos. Magnus propone una interesante teoría de la identidad de las canciones inspirada en la evolución de las especies biológicas. Cada especie, en la medida que se reproduce, se va transformando para adaptarse mejor al medio y asegurar su supervivencia. En biología, la noción de especie no señala a una clase de objetos independientes, pues cada organismo está conectado con los otros: comparte características que se perpetúan por medio de la reproducción. De este modo, una especie es un *linaje* de organismos interrelacionados que, dentro de su individualidad, poseen características comunes.

Al igual que las especies biológicas, las canciones no son entidades fijas e inmutables. Sus diferentes interpretaciones, grabaciones y *covers* las transforman continuamente a lo largo del tiempo: son *individuos históricos*. Del mismo modo que una especie es un *linaje* de organismos, una canción es un “linaje de versiones conectadas por relaciones de inspiración y copia”. Al igual que “los miembros de una especie son organismos de descendencia común, las versiones de una canción son interpretaciones/grabaciones con continuidad histórica y dependencia causal” (Magnus 2022: 115). Las canciones, como las especies, pueden variar a lo largo del tiempo y transformarse en diverso grado. Esta analogía le permite proponer la tesis de que un tema y su cover no son *siempre* la “misma canción” (p. 109).

Magnus introduce varios ejemplos en los cuales puede ser difícil determinar de manera clara o unívoca cuándo un *cover* sigue siendo la misma canción de la grabación canónica, y cuándo se convierte en una nueva. Dependiendo de los criterios elegidos para su análisis, es posible obtener respuestas diferentes. Por ello propone una aproximación *pluralista* para la determinación de la identidad de una canción. Distingue entre el *pluralismo de rango* y el *pluralismo de concepto*. La taxonomía natural establece un orden jerárquico con categorías distintas como reino, filo, clase, orden, familia, género y especie. Sin embargo, el *pluralismo de rango* nos advierte que en ocasiones esta jerarquía se vuelve escurridiza. En estos casos, la determinación de la categoría apropiada se guía tanto por atributos biológicos como por componentes subjetivos de quien establece la taxonomía.

En efecto, hay momentos en que dos versiones pueden considerarse la misma canción, una sub-canción, o canciones diferentes, dependiendo de los criterios aplicados. Estos tienen que ver tanto con rasgos formales e históricos de la canción, como con la actitud con la que la escuchamos. Los casos de *especies incipientes* son un ejemplo de esta dificultad: subgrupos dentro de una especie que están en proceso de convertirse en especies distintas. Por ejemplo, la famosa “Respect” (1967) de Aretha Franklin es en realidad un *cover* de la misma canción cantada por Otis Redding. Sin embargo, la versión de Franklin ha generado sus propios *covers* con características propias que no toman en consideración la versión de Redding. Para Magnus, esto indica que la de Franklin ha empezado su propio linaje de versiones, por lo que puede ser considerada una canción independiente. Por otro lado, otros oyentes que estén familiarizados con la grabación de Redding siempre considerarán la de Franklin como un *cover*.

El *pluralismo de concepto* se refiere a que se pueden aplicar tres tipos de criterios para valorar si dos versiones son la misma canción: 1) *características musicales*, 2) *palabras específicas* de la letra o 3) *significado general* en el mensaje verbal de la canción. Por ejemplo, la canción “California Über Alles” (1979) de Dead Kennedys se interpreta con la misma letra en la versión metal que hace de ella Vio-Lence, en 2020. En términos del criterio de *palabras específicas* se trata de la misma canción. Sin embargo, como los hechos sociales relatados en la versión canónica no se ajustan a la realidad política del momento de la versión, a nivel del *significado general* se trata una canción diferente, pues cada una construye un mundo de sentido distinto. En cambio, la versión de Disposable Heroes of Hiphoprisy de 1992 cambia la letra. Esto significa que sería una canción diferente en cuanto a *palabras específicas*. Sin embargo, en la medida en que realiza un comentario a una situación política similar a la grabación precursora, es fiel al *significado general* original: es la misma canción.

Consideremos la ya mencionada versión de “Mack the Knife” de Ella Fitzgerald. Si se toma el criterio de las *características musicales*, es la misma canción que la de Louis Armstrong y Bobby Darin. Sin embargo, como introduce nuevas *palabras específicas* se puede considerar una canción diferente. George Harrison fue condenado por “plagio inconsciente” porque su “My Sweet Lord” (1970) reproduce elementos musicales identitarios de “He’s So Fine” (1963) de The Chiffons. Desde el punto de vista de las *palabras específicas* y de la letra como *significado general* son dos canciones diferentes. Pero desde la perspectiva de sus *características musicales* se trata de la misma canción (*sic*) (p. 117). Para Magnus existe una libertad de interpretación que permite a cada oyente decidir cómo percibir una canción y su relación con otras versiones.

A *Philosophy of Cover Songs* de P. D. Magnus nos permite incursionar en el intrincado mundo de la filosofía del *rock*. Para quienes investigamos la música desde la perspectiva de su circulación y significación social, sus abstracciones metafísicas nos pueden resultar desconcertantes y, en muchas ocasiones, inoperativas. No es que en el terreno culturalista no trabajemos con abstracciones. Simplemente las nuestras poseen otros significados y funciones. De este modo, podemos cuestionar la pertinencia de curiosidades ontológicas como el *cover sorprendente* o de otros constructos teóricos en torno a la identidad de las canciones que no toman en cuenta preocupaciones del mundo real; por ejemplo, los criterios y argumentos de las sentencias judiciales por plagio.

Magnus es consciente de que su noción de *cover* “solo existe en la música rock” (p. 6). Sin embargo, como otros autores (Burkett 2015), no duda en recurrir puntualmente a ejemplos de otras culturas musicales como el jazz, el *soul* o el *funk*, para introducir “acertijos” que el *rock* no padece. No existe un “dilema Fitzgerald”: como la salsa, cierto tipo de jazz puede improvisar letras autorreflexivas que introducen comentarios a sí mismas o a otras versiones de la misma canción. Por otro lado, la *metalepsis* y la autorreferencia son comunes en muchas músicas.

Es un gran acierto que su *pluralismo de concepto* otorgue mucha importancia a la letra para definir la identidad de una canción. Podría afinar más en este aspecto y distinguir entre significados globales y, por ejemplo, esquemas narrativos o marcos de situación relatados en las letras. Sin embargo, su análisis musical, en todo el libro, es bastante limitado: Por un lado, aunque “My Sweet Lord” incluya suficientes elementos identitarios de “He’s So Fine” como para condenar a Harrison por plagio; musicalmente no son idénticas y cualquier oyente promedio nota las diferencias. Por otro lado, negar que “My Way” sea un *cover* de “Comme d’habitude” y afirmar que es una canción distinta solo porque Paul Anka cambió su letra original (p. 118) no se ajusta ni a la realidad histórica ni a la legal: sus créditos incluyen también a François y Revaux. Esto mina calado reflexivo a su teoría.

Es muy discutible que canciones que emplean interpolaciones o sampleos se puedan conceptualizar eficazmente como *covers interpolados*. No es posible reducir todos los procesos de intertextualidad, préstamos y alusiones a un mismo término teórico. La noción de *cover* no puede hacerse cargo de todo ello. Es indispensable considerar el cúmulo de teorías a nuestro alcance acerca del reciclaje en diversas tradiciones musicales para distinguir más finamente todos estos procesos.

Su teoría del linaje de canciones para comprender su identidad resulta muy estimulante. Pone énfasis en que necesitamos modelos de análisis que introduzcan categorías que vayan más allá de oposiciones binarias. Sin embargo, la perspectiva evolucionista introduce una limitada lógica lineal. Se echa en falta que no haya informado sus constructos teóricos en trabajos que proponen lógicas rizomáticas, como el de Middleton (2000).

El problema más grave del libro es su inconsistencia con los propios principios teóricos que pretende seguir. Algunos filósofos consideran que la “obra fundamental” en el *rock* es la *pista*: una grabación que no es el registro de una *performance simpliciter* (en directo, cara a cara), sino una *composición de sonidos fijos* realizada en el estudio. Su naturaleza es *autográfica*, posee propiedades estables y funciona de manera similar a la de una pintura: suele existir en una única versión canónica y cualquier alteración a la misma produce un *nuevo objeto material* que es vivido como copia, versión, *cover* o, incluso, falsificación. Sin embargo, Magnus se hace eco de

reflexiones que aceptan que es inevitable que una *pista* de rock funcione también como cualquier otra *canción* que se puede transcribir en una partitura y está sujeta a una multiplicidad de *performances simpliciter* (pp. 36-40). Éstas pueden poseer innumerables variantes en su tonalidad, tempo, timbre, armonía, arreglo, duración, letra, etc.; y sin embargo, seguir siendo la misma *canción*. De este modo, una misma *pista* tiene al menos otra forma de existencia, en este caso *alográfica*, cuya identidad ya no está en el nivel material de la grabación, sino al nivel de estructuras ideacionales cuyo estudio requiere de otros instrumentos (López-Cano 2018: 33-74).

El pluralismo de Magnus considera criterios alternativos para determinar la identidad de una canción exclusivamente en su modo de existencia como *pista* de sonidos fijos. Nunca contempla su identidad como estructura ideacional. Sin considerar esta posibilidad, es imposible entender los límites de la identidad de una canción. En cualquier caso, cuando la metafísica opta por “criterios pluralistas”, ya está aceptando cierta derrota.

Rubén López Cano

Escola Superior de Música de Catalunya, España

lopezcano@yahoo.com

BIBLIOGRAFÍA

BARTEL, CHRISTOPHER

2018 «The Ontology of Musical Works and the Role of Intuitions: An Experimental Study», *European Journal of Philosophy*, XXVI/1, pp. 348-367. <https://doi.org/10.1111/ejop.12247>.

BURKETT, DAN

2015 «One Song, Many Works: A Pluralist Ontology of Rock», *Contemporary Aesthetics*, 13. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol13/iss1/13/ [acceso: 11 de junio de 2025]

BUTLER, JAN

2010 «Musical Works, Cover Versions and Strange Little Girls», *Volume! La revue des musiques populaires*, VII/1, pp. 1-30.

KANIA, ANDREW

2006 «Making Tracks: The Ontology of Rock Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXIV/4, pp. 401-414.

LEDDINGTON, JASON P

2021 «Sonic pictures», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXXIX/3, pp. 354-365.

LÓPEZ-CANO, RUBÉN

2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.

2025 «Interpolación: fragmentación, ubicuidad y acronotopía de la escucha en el nuevo negocio del reciclaje musical», *Sonus Litterarum*, 11. <https://sonuslitterarum.mx/interpolacion-fragmentacion-ubicuidad-y-acronotopia-de-la-escucha-en-el-nuevo-negocio-del-reciclaje-musical/> [acceso: 11 de junio de 2025]

MCLEISH, CLAIRE

2020 «“All samples cleared!”: The legacy of grand upright v. warner in hip-hop, 1988-1993». Tesis doctoral. Montréal: McGill University.

MIDDLETON, RICHARD

2000 «Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext», *The Musical Work: Reality or Invention*. Michael Talbot (editor). Liverpool: Liverpool University Press, pp. 59-87.