

II

APROPIACIÓN Y REMEDIACIÓN DE LO SONORO-MUSICAL

POÉTICA Y POLÍTICA EN LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA DEL SONIDO

Julián Woodside, Xavier Góngora y Ollin Vázquez González

Un punto a considerar al momento de examinar la mediación tecnológica del sonido, sobre todo cuando se aborda a partir de la relación entre tecnologías y contexto cultural, es la existencia de agentes hegemónicos y estructuras jerarquizadas que determinan la manera en la que se vive la (re)apropiación tecnológica y sus implicaciones sociales. Si bien hay aspectos económicos, políticos y sociales que atraviesan los ejes tecnología-cultura, las herramientas de grabación y reproducción sonora han puesto sobre la mesa otro tipo de tensiones, como son la apropiación, la explotación y la capitalización de identidades y culturas cuyas auralidades se han vuelto otro tipo de materia prima global. Es decir, no solo la industrialización de lo sonoro-musical ha reconfigurado el espacio de significación del arte y de la experiencia estética de lo sonoro, sino que su mediación tecnológica impone constantemente formas de participación y exclusión que condicionan tanto las prácticas creativas como las posibilidades de existir colectivamente desde una perspectiva global.

Lo anterior tiene que ver con un doble papel de la canonización de los discursos sonoros: por una parte se vuelven referentes que forman parte de, y dan sentido, a distintas memorias culturales, pero por otra devienen en “deberes ser” sonoros que imponen implícitamente restricciones a partir de la repetición y normalización de sus prácticas y formas. Surge entonces la pregunta: ¿es posible plantear una salida de esta dinámica? ¿De qué modo

intervenimos o configuramos tales mediaciones para evitar los estancamientos generados por un “deber ser”? Si bien existe una interdependencia / dialogismo en todo sistema natural y social, dando sentido y a la vez condicionando futuras experiencias dentro de dicho sistema, en el ámbito artístico y cultural la mediación tecnológica influye en las posibles interpretaciones y reconfiguraciones del entorno.

Lo que proponemos con este texto, que sirve como introducción y manifiesto colectivo que da sustento argumental a los tres artículos de nuestra autoría que antecede, es poner sobre la mesa y plantear la siguiente pregunta: ¿cómo podemos hackear las dinámicas culturales hegemónicas sin caer en el *loop* de reproducirlas implícitamente a pesar de criticarlas? Otros textos en este libro plantean cuestiones que suman a la búsqueda por romper con estas dinámicas, pero lo que motiva específicamente a los tres escritos que siguen es trascender el debate tecnodeterminista para comprender las implicaciones profundas de la apropiación y reconfiguración del entorno sonoro y musical, y su mediación tecnológica.

Tenemos claro que es fundamental tomar en cuenta tanto los alcances del contexto disciplinario como las implicaciones de las tensiones ortodoxia-heterodoxia del campo cultural que nos compete, algo que abordan otros textos en este libro. Sin embargo, al hablar específicamente sobre la manipulación tecnológica de la voz, el *remix* como recurso contrahegemónico y el *sampleo* como forma de apropiación aural del entorno, no podemos olvidar que se trata de prácticas que, si bien en un inicio tuvieron motivaciones contrahegemónicas bajo el argumento de ser experimentales, en la actualidad son centrales para diversas prácticas hegemónicas, sobre todo en la industria musical global. ¿Lo anterior anula la capacidad subversiva de la manipulación, remezcla o *sampleo* de objetos sonoros? Nosotros pensamos que no; pero es importante contemplar diversos factores que influyen en dicha respuesta, entre ellos el cuestionarnos si al incorporar alguna tecnología en el proceso creativo se logra ofrecer como resultado algo que trascienda dichas prácticas hegemónicas, o si en realidad

perpetúa estas dinámicas a pesar de plantearse discursivamente como algo contrahegemónico.

Los artículos que proponemos reflexionan sobre la apropiación y reconfiguración del entorno a partir de la mediación tecnológica del sonido. Contemplan tres perspectivas que si bien varían en cuanto a su objeto de estudio, se complementan argumentalmente. El texto de Ollin Vázquez analiza las consecuencias de la manipulación del sonido en tanto sustancia semiótica a partir de un recurso en específico, la voz. El texto de Xavier Góngora aborda la manera en que los textos sonoros —en este caso composiciones musicales como discursos sonoros— pueden ser vulnerados, reconfigurados y confrontados a partir de la práctica del remix. Finalmente, el texto de Julián Woodside discute cómo el sampleo, en tanto apropiación y reconfiguración del entorno aural, impacta en varios contextos sociales y dinámicas culturales.

Los tres artículos toman como eje la mediación y reconfiguración tecnológica de objetos sonoros, y los tres tratan las implicaciones poéticas, políticas y culturales de ello. No solo nos interesa cuestionar y reflexionar sobre la posibilidad de trascender diversos cánones creativos a partir de la apropiación y mediación tecnológica de lo sonoro-musical, sino que también buscamos hacer énfasis en la importancia de poner sobre la mesa cómo, si se les quiere trascender, es necesario contemplar la multidimensionalidad de los elementos involucrados y sus implicaciones en tanto objetos sociales y culturales.

¿Por qué es relevante lo anterior? Cada uno de los artículos contempla las implicaciones del proceso creativo y al mismo tiempo plantea criterios teórico-conceptuales para analizar los fenómenos involucrados; no importa si hablamos de la tecno-vocalización, del remix deconstructivo o de samplear el mundo para apre(he)nderlo. No obstante, durante el diálogo que mantuvimos como parte del proceso de redacción individual surgió una y otra vez la misma pregunta: si estas prácticas perpetúan dinámicas hegemónicas a pesar de que discursivamente se presentan como contrahegemónicas, ¿realmente pierden su capacidad disruptiva al volverse prácticas estandarizadas de esa supuesta disrupción? Como ya mencionamos, consideramos que no, pero para dimen-

sionar sus efectos y capacidad de agencia es importante abordarles desde una perspectiva intercultural que permita dimensionar las implicaciones tanto poéticas como políticas de la mediación tecnológica del sonido.

A pesar de la estandarización de lo “contrahegemónico”, las tecnologías sí permiten encontrar una voz propia tanto creativa como política. Como algunos DJs han planteado, samplear permite tener a los mejores músicos de jazz y a orquestas como parte de tu propia banda, pero a la inversa, si no se tiene claro lo que se quiere decir, no importa el recurso tecnológico utilizado. Aludiendo a los planteamientos de Marshall McLuhan, los medios son extensiones del hombre, y si el o la creadora depende de la tecnología para decir algo, entonces el proceso creativo resulta tecnodeterminista y por lo tanto perpetúa prácticas hegemónicas. He ahí el eje de nuestro cuestionamiento: trascender el abordaje tecnodeterminista de la tecno-vocalización, del remix deconstructivo y del sampleo del entorno para comprender cómo tienen implicaciones poéticas y políticas cuyas tensiones han existido a lo largo de la historia. Por eso problematizamos la esencia de cada práctica, para evitar el caer en debates efectistas que tomen a la mediación tecnológica como objeto y como fin. Concebimos la tecnología como una de múltiples condicionantes que perpetúan o reconfiguran dinámicas y relaciones de poder involucradas en las prácticas sonoro-musicales.

Apropiarse de y reconfigurar el entorno aural o, como ha planteado J. Woodside, “samplear el mundo para apre(he)nderlo”, tiene un aspecto agenciante y empoderante, algo presente en cada uno de los artículos que proponemos. Retomar contextos y narrativas sonoras para conformar una pieza —así sean rasgos vocales, temas musicales o paisajes sonoros— da forma y perpetúa memorias e identidades. La voz propia, la de un individuo y las colectivas, se hacen presentes con cada reconfiguración y al mismo tiempo retoman del pasado en aras de un futuro colectivo. De esta manera el individuo creativo se disuelve y a la vez se reafirma, e implícitamente ocurre lo mismo con las colectividades a las que se adscribe. Se podría concebir, como plantea Xavier Góngora, como una postproducción de la cultura que a su vez se vuelve producción, mientras que

al tecno-vocalizar, como argumenta Ollin Vázquez, se trasciende la idea de la voz como un objeto singular para reconocerse la multiplicidad de identidades y materialidades que habitan en la voz propia.

Complementa O. Vázquez que incluso el “mal uso” adquiere un papel relevante ya que, al volverse accesible una tecnología, también se vuelven accesibles las formas de explotar o transgredir aquellas cualidades que dicha tecnología ofrece. Los tres coincidimos en que analizar desde una perspectiva *meta* la apropiación de tecnologías de grabación y reproducción sonora permite tener presente que las herramientas tecnológicas condicionan y a la vez abren posibilidades, que refuerzan “deberes ser” mientras que la inmersión crítica en sus *affordances* trasciende sus posibilidades y ofrecimientos iniciales. Sin embargo, para potenciar dicha capacidad de agencia de ruptura es importante ubicarles sociohistóricamente: dichas herramientas no existirían si no fueran respuesta a inquietudes y motivaciones creativas previas. Es decir, se tecno-vocalizaba, se remixeaba y se sampleaba mucho antes de que surgieran las tecnologías que desde finales del siglo XX han facilitado dichos procesos.

HACIA UN GIRO (INTER)CULTURAL DE LA APROPIACIÓN AURAL.
 SOBRE UNA POÉTICA DE LA APROPIACIÓN TECNODIVERSA

Hemos hablado sobre el cuestionamiento de hegemonías y “deberes ser”; sin embargo, habría que problematizar las implicaciones de dicho cuestionamiento. La consolidación de cánones, en este caso en el ámbito artístico, va de la mano de la consolidación y perpetuación de memorias colectivas. Dichas memorias se reproducen a partir de distintas acciones y productos culturales que circulan en la cotidianidad y dan consistencia o materialidad a dichas memorias. Cualquier intención de trascender un canon implica el cuestionamiento de aquello que le reproduce y perpetúa, de aquello que forma parte de la consistencia que da estabilidad a un canon a lo largo del tiempo. Y, siguiendo con la metáfora de la consistencia, bien podríamos plantear que trascender un canon implica la pérdida de formas. Entonces, ¿cuáles son las formas que se relacionan con la

apropiación y manipulación tecnológica del sonido? Aquellas que consolidan las políticas de su mediación cultural. Es decir, los axiomas instaurados por la industria musical global y los mitos teológicos vinculados a la creación artística, como son la idea de la genialidad del autor, la autenticidad, la constante búsqueda por la innovación, la defensa de una alta cultura, etcétera.

Para trascenderles habría que cuestionarles no desde un tecnodeterminismo, sino desde su esencia para comprender los elementos que motivan su circulación en un entorno cultural en particular. ¿Cuál es su motivación? Bien podríamos decir, aludiendo al trabajo de Pierre Bourdieu, que la principal motivación es la perpetuación de la distinción. ¿No sería entonces la búsqueda de distanciarse de los cánones creativos y artísticos una forma más de distinción? Cuestionar los axiomas de la industria musical global y de la creación artística implica, irónicamente, perpetuar su validez, pues se refuerza el axioma distinción / autenticidad. Esto, como ya mencionamos, lo hemos tenido presente a lo largo de cada uno de los trabajos. Sin embargo, si mantenemos la metáfora de la consistencia y de la forma podríamos decir que dichas formas no se pueden desaparecer de inmediato, pero sí reconfigurar, expandir o redirigir; es decir, *hackear* las acciones y productos que perpetúan dichos cánones.

Las formas implican valores predeterminados que permiten reconocerles como tales, y por lo tanto son potencialmente reconfigurables desde su propia lógica. Los axiomas antes mencionados implican un *yo* en tanto creador/a, un *nosotros* en tanto pertenencia y un *otros* en tanto distinción. Establecen fronteras que son reforzadas mediante distintas dinámicas y relaciones de poder. Y, como ya mencionamos, la apropiación y manipulación de objetos sonoros suele perpetuar la validez de dichas dinámicas, pues implica el uso de herramientas, tecnologías y lógicas hegemónicas (aun en aquellos casos donde se suele enunciar una postura contrahegemónica). ¿Cómo reconfigurar dichas formas? Cuestionando constantemente por qué, cómo y quién lleva a cabo dicha apropiación y manipulación.

La capacidad de agencia de la apropiación aural deviene hegemónica cuando se perpetúan los “deberes ser”, aun cuando se enuncian como transgre-

sores. Sin embargo, puede devenir contrahegemónica cuando se ve desde una perspectiva intercultural que se cuestione cuáles *yo*, *nosotros* u *otros* reproduce o reconfigura. Apropiar y manipular objetos sonoros como la voz, piezas musicales o paisajes sonoros no implica una agencialidad transgresora *per se*. Es, de hecho, parte central del devenir de la consolidación de cánones hegemónicos tanto de la industria musical global como de la creación artística, aun de aquella autodenominada *experimental*. Pero aquellas apropiaciones y manipulaciones que buscan reconfigurar las fronteras y formas de dichos cánones desde lo profundo, suman al redireccionamiento de las mismas, mas nunca a su anulación. Por eso coincidimos en lo que plantea Ingrid Piller al momento de hablar de la comunicación intercultural: “Insistir en mantener identidades culturales ‘auténticas’ por parte de grupos tanto dominantes como subordinados pareciera que ha llegado a un *impasse* que solo puede llevar a más confrontación” (2017, p. 194). Por eso más adelante complementa: “En lugar de preguntar ‘¿cómo comunica un grupo X?’, hay una pregunta más poderosa que hacer: ‘¿Quién hace a la cultura relevante para quién, en qué contexto y con qué objetivos?’ ” (p. 195). En relación con nuestros objetos de estudio, ello se podría adaptar como: ¿Quién decide apropiarse o manipular un objeto sonoro, en qué contexto y con qué objetivos? La pregunta da sustento argumental a nuestros tres artículos.

El uso de tecnologías de apropiación y manipulación sonora y musical implica un *status quo* predominantemente hegemónico, y lo mismo ocurre con aquellos discursos creativos que, desde la distinción, se posicionan como transgresores de tal estatus, pues suelen denostar otras prácticas por no cumplir con las expectativas de los axiomas creativos que —seamos honestos— son canónicos del arte occidental. *Hackear* la cultura implicaría entonces confrontar dichos axiomas presentes incluso en la experimentación mediante el uso de herramientas y tecnologías “alternativas”. Por eso hemos evitado caer en el efectismo de la argumentación tecnodeterminista pues, como ya dijimos, la apropiación y manipulación de la voz, de otras piezas musicales o de paisajes

sonoros antecede al uso de dichas herramientas y forma parte de diversos cánones creativos consolidados a lo largo de la historia.

Los usos contrahegemónicos de una tecnología tienden a adquirir funciones para lo hegemónico, o al menos devienen en canon de lo que desde lo hegemónico se considera “experimental”. Es decir, con el tiempo la tecnología pierde su cualidad revolucionaria en tanto que su uso reproduce los axiomas característicos de los centros de poder. Por eso hemos insistido en preguntarnos una y otra vez, ¿cómo salir de esta dialéctica? En el *dharma* (conjunto de textos-enseñanzas) de la tradición budista se encuentra la acotación de que el *dharma* mismo es como una balsa que se debe abandonar al cruzar el río que obstaculiza el camino. De alguna manera consiste en una enseñanza / contra-enseñanza sobre la necesidad de una constante deconstrucción. Abordar las implicaciones socio-culturales de lo tecnológico sin tener presente lo anterior haría que reproduzcamos aquel *impasse* que denuncia Ingrid Piller.

Para profundizar en la importancia de salir de la dialéctica que implica el uso de herramientas de apropiación y manipulación sonoro-musical bajo la noción de ‘hackeo’ de la cultura, nos apoyamos en la noción de *tecnodiversidad* propuesta por Yuk Hui, quien plantea que dicho concepto “sugiere que en lugar de dar por sentado un concepto universal de técnica, uno debería concebir una multiplicidad de técnicas, caracterizadas por diferentes dinámicas entre lo cósmico, lo moral y lo técnico” (2020, p. 54). Él complementa que, para trascender la dualidad máquina-ecología o artificial-natural, se necesita reconocer que dichas nociones ignoran tanto la historia de la tecnología como la historia de la filosofía, pues la visión mecanicista de las máquinas había sido rebasada e incluso considerada obsoleta desde mediados del siglo XX (p. 55). Por eso considera que, en lugar de insistir en dicha dualidad, se necesita una noción paralela a la de biodiversidad; de ahí que proponga el término *tecnodiversidad*. Hui plantea que sin la *tecnodiversidad* seremos testigos de la desaparición de especies a partir de una racionalidad homogénea (p. 63). Para ilustrarlo toma como ejemplo el uso de pesticidas, pues la homogeneización de su uso puede tener consecuencias desastrosas en distintos ambientes, mientras que

antes de la invención de los pesticidas había diferentes técnicas empleadas para combatir insectos que afectaban la cosecha. Es decir, había tecnodiversidad en lugar de una solución universal.

Nuestro abordaje es afín a dicha postura: en la historia no ha habido una sola forma de apropiarnos o de manipular distintos recursos vocales, musicales o aurales; pero la defensa de un “deber ser” de dicha apropiación, consecuencia de una mirada tecnodeterminista y, por lo tanto, reduccionista de dichas prácticas, tenderá a promover una tecno-homogeneización de la creatividad desde una mirada occidentalcentrista. Por eso nos interesa una aproximación intercultural que cuestione no la práctica en sí, sino los agentes involucrados en la misma, pues aun ante la posibilidad de transgredir un *status quo* a partir de la apropiación y manipulación aural existen tensiones colonialistas y homogeneizantes.

Como mencionamos al inicio de esta introducción: la apropiación, explotación y capitalización de identidades y culturas aurales se ha vuelto otro tipo de materia prima global. Sería pertinente poner en tela de juicio todo lo que creemos inamovible dentro de los procesos creativos y artísticos por formar parte de una mirada tecnodeterminista, para después habitar las inestabilidades que surjan. El primer axioma a confrontar sería el de la individualidad creativa, así como la idea de que dicha creatividad forma parte de los individuos. Pongamos sobre la mesa otras miradas y otros criterios de apropiación y manipulación del entorno aural que han existido a lo largo de la historia y a través de distintas culturas. Trascendamos el tecnodeterminismo para comprender que apropiar y manipular es parte de la esencia de cada cultura, y a la vez dimensionemos cómo las intenciones y criterios detrás de los usos de las tecnologías que facilitan dichas prácticas pueden dar pie a la anulación de diversidades creativas a partir de una mirada sustentada en axiomas hegemónicos.

Los tres textos que compartimos a continuación toman como punto de partida la tensión dialógica de todo lo que aquí hemos discutido. Tomamos como eje de la discusión el tratar de responder desde distintas aristas la siguiente pregunta: ¿existe una forma de apropiación que permita reformular las

prácticas canónicas desde una perspectiva realmente divergente? Sin embargo, dicha pregunta adquiere matices cuando incorporamos otras preguntas: ¿es posible salirnos del impasse tecnología vs. hegemonía / contrahegemonía? ¿Qué nos dicen sobre el presente aquellos abordajes que se plantean como contrahegemónicos, pero que surgen desde latitudes, contextos y criterios creativos hegemónicos? Discutir sobre cada práctica sin trascender el abordaje tecnodeterminista difícilmente nos permitiría dimensionar la complejidad del fenómeno, pero tampoco consideramos que estamos descubriendo el hilo negro. Probablemente lo importante no es dar respuesta a dichas preguntas, sino seguir planteándolas ante cada proceso creativo tanto individual como colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Hui, Y. (2020). Machine and Ecology. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, 25(4).
- Piller, I. (2017). *Intercultural Communication: A Critical Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

TECNO-VOCALIZACIÓN: FLUJOS Y CONSISTENCIAS DE LA VOZ ELECTRIFICADA

Ollin Vázquez González¹

All I need is one mic...

NAS

Me gustaría comenzar este artículo en un tono personal. Creo que es importante mencionar que mi formación como cantante es prácticamente nula; he participado en un par de ensambles corales y constantemente tomo mi guitarra para cantar canciones, pero nunca he tomado clases o tenido una práctica disciplinaria enfocada en la voz. Cantar siempre me había sido negado, el rechazo de los coros de mis escuelas me hizo tener en claro desde muy temprano que mi voz, por sus cualidades nasales y mi tendencia a hablar con poco volumen, me sería una herramienta únicamente comunicativa y no creativa. Por lo tanto, mi recorrido musical se ha enfocado principalmente en mis dedos y en mis orejas, no en mi voz.

Fue recientemente y de un modo un poco peculiar que la voz, mi voz, se fue colando cada vez más a mis creaciones artísticas. Y no fue hasta que comencé a usarla del mismo modo en que uso muestras sonoras o sintetizo sonidos que empecé a encontrar un gran placer en cantar... O tal vez sería mejor usar la

¹ Este artículo retoma muchas de las ideas que se han estado desarrollando en mi trabajo de tesis titulado “Tecno-vocalización: Reflexiones en torno a la composición de voz mediada tecnológicamente”, realizado en el contexto de estudios de Maestría en Tecnología Musical en la Facultad de Música de la UNAM.

palabra *vocalizar*, ya que mis exploraciones vocales pocas veces han girado en torno al movimiento melódico o melismático con el cual se suele vincular el canto.

Fue por medio de una relación con los dedos, con la computadora como instrumento, que logré entender mi voz como una herramienta creativa y moldeable. Una voz que no era únicamente la emisión fónica de mi cuerpo, sino una relación mediada por el micrófono, los altoparlantes y mis dedos, que lúdicamente alteraban, distorsionaban, acentuaban o fragmentaban la constitución de mi voz, y esta no solo era afectada por el procesamiento interno del entorno que usara: también era afectada por el hecho de ser monitoreada y autoauscultada. Aquel instrumento que me había sido restringido por una serie de mitos sobre la ontología de su materialidad inamovible y sacra, cargada de un sinfín de obligaciones morales y técnicas, se convirtió en un instrumento elástico e infinito. Rencontré mi voz al entenderla como una tecno-vocalización.

Desde este encuentro con mi voz es que en el presente artículo busco exponer, explorar y problematizar las características particulares que surgen al emitir, grabar, manipular, transmitir y reproducir la voz por medio de las herramientas tecnológicas que hoy en día encontramos en el ámbito musical, y cómo estas permiten formas distintas de encontrar una voz a la que podemos nombrar propia. Llamemos a estas herramientas *mediadoras*: micrófonos, editores y procesadores de audio y bocinas, sumando a la refriega, claro está, un sinfín de cables y diversos componentes electrónicos.

Me interesa enfocarme en las particularidades de las voces mediadas por estas tecnologías de procesamiento de voz, ya que en el entorno musical contemporáneo se ha vuelto raro escuchar voces que no estén mediadas por las herramientas referidas previamente. Hasta en las presentaciones musicales más austeras nos sorprendería escuchar que la voz del o la cantante no está siendo amplificada por un micrófono, una mezcladora y unas bocinas. No es mi intención decir que antes de la creación de dichas herramientas no hubiesen existido formas de amplificar, alterar y reproducir la voz; más bien, me gustaría proponer algunas preguntas que nos ayuden a esclarecer las particularidades

de la voz procesada electrónicamente: ¿acaso las herramientas de grabación, procesamiento y reproducción que se han estado desarrollando y reforzando a lo largo del siglo XX y XXI no han transformado de algún modo las formas en que escuchamos y producimos la voz en los entornos musicales? De ser así, ¿de qué modo estas herramientas generan formas unívocas de música vocal? ¿Qué convenciones se estandarizan y qué rutas de exploración se abren al incorporar dichas herramientas tecnológicas a la música vocal? A partir de estas preguntas, trazaré el camino que nos llevará al objeto principal de esta investigación: las tecno-vocalizaciones.

Aunque las exploraciones musicales enfocadas en el procesamiento de la voz no sean una particularidad de nuestros tiempos, tanto en mi práctica creativa como en mi escucha musical me he dado cuenta de que tener la posibilidad de moldear la voz con un sinnúmero de herramientas de procesamiento y síntesis, así como capturar y reproducir tanto la voz propia como la de otras personas con múltiples equipos de grabación, permiten a uno y a una, como compositores, explorar la voz de modos que serían imposibles sin dichas herramientas. Ningún teatro, por más sofisticada que sea su arquitectura, podría permitirnos escuchar el nivel de detalle y de presencias bucales del modo que lo hace la cantante experimental Arca en su pieza *Madre acapella*;² ningún vocalista, aun si estuviera dispuesto a producir tal violencia contra sus cuerdas vocales, podría darnos las desgarradoras texturas de Andrea Pensado en su performance *Andreita*;³ ningún coro, por más que practicara, podría simular la precisión milimétrica y la exactitud tímbrica de las grabaciones en *It's gonna rain* de Steve Reich.⁴ Es por eso que en este trabajo propongo el concepto de tecno-vocalización como una herramienta que nos ayuda a pensar las particularidades creativas y expresivas que hay en las vocalizaciones mediadas por los sistemas de grabación, procesamiento, transmisión y reproducción enfocados a la voz.

² En <<https://www.youtube.com/watch?v=dCDd03V0-9c>>.

³ En <<https://www.youtube.com/watch?v=KspVGrJrhpg&t=24s>>.

⁴ En <<https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE&t=615s>>.

Dicho lo anterior, en este texto invito al lector a pensar las particularidades de la tecno-vocalización, sus flujos y sus consistencias, como herramientas que nos ayuden a cuestionar cómo escuchamos, producimos y reproducimos nuestras voces y las de los demás en los distintos entornos musicales. Es una invitación a buscar, explorar y amplificar todas esas presencias y ausencias que resuenan al habitar este complejo e intrincado sistema que comúnmente denominamos cantar.

TECNO-VOCALIZACIÓN

Con el fin de cimentar la ruta que nos llevará hacia la tecno-vocalización y sus principales características, comenzaré elaborando sobre el concepto de *vocalización*,⁵ el cual, gracias a sus definiciones acotadas, estaré prefiriendo en sustitución de la palabra *canto*. Dicho concepto surge dentro del léxico de los estudios de la voz y del sonido, como una forma de referir la voz como un instrumento “inseparable del músico y, por ello, tan resonante en los contextos más amplios de la comunicación humana, las relaciones sociales y la construcción de la identidad como lo es en un teatro o una sala de conciertos”, dice Katherine Meizel (2011, p. 267). La cantante y etnomusicóloga continúa exponiendo que el concepto de *vocalización* “va más allá de cualidades como el timbre y la práctica, y nos anima a considerar todo lo que se vocaliza —producido y escuchado como vocal— ofreciéndonos una forma de hablar sobre una voz más allá de las palabras que imparte, su color o sus técnicas de producción. En cambio, encapsula toda la experiencia del hablante o cantante y del oyente, todas las dinámicas fisiológicas, psicoacústicas y sociopolíticas que impactan la percepción de nosotros mismos y de los demás” (*idem.*).⁶

Por lo tanto, si entendemos la voz mediada por las herramientas de recepción, mediación y reproducción previamente mencionadas como un instru-

⁵ Traducción del término *vocalization* encontrado en Katherine Meizel, referida a continuación.

⁶ Todas las traducciones son propias.

mento en sí mismo, como un *sistema tecno-vocal*, podremos entender al acto de tecno-vocalizar como una producción vocal particular y con posibilidades y dinámicas fisiológicas, psicoacústicas y sociopolíticas específicas. Entender las tecno-vocalizaciones de este modo nos permitirá explorar las formas específicas en las que estas son emitidas y percibidas y así aprovechar sus particularidades para la creación musical. Por ahora, me parece importante subrayar dos cualidades principales que encuentro en las tecno-vocalizaciones: 1) su capacidad de dislocarse espacio-temporalmente de su fuente de origen a dimensiones gigantescas, y 2) la posibilidad que tiene de moldear y multiplicar drásticamente su morfología sonora. A continuación, ahondaremos en ambas cualidades.

Si, como afirma Steven Connor en su investigación sobre la ventriloquía, la voz —incluso sin ser mediada por herramientas de grabación y reproducción— necesariamente tiene que distanciarse de nuestro cuerpo para ser oída, “debo participar en mi voz solo apartándome de ella: de hecho, es solo porque siempre estoy separado de mi voz que esa participación es posible. Hablar sin que mi voz me deje para ser audible sería imposible” (Connor, 2000, p. 5). El hecho de que hoy en día, al transmitir y grabar nuestra voz, podamos amplificar esos distanciamientos a dimensiones gigantescas y que estas grabaciones, a su vez, puedan ser reproducidas múltiples veces sin la necesidad de nuestra presencia física, sin lugar a duda ha tenido implicaciones muy importantes en la accesibilidad que tenemos tanto para escuchar como para emitir voces.

Las herramientas de grabación y reproducción nos han permitido repetir, editar, sobreponer, capturar y manipular grabaciones independientemente del lugar e instante temporal en el que fueron realizadas. Es por eso que los musicólogos Jason Stanyek y Benjamin Piekut aciertan al afirmar que “ser grabado significa ser inscrito en futuros (y pasados) que uno no puede predecir ni controlar por completo” (Stanyek y Piekut, 2012, p. 307). No hace falta ir demasiado lejos para comprobar las implicaciones que estas herramientas han tenido en el entorno musical: simplemente pensemos en la cantidad de canciones que escuchamos de artistas que ya no están vivos, publicaciones mu-

sicales póstumas o duetos intermundanos entre personas vivas y grabaciones de personas fallecidas.⁷

No es trivial preguntarnos qué implicaciones surgen al plasmar nuestra voz en una grabación. Stanyek y Piekut señalan que “[l]as tecnologías de grabación de sonido siempre se han asociado con la muerte. Si bien Jonathan Sterne sostiene que la grabación de sonido en el siglo XIX ‘preservó los cuerpos de los muertos para que pudieran continuar desempeñando una función social después de la vida’, a nosotros nos preocupa una disposición diferente de tecnologías y cuerpos que tiene menos que ver con la preservación que con formas complejas de rearticulación” (p. 305).

Son estas rearticulaciones las que incumben a la tecno-vocalización y que nos invitan a explorar las posibilidades creativas que surgen de las dislocaciones espacio-temporales de la voz y su fuente. Tal como señala el filósofo Dominic Pettman, “[h]oy tenemos las herramientas para ‘capturar’ la voz. Estamos rodeados por tales ecos, muchos creados por aquellos cuyos huesos se han convertido desde entonces en polvo. Esta es una posibilidad y una situación sin precedentes, una que nosotros, como especie, no hemos asimilado conscientemente, ni psicológicamente ni culturalmente” (Pettman, 2017, p. 90).⁸

Del mismo modo, junto con estas herramientas *tele-fónicas*,⁹ la voz no solo se distanció de su fuente, también se empampó de una nueva textura

⁷ Stanyek y Piekut (2012, p. 304) estudiaron a fondo el caso específico del dueto intermundano entre Natalie Cole y la voz de su padre fallecido Nat King Cole en la versión de *Unforgettable* de 1991.

⁸ Las herramientas de grabación y reproducción han creado nuevas formas de comunicación, las relaciones que podemos entablar ya no están atadas a nuestro entorno geográfico ni a nuestro momento histórico. Un ejemplo muy interesante que surge de estas herramientas es el disco de oro de las Voyager, un disco gramófono lanzado al espacio en 1977 junto con la sonda espacial Voyager, el cual contiene, entre muchos sonidos terrestres, una serie de voces saludando en 54 idiomas. En esta liga se pueden escuchar las cinco horas de duración de este disco: <https://www.youtube.com/watch?v=ELnn9V01EiI&ab_channel=TheMrTatum>. Para más información, véase Sagan (1978).

⁹ Hago esta separación para distinguir entre el uso común de la palabra “telefónica”, la cual usualmente remite al objeto “teléfono”, y su uso en sentido etimológico, que refiere a las voces que se encuentran distanciadas de su fuente de emisión.

electrificada, la cual trajo consigo una serie de posibilidades importantes para nuestro desarrollo. En muy poco tiempo nos hemos acostumbrado a escuchar estas voces acusmáticas¹⁰ cuyas fuentes de origen pueden hallarse a miles de kilómetros de distancia y que llegan a nosotros gracias a la presencia de altoparlantes y, por ende, completamente invadidas por la materialidad eléctrica de estos y de sus distintos medios de transmisión. Esta cualidad eléctrica que se incorporaba a la voz con la llegada del teléfono y de las primeras transmisiones de radio, su falta de profundidad debido a la pobre transmisión telefónica de comienzos del siglo XX, fue digna de sobresalto e indignación en muchos de sus usuarios, pero hoy en día tal sorpresa ha caído de su gracia.¹¹ El encontrarnos rodeados por estas voces electrificadas nos ha hecho acostumbrarnos a ellas, nos ha permitido explorar esta tímbrica vocal empapada por los contingentes sonidos de las herramientas de procesamiento y transmisión de audio. No es sorpresa que la incorporación de amplificadores, compresores y ecualizadores a la práctica creativa de la voz se haya normalizado muy rápidamente. La voz contemporánea, en gran medida, está intrínsecamente electrificada.

Actualmente existen muchos ejemplos de voces empapadas de múltiples elementos electrónicos, tecno-vocalizaciones que aprovechan distintas herramientas para alterar, procesar y modelar su sonido. Un caso interesante es el de los *vocaloids*, bibliotecas gigantescas de voces pregrabadas que, con asistencia de algoritmos y mediadas por software, permiten al usuario ensamblar voces

¹⁰ El compositor y teórico francés Michel Chion señala: “el sentido antiguo de la palabra acusmático [...] parece ser que fue el nombre que se le dio a una secta pitagórica cuyos adeptos escuchaban a su Maestro que hablaba detrás de un cortinaje para que, según se decía, la visión del que hablaba no les distrajera del mensaje” (Chion, 2004, p. 32).

¹¹ El filósofo alemán Walter Benjamin escribe en un pequeño fragmento sobre sus primeras experiencias al teléfono: “No había nada que suavizara la autoridad inquietante con la que me asaltaba. Impotente, sentía cómo me arrebatava el conocimiento del tiempo, deber y propósito, cómo aniquilaba mis propios pensamientos, y al igual que el médium obedece a la voz que se apodera de él desde el más allá, me rendía a lo primero que se me proponía por teléfono” (Benjamin, 1982, p. 27).

cantadas con entonaciones aparentemente orgánicas.¹² También cabe la pena mencionar a cantantes como Cher, T-Pain o SOPHIE, quienes han utilizado a su gusto y con creatividad programas de corrección de afinación de voz a tal punto que sería impensable no asociar las voces de estos artistas con el característico timbre proveniente de dicho software.¹³

Moldear la voz, distorsionarla, reafinarla, ecualizarla y procesarla en general, es ya una práctica constante en la creación musical: nuestro timbre puede reestructurarse drásticamente a lo largo de un verso, podemos enfatizar ciertas cualidades de la voz o desaparecerlas, podemos experimentar devenires inestables y complejos al procesar drásticamente nuestro canto. Tecno-vocalizando podemos explorar un sinnúmero de voces radicalmente distintas, las cuales no por estar mediadas por micrófonos y cables, pedales y computadoras, amplificadores y bocinas, dejan de seguir siendo nuestras voces; al contrario, el sistema tecno-vocal nos facilita el acceso a las voces que siempre han estado dentro (y fuera) de nosotros.

El cantante experimental Agustín Genoud acierta al señalar que “la *relación* entre los conceptos de aparato técnico y aparato biológico se toma literalmente. [...] [L]a discriminación entre lo biológico y lo mecánico es un ejercicio cuyo único propósito es señalar las operaciones que determinan el entendimiento común de estas definiciones y cómo *construyen una voz que eventualmente consideramos propia*” (Genoud, 2020, p. 60; el subrayado es mío). En otras palabras, sería ocioso dividir o jerarquizar los componentes sonoros de la tecno-vocalización a partir de la naturaleza eléctrica u orgánica de los medios que la componen. Lo interesante está en entender cómo dichos medios se consolidan en un

¹² Este software se popularizó a finales de la década de los 2000 principalmente por la cantante virtual/librería de voz Hatsune Miku, lanzada en 2007 por la empresa Yamaha Corporations. Para más información sobre Yamaha y el software *Vocaloid*: <<http://www.vocaloid.com/en>>; La autora y musicóloga Nina Sun Eidsheimun dedica un capítulo completo a los *Vocaloids* en su libro *The race of sound* (2018).

¹³ Hoy en día, el software de corrección de afinación de voz más utilizado es Auto-Tune, desarrollado por Antares Audio Technologies. Para más información: <<https://www.antarestech.com>>.

sistema tecno-vocal y cómo estos nos pueden ayudar a realizar un sinfín de exploraciones musicales.

Para concluir este apartado me parece pertinente hacer una breve recapitulación: entender el sistema tecno-vocal como un instrumento consolidado por la incorporación de diversos medios electrónicos al aparato fonador nos permite aprovechar creativamente las formas específicas en las que este es capaz de desenvolverse. Tales formas específicas surgen de la posibilidad de ampliar las dislocaciones espacio-temporales de la voz y de la capacidad de manipular y moldear drásticamente su morfología. Por lo tanto, lo que se busca en las tecno-vocalizaciones son los modos en los que dichas formas de desenvolvimiento abren flujos de exploración creativa al incorporarse de lleno en las tímbricas electrificadas de su materia y al explotar las posibilidades espacio-temporales de su emisión. Del mismo modo, también se busca encontrar las formas en las que las tecno-vocalizaciones estructuran consistencias, por ejemplo, en sus posibilidades de moldear y convencionalizar cualidades tímbricas o efectos vocales, que, al repetirse una y otra vez en ciertos contextos musicales, crean arquetipos sonoros específicos ligados a un género musical, o los modos en los que ciertas grabaciones de voz con cargas simbólicas específicas son constantemente repetidas en ciertos contextos para expresar discursos musicales, culturales y políticos.¹⁴

FLUJOS Y CONSISTENCIAS TECNO-VOCALES

Al surgir como una herramienta para problematizar las implicaciones y particularidades de la voz procesada, la tecno-vocalización busca formas de hacer música con la voz que de otro modo no hubiéramos concebido. A estos caminos que se abren a partir de la exploración del sistema tecno-vocal y sus posibilidades los llamaremos *flujos*. Y así como las particularidades del sistema tecno-vocal nos

¹⁴ En el artículo “Sobre el sampleo. Poética y política de la apropiación aural” de Julián Woodside, en el presente libro, encontramos, como ejemplo de los *sampleos afiliatorios*, los discursos políticos del Subcomandante Marcos presentes en muchas canciones de habla hispana.

abren nuevos flujos de exploración, también comienzan a estructurar nuevas convenciones, arquetipos o protocolos musicales. Estos usualmente funcionan como herramientas de mercado para la producción de música o de artistas en forma masiva, pero también pueden generar arquetipos o discursos sonoros que, desde la representación, a su vez gestan nuevas formas de comunidad. A estas estructuras comunicativas las llamaremos *consistencias*.¹⁵

Con ayuda del filósofo y semiólogo Roland Barthes, daremos el siguiente paso para entender la diferencia entre los flujos y las consistencias tecno-vocales, haciendo un símil entre estos y lo que el autor nombra *feno-canto* y *geno-canto*. Para Barthes, el feno-canto responde a “todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales”; mientras que el geno-canto es “ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la dicción de la lengua” (Barthes, 1995, p. 265).¹⁶

¿De qué modo interactúan el feno-canto y el geno-canto en la tecno-vocalización? El primero nos ayuda a entender las consistencias tecno-vocales como las constelaciones comunicativas de la tecno-vocalización: son los símbolos que pueden hacer que el escucha se sienta atraído, identificado o apelado

¹⁵ Los términos *flujos* y *consistencias* que uso en este trabajo están inspirados por el modo en el que el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari hablan del deseo como un flujo y de la consistencia como eso que asegura la consolidación de los conjuntos difusos, eso que reúne a los heterogéneos. Debido a la naturaleza del presente artículo decidí dejar de lado la incorporación de dichos autores como parte del marco teórico, manteniendo únicamente el nombre de mis categorías como un guiño a sus conceptos. Para una lectura más profunda en torno a la tecno-vocalización y su relación con el pensamiento de Deleuze y Guattari, refiero a mi tesis de maestría titulada “Tecno-vocalización: Reflexiones en torno a la composición de voz mediada tecnológicamente”.

¹⁶ El *geno-canto* será lo que Barthes nombrará posteriormente *el grano de la voz* (Barthes, 1995, p. 262).

por cierta música, o las convenciones tímbricas que hacen posible a una persona ubicar con relativa facilidad la década en la que una grabación de voz fue realizada; son, pues, los vínculos afectivos detonados por movimientos expresivos reconocibles. Por su parte, el geno-canto ayuda a entender los flujos tecno-vocales como esas producciones que escapan o exceden las consolidaciones representativas, expresivas y comunicativas; son el movimiento que se genera en el goce de la articulación sonora de todo el sistema tecno-vocal: los movimientos y contorsiones de los medios fónicos —la lengua, el aire, los dientes— junto con los medios eléctricos —la saturación, la reverberación, la distorsión—, entendidos como un solo sistema de producción; un goce detonado por las fricciones y las texturas de los distintos medios que construyen al sistema tecno-vocal interactuando entre sí.

Estar a la escucha de los flujos y las consistencias tecno-vocales nos ayudará a pensar todo lo que se juega al tecno-vocalizar, con el fin de encontrar puntos de intersección en donde un flujo puede convencionalizarse y devenir una consistencia, o una consistencia puede rearticularse y generar nuevos flujos. La tecno-vocalización, como concepto que busca problematizar las particularidades de la voz contemporánea, nos motiva a mantener una práctica activa que constantemente nos haga buscar esos puntos de fricción en nuestros procesos creativos, poniendo en la mesa preguntas como las siguientes: ¿qué flujos exploro y que consistencias estoy replicando? ¿Cómo logro rearticular ciertas consistencias? ¿Hasta qué punto la repetición de ciertas formas de flujo genera consistencias que puedan crear comunidades, y hasta dónde esas consistencias silencian otras formas de fluir?

Tecno-vocalizamos al jugar en ese *entre*, en los puntos de fricción donde encontramos nuevas rutas de enunciación. Esas rutas se sonorizan en los duetos intermundanos de cantantes vivos y grabaciones de difuntos, los cantos procesados con una excesiva corrección de afinación o las repeticiones infinitas de un joven afroamericano diciendo “*Come out to show them...*”. Es así que, a diferencia de Barthes, quien encontró la inspiración del grano de la voz en el cantante ruso Panzéra, yo encuentro la tecno-vocalización en la distorsionada

y sobre expresiva voz de la cantante Camae Ayewa, la cual, con procesamientos, grabaciones e imitaciones, hace resonar los ecos pasados y futuros que habitan en su voz.

TECNO-VOCALIZANDO: EL CASO DE MOOR MOTHER

A continuación, desarrollaré un pequeño análisis sobre la cantante, poeta y activista Camae Ayewa, también conocida por su nombre artístico Moor Mother, enfatizando tres características que considero esenciales en el modo como ella tecno-vocaliza y las cuales pueden inspirar la búsqueda, en nuestra propia práctica, de distintas formas de enunciación a partir del procesamiento tecno-vocal.

La primera característica que encuentro en la tecno-vocalización de Ayewa es la de explotar drásticamente las características electrificadas y distorsionadas de su sistema tecno-vocal, generando formas de canto experimental sumamente afectivas y viscerales; la segunda es su comprensión de sí misma como un receptáculo comunicativo y resonante de un entramado histórico de voces, avivando y recordando las sonoridades que la constituyen, tanto en imitaciones guiadas por el recuerdo como en el uso de grabaciones afiliatorias; y la tercera consiste en cómo tecno-vocaliza a sabiendas del desprendimiento que le espera a su voz y las resonancias que esta puede tener, con el fin de consolidar una vocalidad contemporáneo y afrodescendiente intrínsecamente electrificado.

El teórico e investigador Brandon LaBelle señala que “[l]a voz es un material tan eficaz y sensual precisamente porque sale de la boca; sube desde el pecho hasta la garganta para estremecer las cuerdas vocales, aparecer en y luego desde fuera de la boca, ondulando detrás de los músculos faciales, el conducto nasal, y a lo largo de la mandíbula. Experimentamos la voz sintiéndola en nuestro cuerpo” (LaBelle, 2014, p. 4), y ese trayecto, involucrando una variedad de cables, circuitos y procesamientos electrónicos, hacen que el canto de Ayewa tenga esa fuerza tan visceral. Un ejemplo de esto lo encontramos en la canción “By the

light”,¹⁷ en la que hay un claro entendimiento y goce de su voz: ella la habita de modos violentos y juguetones, la amplifica y la satura, la distorsiona invocando múltiples voces que varían en timbres y texturas.

Moor Mother constantemente juega con la multiplicidad de voces en su tecno-vocalizar, tanto en exploraciones tímbricas que modifican su voz para imitar la de un hombre, la de una niña pequeña, la de una anciana; como en el traslape de su voz con diferentes entonaciones, generando una especie de canon coral consigo misma. A continuación me gustaría remitir a las últimas estrofas de la canción “Arkeology”¹⁸ para ahondar en esto. Esta última estrofa es inaugurada por una grabación introductoria de la escritora Toni Morrison diciendo: “A woman told me once, I think it was Jimmy Baldwin’s mother, she said something I thought was a little sad. She said: All the good people have already been born”.¹⁹ Enseguida Ayewa comienza a recitar versos cortos, interrumpidos constantemente por el movimiento de su lengua al pronunciar las eses, las equis y las tes del texto, las cuales se desvanecen constantemente por un ruido eléctrico generado por la fricción de la lengua y la saliva en el micrófono: “Ganja and hess, blood bless. Ancient tomb where centuries rest. Raiders of the lost ark, let me hide my text. Water clock, Rolex, time for a hex. I’m vexed, let me read my sacred text. See who’s next”.²⁰ Durante esta primera sección y durante algunos versos más escuchamos un tenue murmullo detrás de la voz de Ayewa; al principio parecen ser pequeños fragmentos de la grabación de Morris insistiendo en seguir formando parte de la música, pero poco a poco las voces comienzan a acompañar a la cantante con débiles sonidos que duplican a la voz y alargan los seseos finales de los versos.

¹⁷ En <<https://www.youtube.com/watch?v=asYtTRfkbn8>>.

¹⁸ En <<https://www.youtube.com/watch?v=kOvOARhOM-I>>.

¹⁹ “Una mujer me dijo una vez, creo que era la madre de Jimmy Baldwin, dijo algo que pensé que era un poco triste. Ella dijo: ‘Toda la gente buena ya ha nacido’”.

²⁰ “Ganja y hess, la sangre los bendiga. Tumba antigua donde descansan los siglos. En busca del arca perdida, permítanme ocultar mi texto. Reloj de agua, Rolex, hora de un maleficio. Estoy molesto, déjame leer mi texto sagrado. Mira quién es el siguiente”.

Mientras avanza la canción, las voces se van haciendo más presentes, se escuchan ásperas, distorsionadas, distantes y cada vez más enfurecidas, como si de la boca de Ayewa insistieran en salir múltiples identidades. Después, la estrofa es interrumpida por un grito agudo extrañamente festivo, casi como una liberación de las voces que hasta ese momento parecían ser retenidas. A continuación, la voz de la cantante se multiplica, canta en paralelo; una voz se detiene mientras la otra retoma su flujo; los timbres de las voces cambian y finalmente aparecen voces nuevas que dan fin al verso. Estas voces parecen haber salido de la nada, grabaciones aisladas pronunciando monosílabos como “*hi*” y “*lord*”. Finalmente, la canción termina mientras escuchamos a Ayewa pronunciar la palabra “*willing*”.

En este momento breve y sutil, se ilustra muy claramente algo que encontramos constantemente en la música de Moor Mother y donde radica mucha de su fuerza: la convergencia de múltiples voces en la suya propia. Tales voces surgen del conjuro repetitivo del recuerdo, son las voces de su historia personal, familiar, cultural, encarnadas en el sonido de su tecno-vocalización, multiplicadas, distorsionadas y entrecruzadas por el acto creativo y afectivo del procesamiento electrónico. La fuerza de la tecno-vocalización de Ayewa es ineludible y, más allá del poder de sus palabras, hay también un poder en la demoledora presencia de su voz, la cual invade aquel territorio en el que resuena, infestándolo de saliva, de ecos, de electricidad, de distorsiones, de susurros, de voces desdobladas y de labios. No se puede entender la voz de Moor Mother sin la inestabilidad de la distorsión, sin los desdoblamientos constantes que generan otras voces.

Ayewa entiende el poder del tecno-vocalizar; sus palabras y gritos golpean y retumban exigentemente. Su tecno-vocalización es un arma que busca transfigurar enojos colectivos de cientos de años en voces — siempre una multiplicidad de ellas— que desbordan la singularidad de su boca. Al estar constantemente involucrada en actividades artísticas y políticas en pro de las comunidades afrodescendientes, Ayewa suele prestar su voz para encarnar las voces que ya no pueden hablar, una voz propia que no es individual, una

voz propia colectiva, monstruosa, infantil, en flujo y consciente de su impacto reverberante en el futuro: “You can’t say Moor Mother without future. You can’t say black future without Moor Mother”, resuenan las voces de Ayewa y de una niña pequeña, la cual en realidad es su propia voz con un cambio de afinación y timbre, en la canción *Tiberius*.²¹

CONCLUSIÓN

Las consistencias tecno-vocales son ese grado de consolidación de un símbolo expresivo o comunicativo en los procesos de tecno-vocalización, pero también pueden ser recurrencias estandarizadas en los modos de emisión y constitución de esta. Aunque tales consistencias pueden funcionar como elementos expresivos y referenciales que buscan resonar con las experiencias y los afectos de distintas colectividades, como vimos en el caso de Moor Mother, quien constantemente busca resignificar símbolos musicales y discursivos provenientes de la epistemología afrodescendiente, hay que tener en cuenta que las consistencias pueden volverse estancamientos inmóviles que estandarizan juicios valorativos en torno de la voz, imponiendo modos específicos de cantar que silencien, rechacen e inmovilicen exploraciones tecno-vocales que no cumplan con ciertas características.

A la vez, los flujos tecno-vocales conllevan una infestación de sonoridades promiscuas, ubicuas e inconsistentes, e implican, desde sus particularidades, explorar diversas formas de enunciación. En palabras de Pettman: “es menos interesante encontrar y fijar voces a cuerpos y entidades, reinscribiendo así obstinados mitos ontológicos, que seguir su circulación promiscua desde los pulmones a la lengua al instrumento a la cera del vinilo a la cinta magnética, y de vuelta a los oradores, imitadores y nuevas voces que se unen a la refriega”

²¹ En <<https://www.youtube.com/watch?v=5uA19Kb4q2o>>. Un ejemplo de estas búsquedas por reivindicar las epistemologías afroamericanas, tanto la búsqueda por una comprensión distinta del espacio-tiempo como el entender las multiplicidades que habitan en las personas, son expuestas y problematizadas por Phillips (2015) y Matti y Phillips (2017), en donde Ayewa participa como colaboradora y escritora.

(Pettman, 2017, p. 72). Con todo, del mismo modo que las consistencias pueden llegar a un grado tal que petrifiquen a ciertas voces en objetos fijos, el puro flujo de la voz tecno-vocalizada puede generar ensimismamientos e inmovilidad absolutas. Tanto el puro ruido como la frecuencia estable reducen el movimiento a cero.

En mi práctica musical, adentrarme en las sonoridades electrificadas del procesamiento de voz me fue de gran ayuda para encontrar una voz propia con la cual enunciarme musicalmente, una voz elástica y moldeable construida por la resonancia de múltiples voces familiares que habían construido lo que para mí era la voz. Es por eso que encuentro tanta resonancia e inspiración en el modo como Camae Ayewa construye sus tecno-vocalizaciones y, por ello, desde el análisis de su música he intentado dilucidar cómo es que una o uno puede explotar las características particulares de la tecno-vocalización para encontrar distintas formas de creación en la producción de un canto que constantemente cambia de timbres y de texturas, además de explorar dinámicas contrapuntísticas al duplicar la propia voz o modificarla para conjurar otras identidades. El modo como Ayewa construye su tecno-vocalización al multiplicarla, al hacerla excesiva, nos permite entender la potencia de enunciarnos desde tecno-vocalizaciones que recuerdan y hablan con las voces de nuestro propio pasado, de lo que hemos sentido y lo que hemos escuchado. Ayewa nos muestra la posibilidad de tecno-vocalizar desde la colectividad y desde los viscerales afectos de la electricidad.

Aunque la búsqueda por generar cantos colectivos y reivindicativos no sea una anomalía en la música, Ayewa aprovecha las posibilidades del sistema tecno-vocal para enunciarlo de un modo particular, con distorsión y electricidad, con ubicua multiplicidad, con contrastes entre grabaciones y voces, hasta llegar a la modificación de su voz para enunciarse con la voz de una niña, de una anciana, de un hombre. La fuerza de la tecno-vocalización aparece, pues, en el momento en que, desde el goce del sistema tecno-vocal y desde la exploración expresiva y comunicativa, encontramos formas poderosas de

creación y expresión. Encontramos algo a lo que podemos llamar nuestro canto, nuestra voz, nuestra tecno-vocalización.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine* (M. Villarino Rodríguez, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- Eidsheim, N. S. (2018). *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.
- Genoud, A. (2020). Border-Listening/Escucha-Liminal. *LISTENING*, 1(8).
- LaBelle, B. (2014). *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Nueva York: Bloomsbury.
- Matti, D., y Phillips, R. (2017). *Space-Time Collapse I: The congo to the carolinas*. Lexington: AfroFuturist Affair
- Meizel, K. (2011). A Powerful Voice: Investigating Vocality and Identity. *Voice and Speech Review*, 7(1).
- Pettman, D. (2017). *Sonic Intimacy: Voice, Species, Technics (or, How to Listen to the World)*. California: Stanford University Press.
- Phillips, R. (2015). *Black quantum futurism: Theory and practice*. Philadelphia: AfroFuturist Affair
- Sagan, C. (ed.). (1978). *Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record*. Nueva York: Random House.
- Stanyek, J., y Piekut, B. (2012). Deadness: Technologies of the Intermundane. En J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge.

REMIX COMO HACKEO CULTURAL

Xavier Góngora

We make use of a service already existing [...]. We explore [...]. We exist without skin color, without nationality, without religious bias [...]. My crime is that of curiosity.
The Conscience of a Hacker, THE MENTOR

En este artículo propongo una heurística de la composición musical *remix* como medio para la reconfiguración de la hegemonía aural (sonora y musical). En otras palabras, hablaré de cómo la manipulación directa de la intertextualidad inherente al *sampleo* en una práctica compositiva permite alterar la codificación cultural que una obra musical o texto sonoro tiene para un escucha ideal.¹ Este propósito puede ser formulado a manera de pregunta: ¿es posible cambiar o disolver la disposición jerárquica de la cultura, a partir de una práctica musical que trasponga las posiciones relativas de sus elementos?

Este planteamiento surge de una reflexión que atravesó mi tesis de maestría, en la que abordé el *remix* y el *sampleo* como categorías extensivas que me permitieron sintetizar, en la idea de una *composición postaurática*, algunas de las interacciones que observo entre el arte reproducible, la masificación de la experiencia estética, la mediación tecnológica, la disolución del autor y la representación digital (Zúñiga Góngora, 2021). Me interesa señalar el surgimiento de una agencia individual sobre la cultura a nivel macro, misma que la narrativa

¹ No *ideal* en su acepción de *idóneo*, sino en el sentido de una representación abstracta. El uso que haré de *codificación* y *cultura* se vincula con la semiótica cultural de la escuela de Tartu, en particular de Iuri Lotman, de quien tomaremos otros conceptos más adelante.

contemporánea incorpora en el *hacker*: personaje capaz de transformar el mundo mediante un uso trasgresor de la tecnología. Los sistemas informáticos, como campo de acción del hacker, figuran en un plano material y metafísico el cual determina el aspecto operativo del mundo. Similarmente observaremos que los textos mediáticos externalizados, fruto de la escritura-grabación, son un aspecto operativo de la cultura susceptible de manipulación tecnológica. Es debido a esto, y por la infusión conceptual transdisciplinaria de la informática, la cibernética y la ciencia de la computación en un sinnúmero de campos de estudio, que elijo llamar *hackeo cultural* al objeto y objetivo del presente texto.

Empecemos revisando algunos términos: entenderemos *sampleo* como el acto de “insertar un objeto sonoro previamente grabado y rastreable al interior de otro texto mediático”. Samplear es, en su sentido más simple, citar una obra dentro de otra introduciendo una función retórica de sinécdoque de la obra o su contexto.² Definimos el *remix* como el reconocimiento y sampleo de obras preexistentes en la cultura para la creación de obra derivada. Tenemos que acotar también el desbordante término de *cultura*:

La cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados (Lotman, 1996, p. 109).

Así, vemos la cultura simultáneamente como contenido y proceso, como un conjunto de textos a manera de memoria codificada y su dinámica de interacción, multiplicación y desarrollo. Para profundizar en el concepto de remix notemos cómo Navas (2012) piensa el “Remix” —con “R” mayúscula— como el tipo de discurso que distingue a la “cultura remix” que Lawrence Lessig (2008) utiliza para cuestionar el régimen de los derechos de autor. Como discurso, el

² Tal como es elaborado a mayor detalle por Julián Woodside en “Sobre el sampleo. Poética y política de la apropiación aural”, en este mismo libro.

Remix, más allá de la mera recombinación de material preexistente para crear algo nuevo, busca una “legitimación alegórica” a través de la preservación del *aura espectacular* de la obra fuente (Navas 2012, p. 116).³ Esta caracterización se comprende observando cómo el reconocimiento y valor de la obra fuente dentro de una cultura afecta a la recepción de la obra derivada y, en consecuencia, al proceso de creación de la misma en la medida que se manipula intencionalmente dicho reconocimiento o valor cultural. Comúnmente asociado a la posmodernidad, el remix aglomera un conjunto de prácticas bajo una lógica que trasgrede, desde su esencia, la noción de autenticidad y autoría. El auge del remix —simultáneamente como discurso y estrategia para la producción de contenido— se relaciona con lo que Lev Manovich (2001) denomina “nuevos medios” para tratar el cambio de paradigma que la técnica digital introdujo en los ámbitos de la producción, almacenamiento y transmisión de objetos culturales. Cabe señalar que, así como el concepto de *sampleo* depende de la práctica de *copiar y pegar* sin reducirse a ello, el remix es más que la recombinación de materiales. En otros términos, lo que nos interesa aquí del remix es su capacidad de constituir una interfaz⁴ para la deconstrucción de los atributos y valores de los objetos culturales sobre los que opera.

En la primera sección de este artículo abordaremos las características del remix que nos presentan algunas lógicas bajo la cuales se componen textos mediáticos; veremos un par de ejemplos donde el *sampleo* tiene efectos poéticos y políticos a partir del desplazamiento de contexto. En la segunda sección caracterizamos el espacio cultural a partir de las dinámicas entre el centro y la periferia de lo que Iuri Lotman (1996) define como *semiósfera*. Finalmente, en

³ El *aura espectacular* es una combinación entre la noción de *aura* de Walter Benjamin y la teoría del espectáculo de Guy Debord que, en términos llanos, denota un valor exaltado derivado de la masificación y exhibición de la obra en la cultura, algo que adquiere al hacerse reconocible masivamente.

⁴ La noción de *interfaz* es cercana al concepto de *frontera* que trato en la sección “Semiósfera y deconstrucción”. Las funciones liminales de mediación que caracterizan a una interfaz son discutidas en el texto colaborativo “Hacia una teoría del instrumento musical”, en este mismo libro.

la tercera sección realizaremos un ejercicio especulativo sobre la composición remix en busca de lo que planteo como hackeo cultural: un símil en el que una semiósfera es considerada un sistema informático cuyo código fuente está encriptado en el conjunto de textos que la conforman.

COMPOSICIÓN REMIX

Un ejemplo paradigmático de la llegada del remix al ámbito cultural global, y en el que identifico el germen de las lógicas de la composición remix, se encuentra en la reconfiguración del DJ como ejecutante musical. Inicialmente dedicado a la concatenación de música grabada en contextos de fiesta y baile, la práctica del DJ se convirtió en una producción sonora similar a la reconocida en el intérprete de un instrumento acústico. Esto se hace patente, icónicamente, en el tornamesismo: el uso de las tornamesas y discos de vinilo como parte de una nueva disciplina instrumental, que se gestó en los años setenta y cuya dislocación de la ontología de la grabación —como registro siempre secundario de un acto creativo original— no se puede desestimar.⁵ Por otra parte, la representación y manipulación tecnológica del sonido, ubicua en las prácticas musicales contemporáneas gracias a la eficiencia de la técnica digital,⁶ enfatiza su reproducibilidad y disemina formas musicales en las que se intuyen resonancias con el tornamesismo. Por ejemplo, la interpretación de música electrónica, en muchos casos, involucra la manipulación de grabaciones y secuencias programadas en sintetizadores. Podemos incluso rastrear esta influencia en algunas interpretaciones de *live coding* donde el código fuente refiere a instrucciones algorítmicas de reproducción y muestreo de grabaciones —como los *buffers* y patrones en SuperCollider— con las que el músico-programador interactúa determinando sus valores de entrada y combinándolas en nuevas

⁵ El término *grabación* es desbordado por la práctica de producción musical contemporánea en la que no necesariamente se graba algún evento sonoro externo.

⁶ Sea en la producción, postproducción, distribución, transmisión, documentación, etc.

estructuras.⁷ En estos ejemplos no podemos hablar *a priori* de la rastreabilidad del sampleo o la iconicidad de un elemento cultural, y, por tanto, tampoco de remix en sentido estricto; sin embargo, podemos observar cómo ciertas lógicas operativas, en lo que respecta a la manipulación de objetos culturales preexistentes (como grabaciones y código), permean prácticas que no buscan necesariamente legitimación alegórica mediante la referencia a determinado contexto cultural reconocible.⁸ El conjunto de estas formas musicales presenta un panorama propicio para la proliferación del remix: la música y las prácticas sonoras, en tanto que textos mediáticos externalizados, entran a un estado de flujo en el espacio de su representación.⁹

Aquí no se trata de argumentar sobre la novedad del remix,¹⁰ sino apuntar a la retroalimentación tecnológica que ha participado en su devenir como parte de una extensión perceptiva, corporal y cognitiva. Encontramos un gesto similar en el concepto de *tecno-vocalización*, donde el aparato vocal comprende los dispositivos que transmiten y procesan el sonido de la voz en un fenómeno que logra vincular, en su potencia poética y política, el pasado y el futuro.¹¹ Similarmente, la música en soportes de reproducción se vuelve una extensión de la memoria y el lenguaje sobre los que, especialmente en el caso digital, obtenemos

⁷ El concepto de *algoritmicidad* en el *live coding* parte de concebir los algoritmos como abstracciones con las que se interactúa a manera de pensamientos. Véase el artículo “Agencialidad del código y el algoritmo” de A. Escobar y H. Villaseñor, en este mismo libro.

⁸ Podemos pensar el remix como ejemplo de *tecnología*, en el sentido de un *ensamblaje de preexistencias*, tal como se explora en el texto “Hacia una teoría del instrumento musical”, en este mismo libro. Esto sugiere una analogía entre la identidad de un instrumento musical y la identidad de una composición remix, ambas fundamentalmente dependientes del contexto cultural y semántico.

⁹ Confróntese esta idea con el *remix regenerativo* que Navas (2012) define como aquel basado en la funcionalidad y la eficiencia del material utilizado (p. 73). Sería un abuso caracterizar al *live coding* de remix regenerativo, pero esta práctica propicia la manipulación y transformación de sampleos.

¹⁰ Tanto Navas (2012) como Gunkel (2008) argumentan la “no-originalidad” como un carácter fundamental del remix.

¹¹ Véase “Tecno-vocalización: Flujos y consistencias de la voz electrificada”, de Ollin Vázquez, en este mismo libro.

nuevas agencias que “absorbe[n] y reconfigura[n] los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana” (Cuadra Rojas, 2006, p. 45). La música, como texto que codifica diversos aspectos culturales, en sí es un vehículo de la memoria; al estar codificada en formato digital pasa a un plano simultáneamente material y metafísico que deviene objeto manipulable mediante software computacional u otras técnicas de reproducción. A nivel de la cultura, esto implica no sólo una “nueva arquitectura de los signos, sino del espacio-tiempo y de cualquier posibilidad de representación y saber” (p. 45).

Aquí atendemos a la controversia cultural de antaño acerca del valor y función de la externalización de la memoria o, por antonomasia, la escritura. A través del dialogo entre Sócrates y Fedro, Platón escribe sobre el peligro que la escritura representa para la memoria viva y la búsqueda de la verdad. Muchos siglos después, Walter Benjamin (2003) lo trae nuevamente a colación, al observar la dislocación perceptual y política que el arte reproducible empieza a gestar en la sociedad, atendiendo a una teorización de la explosión cultural de su tiempo. En esta línea de pensamiento, pero analizando una escala de tiempo más extensa, Michel Serres (2007) habla de la revolución cultural en las sucesivas etapas de la externalización de la memoria, en las que ocurren cambios significativos del “acoplamiento entre el mensaje y el soporte” cuyos efectos abarcan todos los aspectos de la cultura y la organización social. De acuerdo con Serres, el surgimiento de la palabra escrita, como revolución cultural, hizo posible la aparición del Estado, la religión judeo-cristiana y la geometría. La siguiente etapa habría sido la invención de la imprenta, cuya llegada dio pauta a la ciencia experimental moderna (distinta de la ciencia natural abstracta de los griegos), el capitalismo y la Reforma de Lutero, quien proclamó que “todo hombre es un papa con una Biblia en la mano”. En este sentido me interesa el influjo tecnológico en relación con la reproductibilidad de las obras de arte que las lleva al registro de una memoria externalizada: el surgimiento de un potencial de transformación cultural accesible al individuo.¹²

¹² Podemos especular que este potencial tiene la capacidad de convertirse en una sofisticada dinámica de enajenación cuando se carece de un acceso activo a los medios de producción

Como escribe Woodside respecto al sampleo, ya sea a nivel de texto o de textura, como *sombra* o *reflejo*,¹³ aquel despliega una retórica intertextual (musical) que, para nuestros propósitos, constituye la potencia de la composición remix. Como ejemplo, y explorando el potencial deconstructivo del remix, Gunkel (2018) argumenta que, en el *The Grey Album* —un remix del *White Album* de los Beatles y el *The Black Album* de Jay Z—, Danger Mouse “sintetizó una intervención crítica y calculada en el material de la cultura popular, creando a la vez perturbadores y reveladores *cortocircuitos* que desafían los estándares y prácticas existentes en la industria cultural” (p. 121, énfasis añadido);¹⁴ esto lo logra mediante una retórica que enfrenta los ámbitos musicales de Los Beatles y Jay Z, utilizando principalmente el *sampleo reflejo*, cuyos públicos están culturalmente polarizados por lo general. Estos *cortocircuitos* son de particular interés: al pensar la cultura como un circuito eléctrico, el hackeo de la misma se figura en desviaciones de la topología¹⁵ del flujo eléctrico en el circuito. Por otro lado, la recontextualización puede tomar matices lúdicos que no dejan de tener implicaciones semánticas, como la reapropiación que hace Datsunn del tema de la serie *The Mandalorian*,¹⁶ donde dicho tema es traspuesto al registro del hip-hop instrumental. Este es un ejemplo de la práctica del *sample*

y reproducción. Esto se puede deber a cuestiones económicas o técnicas tales como carecer de una computadora, desconocer el software disponible o la falta de fluidez en el lenguaje de programación en cuestión.

¹³ Véase “Sobre el sampleo. Poética y política de la apropiación aural”, en este mismo libro, donde se elaboran los conceptos de *sampleo reflejo* y *sampleo afiliatorio* que referiremos a continuación.

¹⁴ “[H]e synthesized a critical and calculated intervention in the material of popular culture, creating both disturbing and revealing short circuits that challenge existing standards and practices in the culture industry.”

¹⁵ *Topología* tiene dos acepciones principales: el conjunto de propiedades espaciales de un objeto (como la conexidad o la propiedad de tener frontera) y la rama de la matemática que estudia dichas propiedades en los espacios abstractos a partir de las nociones de continuidad, vecindad y forma (intuitivamente una geometría sin distancias). En efecto, el diagrama de un circuito nos indica su topología (omitiendo la forma exacta o tamaño de sus conexiones).

¹⁶ Véase <<https://youtu.be/-2xeqJymJ1M>> (consultado el 24 de junio de 2021).

flip,¹⁷ virtuosamente ejecutada por Datsunn, en donde la revalidación, remem-branza y legitimación alegórica —a partir del carácter de *sampleo afiliatorio* con la audiencia que reconoce la fuente— se suma al aspecto performático de la manipulación tecnológica de la grabación. En ambos casos hallamos un desplazamiento de textos mediáticos a nuevos contextos que afecta la forma en que significamos lo escuchado. De estos dos ejemplos nótese lo siguiente: la referencia de una obra remix a otros textos insertos en la cultura implica más que solo legitimación alegórica.

SEMIÓSFERA Y DECONSTRUCCIÓN

En esta sección elaboraremos una caracterización del espacio cultural que nos permita imaginarlo susceptible de ser alterado intencionalmente. Para ello partimos del concepto de *semiósfera*: el espacio formado por un conjunto de textos interdependientes que hace posible la significación de los mismos y que se manifiesta en determinados puntos de vista (Lotman, 1996). La recon-figuración de la semiósfera puede demostrar una gran relevancia para una heurística de composición musical basada en el remix, siempre y cuando los procesos identitarios y de significación, que caracterizan la cultura, dependan íntimamente de artefactos culturales o textos mediáticos de soporte externo.¹⁸ ¿Cómo abordaremos la reconfiguración de este espacio? Para empezar, ¿cómo se configura?

Revisemos primero el concepto de *texto* que elabora Lotman (2003) desde la semiótica de la cultura: más que un mensaje codificado, un dispositivo inteli-gente. En sus términos, el texto presenta una función socio-comunicativa en la que se despliegan cinco procesos: 1) el trato entre el remitente y el destinatario, el cual resume su función como mensaje dirigido; 2) el trato entre el auditorio y

¹⁷ En el contexto del hip-hop instrumental, se trata del sampleo de una muestra musical enfatizando su carácter de recontextualización.

¹⁸ Esta suposición aplica a la sociedad industrial global en que la cultura se transmite por medios externos, en contraposición a sociedades en que la cultura se encuentra mayormente corporizada en rituales y transmisión oral.

la tradición cultural, que refiere a su función de memoria cultural colectiva; 3) el trato del lector consigo mismo, al actualizar aspectos de la personalidad del lector (en especial en los casos de textos *canónicos*); 4) el trato del lector con el texto, que deviene interlocutor y desempeña un papel activo e independiente en el diálogo; y por último –para nuestro interés inmediato–, 5) el trato entre el texto y el contexto cultural por el cual el texto es una fuente o receptor de información que participa del acto comunicativo y adquiere, metafóricamente, un carácter metonímico respecto al contexto en que se enmarca (p. 4). En este punto, Lotman presenta un elemento clave para el presente argumento:

Al trasladarse a otro contexto cultural, [los textos] se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: *actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante*. Tal ‘recodificación de sí mismo’ en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sónica de la persona y el texto. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y *adquiere rasgos de un modelo de la cultura* (Lotman, 2003, p. 5 énfasis añadido).

En otras palabras, el traslado de un texto —en el caso del remix, a través del sampleo— a un nuevo contexto deconstruye su proceso de codificación cultural: en tanto modelo de la cultura, el nuevo texto detona un proceso fractal de actualización. Esta interpretación resuena con Gunkel (2018), quien en su análisis del concepto de *deconstrucción* (acuñado por Jacques Derrida) señala que, aplicado al remix, el mismo no se reduce a la “ingeniería inversa” de la obra-texto fuente, sino que incluye la tentativa de “una reconfiguración, inquietante pero revitalizante, de la axiología occidental: la teoría del valor tanto en términos morales como estéticos” (p. 121).¹⁹ Y esto se debe a que la deconstrucción “comprende tanto la inversión de una oposición metafísica clásica como la irrupción de un nuevo concepto que excede la comprensión del sistema existente y pone en cuestión todos los elementos del orden establecido”

¹⁹ “[...] a disturbing but revitalizing reconfiguration of Western axiology—the theory of value in both moral and aesthetic terms.”

(p. 120).²⁰ Un señalamiento clave respecto a dichas “oposiciones metafísicas” (propias de los sistemas occidentales de significación, como materia/espíritu, emoción/razón, natural/artificial, hombre/mujer, centro/periferia, etc.) es que nunca se presentan en igualdad de condiciones, sino que atendemos a una jerarquía en la que uno de los términos tiene más poder que el otro (p. 118). El acto de deconstruir parte de un gesto “revolucionario” que se inclina hacia el término oprimido de la oposición y del que emerge un no-concepto “indecidible”. Se trata de algo que se encuentra simultáneamente *entre* los términos en oposición y en sus límites, sin constituir un tercer término que sintetice a los otros dos (p. 119). Sin este “indecidible”, la contraposición (revolucionaria) de los valores hegemónicos simplemente reforzaría la oposición de la que depende dicha hegemonía. Para oposiciones como original-copia o autor-audiencia, el remix sugiere dicho indecidible.

Esta posición *entre y en los límites* evoca un procedimiento topológico llamado identificación o cociente: se trata de obtener un nuevo objeto-espacio topológico a partir de otro, “pegando” puntos suyos entre sí (Jänich, 1984, cap. 3). Resulta relevante notar cómo Lotman describe la semiósfera como un espacio topológico:²¹

un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. [...] el espacio de la semiósfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman, 1996, p. 10).

²⁰ “[C]omprises both the inversion of a classic metaphysical opposition and the irruptive emergence of a new concept that exceeds the grasp of the existing system and puts all elements of the established order in question.”

²¹ Un espacio topológico es un espacio (conjunto de puntos) dotado de una familia de subconjuntos distinguidos como “vecindades” (Jänich, 1984, p. 7). Se trata de una estructura abstracta que codifica la noción de *continuidad* en un espacio.

Lo que hace de la semiósfera un “espacio cerrado en sí mismo” es que, cual *esfera*, cuenta con una frontera (semiótica): espacio de contacto entre su interior y exterior.²² Los puntos de la frontera de una semiósfera son el lugar donde lo que no tiene significación (por estar fuera) es asimilado al interior de esta (Lotman, 1996, p.12). En esas zonas liminales se encuentran formas híbridas que comparan vecindad con elementos externos a la semiósfera, posiblemente propios de otros espacios culturales. Por ejemplo, “si nos ubicamos en la semiósfera de la industria musical, [en la proximidad de] la frontera encontraremos textos cuyos géneros son adjetivados como ‘experimentales’ o ‘alternativos’ y/o que exhiben formas (de creación, producción, distribución y escucha) opuestas a la explotación, colonización y proletarización que caracterizan al sistema capitalista” (Zúñiga Góngora 2021, p. 42). En contraposición a la frontera, y a su vecindad inmediata que llamamos “periferia”, encontramos el centro de la semiósfera. Este contiene al conjunto de textos *canonizados* y cuya posición de hegemonía establece distintas dinámicas. El siguiente fragmento ejemplifica una interacción entre estos conceptos:

un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez, estimula (por regla general, bajo la consigna del regreso «a los fundamentos») el desarrollo semiótico del núcleo cultural, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras (Lotman, 1996, p. 14).

Esta dinámica se puede resumir como la renovación del centro a partir de los influjos de la periferia. La cuestión que nos interesa es cómo este influjo es

²² El concepto de *frontera* tiene una definición equivalente en la rama matemática de la topología de conjuntos (véase Jänich, 1984, p. 6). De hecho, siguiendo la convención matemática usual, la esfera (de dos dimensiones) es propiamente la frontera o cáscara de una bola (de tres dimensiones). La imagen topológica que presenta Lotman se corresponde más con la bola que con la esfera.

capaz de incidir en las jerarquías estéticas y, en suma, replantear “las viejas estructuras”. Un sampleo en una obra remix puede ser pensado como un texto periférico/fronterizo, en la medida en que comunica distintos contextos musicales y genera, de este modo, un sentido nuevo. El remix como lógica de producción cultural, al comunicar puntos en vecindades distintas, no solo expande o desplaza la semiósfera, desde la cual leemos/escuchamos un texto, sino que reconfigura su topología y produce un nuevo sentido.

Por otro lado, podemos comprender el conjunto de textos centrales a través del *canon* de una cultura: esa parte de la memoria cultural activa se compone de “un pequeño número de textos normativos y formativos, lugares, personas, artefactos y mitos que están destinados a ser circulados y comunicados activamente en presentaciones y representaciones siempre nuevas” (Assmann, 2008, p. 100).²³ En la forma de sus referentes más emblemáticos, como los textos religiosos u obras de compositores clásicos, el canon se entiende como “una referencia estable que se utiliza durante siglos y milenios en continuos actos de reverencia, interpretación y práctica litúrgica” (p. 100).²⁴ La lógica del canon consiste en la exclusión, y su estrategia para ello en investir al texto de un “significado existencial” y un “aura” que conduce a una “contracción de la cultura” (p. 102). En contraposición al canon –en términos de la remembranza activa y pasiva de una cultura– encontramos el *archivo*: el conjunto de textos que son preservados por una cultura, que no circulan activamente y, típicamente, constituyen el acervo de fuentes para la investigación académica. El archivo tiene una lógica de preservación y una estrategia que contextualiza y seculariza los textos, procurando una “expansión de la cultura” (p. 102). Así, la oposición centro-periferia presenta una semejanza con la oposición canon-archivo, que nos da una imagen de la dinámica al interior de una semiósfera. Si bien, tanto

²³ “[...] on a small number of normative and formative texts, places, persons, artifacts, and myths which are meant to be actively circulated and communicated in ever-new presentations and performances.”

²⁴ “The canonized text is a stable reference that is used over centuries and millennia in continuous acts of reverence, interpretation, and liturgical practice.”

en el centro como en la periferia, los textos son dinámicos, creativos, transformativos y se encuentran en constante mutación, ocupan en determinado momento la posición de canon o de archivo.

Mientras el centro y el canon nos hablan de la cohesión y estabilidad de la cultura, ¿de qué se trata la semejanza entre la periferia y el archivo? Ambos son un reservorio creativo para la cultura, fuente de movimiento. Este movimiento transpone las posiciones relativas de los textos y es capaz de modificar las jerarquías culturales, procurando un tránsito constante y vivificador. Sin embargo, dicho movimiento se puede encontrar obstaculizado. Como instancia más emblemática del archivo, encontramos las bases de datos y servidores que dan sustento a internet (y, en gran medida, a la memoria cultural globalizada) y cuyos registros comprenden textos producidos en todo tipo de ámbitos—en general sin criterio de omisión discernible—, dando cuenta de diversas periferias. Este archivo es tan grande que, en el caso de la industria musical, todo texto corre el riesgo de perderse en la “distribución de cola larga” en las plataformas de *streaming* (Leary, 2012, p. 42). Nuestro acceso a este archivo nos trae con el remix la función de reciclar, es decir recircular, dichos textos. Tal recirculación no solo constituye una movilización del archivo a la remembranza activa, sino que es capaz de comunicar centro y periferia, detonando un trato con el contexto cultural. Como vimos al hablar de la función socio-comunicativa del texto, cuando un texto u obra se inserta en un nuevo contexto, el mismo se vuelve una instancia que deconstruye su propio espacio de significación. Para un remix, no solo se toma una fuente para lograr legitimación alegórica, sino que la recontextualización de la misma refiere directamente a la lógica canon, al hacerla recircular; es decir, la legitimación sucede en ambas direcciones. Así, es posible partir de dos intenciones: utilizar el canon para adquirir legitimación alegórica o recurrir al archivo para circular y revigorar textos periféricos.²⁵

²⁵ Aquí la periferia no es solo espacial, sino temporal: también textos antaño canónicos se encuentran en la periferia.

HACKEO DE LA CULTURA

Existe una doble conexión entre los ámbitos del hacker y el remix: ambos surgen del ejercicio de ciertas literacidades —informáticas en el primer caso y transmediales en el segundo (véase Girón, 2019)— y se relacionan con un espíritu de experimentación lúdica con los sistemas informáticos y de los objetos culturales respectivamente. De forma similar, Navas (2012) señala que el DJ de los años setenta “comparte la tradición de los hackers, porque manipulaba grabaciones en una máquina que originalmente se usaba para la escucha pasiva” (p. 75).²⁶ El concepto de hackeo puede ser desplazado de su acepción meramente informática para ser considerado como “la aplicación de tecnología o conocimientos técnicos para superar alguna clase de problema u obstáculo” que se presenta como resultado del uso establecido (normativo) de esa misma tecnología.²⁷ Aún más, los ámbitos del hackeo y el remix establecen lo que podemos llamar una relación simétrica entre texto y contexto o, en términos benjaminianos, una “interacción concertada” que permite

ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas (Benjamin 2003, 56).

Tanto el software computacional como las grabaciones musicales son textos en el sentido semiótico de Lotman, lo que nos permite tender un puente entre la solución de un problema informático y la composición remix. La idea de un metafórico *hackeo cultural* mediante la composición remix se hace operativa si, en nuestros términos: 1) tratamos la semiósfera como un sistema estructurado

²⁶ “The 70’s DJ, however, shares the tradition of hackers, because s/he was manipulating records on a machine that was originally used for passive listening.”

²⁷ Véase <<https://www.avast.com/es-es/c-hacker>> (consultado el 26 de agosto de 2021).

por un *código fuente* susceptible de ser manipulado, y 2) determinamos cómo el remix da acceso a la manipulación de dicho código.

El primer objetivo se alcanza si tomamos el conjunto de grabaciones de audio como la representación de una semiósfera: entonces esta se vuelve manipulable en la medida en que sus textos se desplazan mediante la composición remix. El segundo objetivo lo he esbozado sucintamente al considerar la operación deconstructiva del remix y el trato que hay entre un texto y su contexto cultural. Como práctica, este hackeo trastoca la cultura mediante el desplazamiento y (re)combinación de textos mediáticos sonoros. El remix, en general, tiene en consideración el aura espectacular de las obras fuente, misma que nos presenta una forma intuitiva de ubicar la posición del texto mediático al interior de una semiósfera en términos —por ejemplo— de su referencialidad, identificabilidad y presencia mediática. Las decisiones composicionales que determinan la elección de sampleos, y que participan de la composición remix, suelen partir de distintos criterios no exclusivos entre sí: la identificación de la fuente como parte de la experiencia de recepción —como en el caso de los *mash-ups* (Gunkel, 2008)—, una función cultural específica (como la crítica o el tributo) o las cualidades sonoras del sampleo en cuestión —en alusión a la escucha reducida schaefferiana— (Landy, 2019, p. 133). Estas aproximaciones causan un entramado que condiciona y dirige la significación de un texto u obra musical.

Para atisbar la capacidad de un texto de extender su influencia, más allá de su recepción directa, en su trato con el contexto cultural a toda la semiósfera es necesario indagar en el proceso fractal de actualización que mencioné antes. En este proceso un texto en una nueva situación comunicativa actualiza su contexto cultural: un remix dado no está aislado, y así como su significación depende del resto de textos en determinada semiósfera, y muy directamente de los textos que samplea, el mismo participa y condiciona dicho proceso de significación (semiosis). A la fecha estoy indagando sobre la capacidad de un remix musical de alterar la topología de la semiósfera asociada al espacio de las grabaciones de audio, primero desde el punto de vista de la compositora y pos-

teriormente desde la perspectiva de espacios culturales de jerarquía superior (o más extensos).

CONCLUSIONES

El planteamiento aquí presentado surge de un impulso, una búsqueda utópica, por vislumbrar el mecanismo por el que se da la disrupción de la hegemonía del plano musical al de la cultura en general a partir de las prácticas de remix. Propuse pensar la semiósfera como un espacio topológico de significación para enarbolar una heurística composicional que consiste en la transposición y/o comunicación de elementos (obras) entre el centro y la periferia, o el canon y el archivo. Creo que la asociación improbable y la superposición de contextos disímiles abre un camino hacia la resolución de algunas oposiciones metafísicas —como lo popular-alternativo, melódico-ruidoso o lo *mainstream-underground*— con las que caracterizamos la música que oímos. Se traza entonces un procedimiento, o un estilo, que cuestiona el orden jerárquico que hace desigual la visibilidad y recepción de la multitud de obras en un archivo en constante expansión.

Esta propuesta emerge de las prácticas musicales centradas en los medios de grabación y reproducción, pero en absoluto se reduce a ellas: los principios del remix se extienden en la forma de un diálogo en el que la cultura se recicla para volver a nacer, y los textos recirculan para producir nuevas lecturas. Algo que quedará pendiente desarrollar, para quien haya extraído de este artículo la intención de hackear la cultura, serán estrategias específicas propias para desplazar y resignificar propuestas estéticas, documentos históricos, corrientes artísticas, tradiciones locales y estructuras comerciales; en suma, las esferas culturales que están a nuestro alcance en el ecosistema digital como cultura objetivada en el espacio de sus representaciones. Así contaremos con herramientas para navegar en este espacio y aportar a la adaptación de lo humano “a las nuevas fuerzas productivas” puesto que una tecnología de representación —o *lenguaje* por antonomasia— deviene en una extensión perceptiva (véase

Cuadra Rojas, 2006). La mediación de tecnologías que permiten la externalización objetiva de un espacio cultural hace que tanto el sampleo como el remix se nos ofrezcan como interfaces que permiten una relación cibernética con dicho espacio desde la que es posible hackearlo mediante la creación de nuevos textos u obras musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. En A. Erll, A. Nünning y S. B. Young (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (D. Moreno Soto, ed.; A. E. Weikert, trad.). México: Itaca.
- Cuadra Rojas, Á. (2006). La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital. *Re-Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad*, 2.
- Girón, A. M. T. (2019). Literacidad transmedia: Un mecanismo de doble tracción. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32.
- Gunkel, D. J. (2008). Rethinking the Digital Remix: Mash-ups and the Metaphysics of Sound Recording. *Popular Music and Society*, 31(4).
- Gunkel, D. J. (2018). Deconstruction. En E. Navas, O. Gallagher, & xtine burrough (Eds.), *Keywords in remix studies* (pp. 115–124). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jänich, K. (1984). *Topology*. New York: Springer-Verlag.
- Landy, L. (2019). Re-composing Sounds ... and Other Things. *Organised Sound*, 24(2).
- Leary, C. (2012). *Composing in the Internet Age of Post-Auratic Art* (Tesis de Doctorado en Música). Canada: Newcastle University.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Penguin Press.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiósfera: Semiótica de la cultura y del texto* (Vol. I; D. Navarro, trad.). Valencia: Cátedra.

- Lotman, I. M. (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, I. M. (2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. (D. Navarro, trad.). *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2(6).
- Navas, E. (ed.) (2012). *Remix Theory*. Vienna: Springer.
- Serres, M. (2007, diciembre 11). *Les nouvelles technologies: Révolution culturelle et cognitive—Interstices*. <<https://interstices.info/les-nouvelles-technologies-culturelle-et-cognitive>>.
- Zúñiga Góngora, F. J. (2021). *El remix y el sampleo como prácticas de composición postaurática* (Tesis de Maestría en Tecnología Musical). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SOBRE EL SAMPLEO. POÉTICA Y POLÍTICA DE LA APROPIACIÓN AURAL

Julián Woodside

El uso de sampleos en la música ha inspirado infinidad de debates que se pueden agrupar en tres ejes: a) si se considera o no una práctica creativa en tanto recontextualización de objetos sonoros preexistentes; b) si transgrede o no cuestiones de autoría u otros aspectos legales; y c) si confronta o no diversas dinámicas de hegemonía aural.¹ Si bien dichos debates no son centrales para este texto, es importante apuntar que suelen desarrollarse desde posturas tecnodeterministas. Es decir, samplear tiende a problematizarse a partir de su relación con el surgimiento de tecnologías de grabación y de reproducción sonora, esto a pesar de que su esencia se puede rastrear a mucho tiempo atrás.

Samplear consiste en insertar un objeto sonoro previamente grabado y rastreable al interior de otro texto mediático (véase Woodside, 2005, 2008a). Digo “rastreable” ya que no se implica que el escucha deba reconocerle, cuestión que discutiré más adelante. En este sentido, el sampleo como lo conocemos hoy en día se ha convencionalizado a partir del uso de diversas tecnologías de grabación y de reproducción sonora, las cuales han normalizado múltiples prácticas esquizofónicas.² No obstante, poética y políticamente su esencia trasciende esta definición, ya que es producto del devenir de varias formas

¹ Este último punto lo aborda, desde la práctica del *remix* y su relación con el sampleo, el texto de Xavier Góngora titulado “Remix como hackeo cultural”, en este libro.

² Esquizofonía se refiere a la separación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica (Schafer, 1994, p. 90).

de apropiación, recontextualización y reconfiguración aural que han existido desde antes de la adopción de dichas tecnologías. Por esta razón, aquí propongo una aproximación que trasciende los argumentos tecnodeterministas para comprender cómo el sampleo, en tanto recurso que media entre sistemas aurales y contextos culturales, implica procesos intertextuales, intermediales e interculturales.

El texto plantea una serie de ideas que se inspiran en cuatro preguntas: ¿Qué hace a un sampleo ser sampleo? ¿Por qué sampleamos? ¿Por qué sampleamos lo que sampleamos? Y ¿qué implicaciones tiene samplear? En el primer apartado me apoyo en el concepto de *objeto sonoro* planteado por Pierre Schaeffer, el cual permite presentar al sampleo en igualdad de condición que otras formas de apropiación aural como son las onomatopeyas, las anafonías musicales³ y el uso de *foleys* en la cinematografía.⁴ Además, explico cómo el sampleo y la metáfora cumplen la misma función: permiten apropiarse discursivamente del entorno.

En el segundo apartado abordo al sampleo desde una perspectiva poética. Tomo como punto de partida los argumentos de Pierre Schaeffer sobre por qué adoptó, y luego abandonó, la noción de *música concreta*, y establezco un vínculo con lo que Victor Stoichiță problematiza con respecto a la decantación de dos visualidades desde una misma silueta: la sombra y el reflejo. Esto me permite ligar el concepto de *transparencia*, utilizado en el contexto audiófilo, con algunas discusiones sobre la representación y mediación del entorno. Posteriormente planteo la idea de *siluetas aurales*, además de proponer la existencia de *sampleos sombra* –cuya fuente es difícil de discernir– y *sampleos reflejo* –cuya fuente es

³ Philip Tagg plantea que una anafonía es un signo musical que establece relaciones icónicas con aquello que busca representar (Tagg, 2015, p. 582), como puede ser, por ejemplo, cierto tipo de movimiento, un objeto sonoro no musical o una experiencia táctil (véase pp. 485-528). Es decir, una anafonía es cierto tipo de “onomatopeya” musical.

⁴ Los *foleys* consisten en sonidos producidos en un estudio de grabación que se insertan durante la postproducción de una película y que permiten enfatizar, complementar o volver a sonorizar una secuencia cinematográfica de manera sincrónica, ya sea por efectos dramáticos, narrativos o para corregir errores en el registro del audio original (véase Ament, 2009).

fácil de identificar–, lo cual permite profundizar en el tema de la rastreabilidad de un sampleo.

En el tercer apartado abordo el sampleo desde una perspectiva política al definirle como *interfaz aural*. En tanto intertexto sonoro, un sampleo es político y sirve como recurso de mediación, vinculación e incluso delimitación de sistemas y contextos aurales. Por esta razón, propongo dos criterios para entender el sampleo como gesto político: uno afiliatorio y uno extractivista o colonizante. Un sampleo afiliatorio es aquel que establece afinidad discursiva entre quien le incorpora y diversos contextos sociales y culturales, mientras que el sampleo extractivista o colonizante perpetúa, mediante su uso, diversas dinámicas hegemónicas y de exotización aural.

Finalmente, cierro el texto con algunas ideas sobre las implicaciones del sampleo como recurso político y de manipulación de realidades. Dicha perspectiva permite argumentar cómo esta práctica influye en la consolidación, perpetuación y reconfiguración de memorias culturales y dinámicas de poder que trascienden el plano de lo sonoro-musical. Además, planteo que su estudio puede ofrecer reflexiones críticas sobre la relevancia cultural e impacto social de otras prácticas de apropiación, manipulación y recontextualización medial.

ENTENDER EL SAMPLEO DESDE UNA PERSPECTIVA RETÓRICO-ONTOLÓGICA

¿Qué hace a un sampleo ser sampleo? ¿Usar tecnologías de grabación y de reproducción sonora? ¿Recontextualizar objetos sonoros preexistentes? ¿Reconocer la fuente de un intertexto aural? Un sampleo puede ser definido como la inserción de un objeto sonoro previamente grabado y rastreable al interior de otro texto mediático. Tal definición permite trascender el contexto musical y relacionarle con prácticas presentes en cualquier medialidad donde exista la posibilidad de recontextualizar objetos sonoros.⁵ Por ejemplo, un diseño sonoro cinematográfico implica samplear en tanto que se utilizan y

⁵ De hecho, samplear es posible en todo tipo de medialidad, no solo sonora, sino también visual, audiovisual, textual, performativa, plástica, etcétera, siempre y cuando se trate de

reconfiguran objetos sonoros para cumplir diversas funciones miméticas y diegéticas; y lo mismo ocurre con aquellas *apps* y software que se apoyan en sonidos previamente grabados para distintos fines.

Como planteó Pierre Schaeffer, “lo que oye el oído no es ni la fuente ni el ‘sonido’, sino los verdaderos objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente a la fuente, o incluso su ‘luz’, sino objetos luminosos” (2003, p. 49).⁶ En otras palabras, un objeto sonoro se construye desde la escucha y funciona como signo en tanto proceso semiótico-cognitivo. Para el caso musical podríamos decir que un sampleo se apropia de tres tipos de objetos sonoros: musicales, paramusicales y voco-lingüísticos (Woodside, 2005, 2008a, 2009). Sin embargo, a lo largo de la historia han existido diversas prácticas musicales que han permitido apropiarse y recontextualizar este tipo de objetos incluso antes del desarrollo de tecnologías de grabación y de reproducción sonora. Por ejemplo, los *quodlibets*⁷ eran ya una forma de apropiación de objetos sonoros musicales, mientras que históricamente las anafonías han permitido emular diversos objetos sonoros paramusicales desde lo musical.⁸

¿Cuándo fue la primera vez que el ser humano se apropió de un objeto sonoro? Probablemente cuando se hizo la primera onomatopeya para imitar un sonido del entorno. ¿Cuál sería realmente la diferencia retórico-cognitiva entre generar un objeto sonoro mediante una onomatopeya, una anafonía, un *foley* o simplemente samplearlo? ¿Habría diferencia en cuanto a su escucha, conceptualmente hablando, si en cada caso lo que se busca es aludir al mismo objeto sonoro? Si bien es indiscutible que existen diferencias formales dependiendo del recurso, el objeto sonoro percibido en cada caso es conceptualmente

prácticas de apropiación y recontextualización de otros objetos sonoros, visuales, audiovisuales, performativos, plásticos, etcétera.

⁶ Este concepto es similar a la noción de *evento auditivo* propuesta por Jens Blauert (Blauert, 1997, pp. 2-3).

⁷ Un *quodlibet* puede ser considerado un antecedente musical del *mashup*, pues consiste en una forma musical que combina diferentes melodías populares en contrapunto de manera similar a lo que ahora ocurre sampleando diversas piezas musicales en modo *mashup*.

⁸ Ver nota 3 para la definición de *anafonía*.

el mismo. Sí, varía el modo de realización, y en ocasiones puede influir el reconocer cuál fue la práctica que le dio origen, pero en teoría el objeto sonoro es el mismo.

Ahora bien, un sampleo es *intertextual*, y la intertextualidad es un fenómeno retórico (Plett, 1999, p. 313). En este sentido, un sampleo es un recurso retórico porque su interpretación depende de las características de su contexto de origen y del texto mediático donde se inserta. Además, si partimos del hecho de que una metáfora permite “entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson, 2001, p. 41), podemos argumentar también que samplear es retórico porque permite entender y experimentar una situación aural en términos de otro objeto sonoro. Al igual que con las metáforas, sampleamos el mundo para apre(he)nderlo (Woodside, 2016b), primero para darle sentido a nuestro entorno aural, pero también para apropiarlo, manipularlo y reconfigurarlo. Y así como históricamente hemos utilizado onomatopeyas u otras prácticas musicales para “samplear” el entorno aural, mucho antes de que existieran tecnologías de grabación y de reproducción sonora, las metáforas también nos han permitido “samplear” el mundo desde otras medialidades y materialidades.

Es importante tomar en cuenta que un intertexto implica al menos dos elementos, *texto* y *textura* (Plett, 1999, p. 314). En el caso del sampleo, el texto sería aquello que da identidad esencial al fragmento sampleado (es decir, el contenido), mientras que la textura sería su medialidad o convención discursiva (por ejemplo, la cualidad “género musical”, “discurso político”, “diálogo cinematográfico”, etcétera). Como complemento a lo anterior es pertinente retomar lo que Renate Lachmann plantea con respecto a cómo, cuando un texto entra en el dominio de otros textos, la referencia puede ser a su totalidad, a un paradigma textual, a un género, a ciertos elementos de otro texto, a un recurso estilístico, a una técnica narrativa, a un motivo, etcétera (2010, p. 304). De esta manera, la referencia de un sampleo no solo tiene implicaciones textuales, sino también mediales y culturales, sobre todo porque al samplear reproducimos implícita o explícitamente juicios y valoraciones sobre aquello sampleado.

Un sampleo también es *intermedial*. Como plantea Lars Elleström, la intermedialidad busca establecer “un puente entre las diferencias mediales que se basa en similitudes mediales” (2010, p. 12).⁹ Y si samplear es posible en distintas medialidades, y además sirve para establecer vínculos entre ellas —como samplear un discurso político o un programa de televisión en una composición musical—, es evidente la dimensión intermedial de esta práctica. Además, un sampleo es *intercultural*, pues trasciende los límites del texto en el que es insertado y establece vínculos discursivos con otros contextos culturales y sociohistóricos, así como el hecho de que permite apropiar y reconfigurar memorias culturales desde un plano aural. Para dimensionar lo anterior, habría que tomar en cuenta que el entorno aural influye en nuestras dinámicas identitarias y de socialización (Rice, 2003; Schwarz, 2015; Woodside, 2008b). Y al ofrecer la posibilidad de materializar un objeto sonoro en distintos contextos mediáticos, el sampleo se relaciona con lo que los estudios sobre la memoria cultural analizan bajo las nociones de *remediación* y *premediación*.¹⁰

A lo largo de este apartado he problematizado cómo se pueden trascender las argumentaciones tecnodeterministas al reflexionar sobre las implicaciones del sampleo, pues su esencia existe mucho antes del desarrollo de tecnologías de grabación y de reproducción sonora. Además, en tanto intertexto aural, un sampleo cumple funciones retóricas, intermediales e interculturales, repercutiendo en la consolidación y perpetuación de diversas memorias culturales. Habiendo planteado esta perspectiva retórico-ontológica del sampleo, toca ahora discutirle desde otras dos perspectivas: una poética y una política.

⁹ Toda cita textual originada en otro idioma fue traducida por mí.

¹⁰ Para Astrid Erll, la remediación apela a que los eventos memorables son representados una y otra vez en distintos contextos, estableciendo así un canon de constructos mediales sobre dichos eventos; mientras que la premediación apela al hecho de que las representaciones existentes que circulan en la sociedad proveen esquemas para futuras experiencias y formas de representación (Erll, 2010, p. 392).

POÉTICA DE LA APROPIACIÓN SONORA.

EL SAMPLEO COMO SILUETA AURAL

En su libro *Tratado de los objetos musicales*, Pierre Schaeffer explica cómo fue que propuso —y luego desechó— el término *música concreta* para denominar aquellas piezas hechas con sampleos, como sus *Cinq études de bruits* (Cinco estudios de ruidos). En sus palabras: “[cuando propuse en 1948 el término *música concreta*] se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia” (Schaeffer, 2003, p. 23). Sin embargo, después aclara que en 1958 abandonó dicho término y en su lugar adoptó la noción de *música electroacústica*, pues llegó a la conclusión de que “según el contexto instrumental y cultural, la música producida es fundamentalmente concreta, fundamentalmente abstracta o más o menos equilibrada” (p. 36).

Por otra parte, Victor Stoichiță, en el libro *A Short History of the Shadow*, refiere dos mitos para problematizar la tensión entre sombra y reflejo como recursos para representar el mundo. El autor retoma el relato de Plinio el Viejo sobre el supuesto origen de la pintura y de la escultura a partir del trazo y rellenado de una silueta, para argumentar cómo en la Antigüedad la sombra servía como apoyo mnemotécnico para hacer presente lo ausente, pues la imagen / sombra que inspira la silueta es la imagen de alguien, se parece y pertenece a la persona de la que proviene (Stoichiță, 1999, p. 15). Posteriormente apela al mito de la caverna de Platón para desarrollar cómo, desde la perspectiva platónica, las sombras devienen algo negativo en tanto “censura de luz” (p. 25). Es decir, desde la teoría mimética, el reflejo adquiere connotaciones positivas porque “el fantasma de la sombra tuvo un rol secundario que jugar. Dio espacio a la imagen espejo que, de acuerdo con su grado de claridad u oscuridad, era superior” (p. 25). De esta manera, la sombra y el reflejo se pueden concebir como “dos modalidades contrastantes (aunque a veces interactúan) de la relación entre imagen y representación” (p. 31).

La noción de *transparencia*, popular en el ámbito de la audiofilia, permite trasladar al ámbito sonoro lo que explica Stoichiță, y al mismo tiempo ayuda a profundizar en las reflexiones de Schaeffer. La transparencia audiófila se puede entender como “el grado en que la experiencia auditiva es cualitativamente idéntica a escuchar los instrumentos en vivo” (Hales, 2017, p. 196). Y si bien la idea de “cualitativamente idéntica” es cuestionable —algo que ameritaría un espacio más amplio para su discusión—, hay un hecho importante a considerar: la transparencia tiene historicidad. Como plantea Frank Ankersmit, la realidad histórica no es un dato, “sino una *convención* producto del efecto de realidad” (2004, p. 282). De esta manera, no se trata de afirmar que el mayor o menor grado de transparencia sonora implique o se refiera a mayor o menor realismo, sino que apela a distintos grados de lo que socialmente hemos convenido como sónicamente “realista”. De hecho, esto también ocurre en el ámbito visual, pues tecnologías como la fotografía nos han permitido poner más atención a ciertos detalles, ocasionando que socialmente “recalibremos” lo que a lo largo de la historia hemos concebido como “realismo” en lo visual.

Las aspiraciones estéticas detrás de la transparencia audiófila han repercutido también en la manera en que valoramos el uso de sampleos, sobre todo cuando se incorporan a la discusión criterios provenientes del modernismo artístico de finales del siglo XIX y principios del XX. Por ejemplo, si un sampleo es demasiado “transparente”, es decir, si la fuente es fácilmente discernible, suele detonar reacciones negativas, pues su “fidelidad con respecto a la fuente” indica replicación y por lo tanto una supuesta pereza creativa. Pero si el sampleo es procesado y manipulado demasiado, este “pierde transparencia” y por lo tanto se distancia de su esencia como sampleo en tanto que la fuente resulta menos reconocible.¹¹

Es así que podríamos hablar del sampleo como una *silueta aural* que negocia con distintos grados de mimesis o representación dependiendo de la forma en la

¹¹ El texto de Ollin Vázquez titulado “Tecno-vocalización: Flujos y consistencias de la voz electrificada”, presente en este libro, problematiza algo similar al analizar las implicaciones de procesar tecnológicamente la voz como recurso poético.

que se inserta y procesa al interior de un nuevo texto mediático. Además, como intertexto, el sampleo funciona como sinécdoque, ya que remite a la parte por el todo de una auralidad ajena al texto donde se le inserta.¹² Es decir, se trata de una silueta aural que pertenece a algo previo y cuya fuente puede ser, al menos en teoría, rastreable. Por esta razón, quisiera plantear dos vertientes ligadas a una poética del sampleo como recurso para la apropiación / representación aural del mundo: una que puede ser caracterizada como *sombra* y otra como *reflejo*, aunque sus connotaciones y valoraciones suelen ser contrarias a lo que desarrolla Stoichiță con respecto a la sombra y el reflejo después de Platón.

El sampleo sombra

A medida que un sampleo deja de ser “transparente” con respecto a su fuente, más desdibuja la identidad del texto sonoro de donde proviene. Pensemos, por ejemplo, en algunos fragmentos de los *plunderphonics* de John Oswald o el *micro house* de Akufen, donde la edición y montaje hacen que buena parte de los sampleos pierdan relación identitaria con su fuente. Algo similar ha ocurrido con respecto a fragmentos rítmicos que han devenido lugares comunes aurales, como es el caso del ampliamente utilizado *amen break*, el cual, a pesar de tener una fuente rastreable, se ha vuelto un lugar común sonoro que incluso ha dado pie a géneros musicales como el Drum & Bass y buena parte del IDM, ocasionando que su fuente sea algo hasta cierto punto irrelevante.¹³ En ambos casos las discusiones sobre creatividad, autoría y legalidad resultan poco fructíferas, pues sus implicaciones son más profundas. Sin embargo, se puede afirmar que, a medida que un sampleo pierde transparencia y deviene en sombra, diluye sus funciones y cualidades intertextuales, intermediales e interculturales. Es decir, pierde retoricidad y potencial mnemotécnico.

¹² El concepto de *auralidad* puede ser entendido como la totalidad de “prácticas de escucha y percepciones, descripciones y conocimientos aurales” (Ochoa Gautier, 2014, p. 8) sobre un fenómeno o comunidad.

¹³ El *amen break* consiste en un fragmento instrumental de batería tomado de la canción “Amen, Brother” (1969), de The Winstons.

El sampleo reflejo

Mientras más respete un sampleo la transparencia de su fuente, más reforzará sus cualidades intertextuales, intermediales e interculturales. Sin embargo, esto activa otros criterios involucrados en el modo de valorar la poética de la repetición y suele dar pie a que se retomen ideales modernistas relacionados con la creación artística, como son la originalidad, la idealización del autor y la búsqueda constante de innovación.¹⁴ Pensemos, por ejemplo, en las críticas al *bastard pop* desde mediados del siglo xx y a los *mashups* popularizados desde los años noventa, aun cuando este tipo de prácticas existía desde antes, tal como se puede apreciar con los *quodlibets* de Bach, infinidad de popurrís y diversos intertextos musicales en Tchaikovsky. Bajo una mirada tecnodeterminista se suelen omitir estos antecedentes, priorizando en su lugar una serie de prejuicios sobre lo que se ha idealizado como autoría y creatividad. Y si bien desde la teoría intertextual podemos concebir cada una de estas prácticas como meros intertextos o hipertextos en tanto citas y derivaciones textuales —algo que históricamente ha dado cohesión y continuidad a una cultura—, las posturas tecnodeterministas han fomentado que se dé mayor peso a perspectivas legales y creativas. Por ejemplo, no importa que Shakira o Pitbull hayan pagado los derechos correspondientes para usar fragmentos de canciones de otros artistas en sus obras, pues por la transparencia de sus sampleos muchas veces se les ha acusado, erróneamente, de plagiadores.

Si bien falta mucho por discutir con respecto a una perspectiva poética de la apropiación sonora, lo que me interesa es trascender las lecturas tecnodeterministas para dimensionar la complejidad del fenómeno. Comprender la esencia poética del sampleo implica romper con las restricciones ontológicas de concebirle solo como una práctica que ha sido consecuencia de las herramientas de grabación y de reproducción sonora. Sin embargo, hay otros aspectos que

¹⁴ Como plantea Peter Gay, la Modernidad artística “generó un nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y sus artífices” (Gay, 2007, p. 25), lo cual implicó una serie de “deberes ser” con respecto a cada uno de estos puntos.

influyen en que un artista sea aplaudido o criticado por utilizar sampleos, y esto tiene que ver con una política de la apropiación sonora. No todo mundo samplea en igualdad de condición, por lo que habría que tomar en cuenta relaciones de poder y prácticas de hegemonía aural, algo que desarrollaré a continuación.

POLÍTICA DE LA APROPIACIÓN SONORA.

EL SAMPLEO COMO INTERFAZ AURAL

Walter Ong considera que una interfaz es “el lugar en el que sistemas independientes se encuentran y actúan en el otro o se comunican con otro” (Ong, 1977, p. 334). Por su parte, Johanna Drucker concibe la interfaz como “un espacio de *affordances* y posibilidades estructuradas bajo una organización. Es un conjunto de condiciones, relaciones estructuradas, que permiten que ocurran ciertos comportamientos, acciones, lecturas y eventos” (Drucker, 2013, párr. 31). A partir de estos planteamientos, se podría decir que un sampleo es una interfaz aural, pues sirve como mediador entre sistemas textuales, mediáticos y culturales.

Al samplear establecemos vínculos entre diversos entornos sonoros, memorias culturales e identidades aurales. Por eso un sampleo puede ser considerado un gesto político, pues además de apropiar y recontextualizar auralidades, en el proceso perpetúa dinámicas identitarias y hegemónicas que tiene ligadas y que trascienden el plano de lo sonoro-musical. Los abordajes tecnodeterministas no logran dimensionar la complejidad de esto, por lo que es importante tener presente que no solo el entorno acústico de una sociedad “puede ser leído como un indicador de las condiciones sociales que le producen” (Schafer, 1994, p. 7), sino que las expresiones sonoras nos permiten obtener información sobre la tipificación, clasificación social, evaluación y estigmatización de personas y lugares (Schwarz, 2015, p. 236).

Un sampleo vincula, delimita, y en el proceso perpetúa o anestesia diversas identidades aurales, razón por la que, desde una lectura política, se puede plantear que existen sampleos *afiliatorios* y sampleos *extractivistas* o *colonizantes*.

Un sampleo afiliatorio sería aquel que dialoga con memorias culturales que podrían considerarse discursivamente afines a quien le incorpora en una pieza, mientras que el sampleo extractivista o colonizante es aquel que expropia auralidades sin tomar en cuenta las implicaciones sociales, culturales y de alteridad que están en juego, que simplemente les apropia desde la exotización o que promueve una serie de dinámicas de colonización cultural en el proceso.

Sampleos afiliatorios

Un sampleo afiliatorio busca reforzar lazos discursivos entre quien le utiliza y el texto o contexto de origen. Por ejemplo, el que artistas afrodescendientes en Estados Unidos usen sampleos de discursos de Martin Luther King Jr. o fragmentos de canciones de James Brown, tiene que ver con una intención afiliatoria. Lo mismo pasó en México con el uso de discursos del Subcomandante Marcos o de distintos elementos del paisaje sonoro “mexicano”, como sonidos de organilleros, camoterros, merolicos o de series de televisión y películas. Dicha afiliación ocurre también cuando un artista samplea fragmentos de estilos musicales afines a su discurso estético, pues de alguna manera refuerza un “pedigrí” aural. Es decir, el sampleo afiliatorio puede llegar a construirse en positivo como una manera de mostrar pertenencia o afinidad discursiva entre la fuente y el texto de llegada, así como con el contexto de quien le incorpora.

Sampleos extractivistas o colonizantes

El sampleo extractivista o colonizante perpetúa relaciones de poder entre auralidades que se pueden considerar hegemónicas y aquellas que globalmente no lo son. Si bien es un tema que requiere de una discusión más amplia, quisiera problematizarlo brevemente a continuación. Ocurre principalmente cuando artistas de contextos hegemónicos se apropian de auralidades históricamente marginadas sin apelar a la complejidad de su contexto. Por ejemplo, varios artistas del “Occidente global” han sampleado diversos contextos étnicos y culturales, perpetuando en el proceso cierta exotización aural, tal como ha

ocurrido con Massive Attack y Diplo. De hecho, en varias ocasiones no se da reconocimiento a la fuente sampleada o, si se le llega a dar, muchas veces se le identifica como mera grabación de campo, sin profundizar en su contexto. Pero si un artista de un contexto no hegemónico samplea obras de contextos hegemónicos, se suelen activar procesos legales para evitar que lo vuelva a hacer bajo un argumento de propiedad intelectual.

Este tipo de sampleo también se hace presente al interior de diversos contextos globales no hegemónicos. Por ejemplo, ocurre cuando artistas de industrias no hegemónicas samplean, desde una posición de privilegio, diversas auralidades socialmente marginadas sin apelar a la precarización estructural del contexto aural apropiado. Este criterio probablemente aplicaría para parte de la obra del Instituto Mexicano del Sonido, Chancha Vía Circuito y otros artistas latinoamericanos que, a lo largo de su trayectoria, han sampleado diversas expresiones musicales latinas sin realmente involucrarse con los contextos que les han generado. O, si llegan a dialogar con dichos contextos, lo hacen desde una perspectiva de capitalización que se apoya en una desigualdad estructural.

Otro tipo de sampleo extractivista o colonizante se activa cuando un artista de un contexto no hegemónico busca, mediante un sampleo afiliatorio, apelar a un “linaje” impostado originado en contextos hegemónicos y que le son culturalmente ajenos, promoviendo en el proceso cierto “arribismo” aural. Esto ocurre, por ejemplo, cuando artistas latinoamericanos deciden samplear ciertos referentes aurales estadounidenses para afiliarse a una estética o discurso ajeno a su contexto. Dicha intención afiliatoria —que no juzgo el acto, pero sí destaco sus implicaciones— perpetúa lo que Joseph Nye denomina *soft power*. En palabras de Nye, el *soft power* “surge de la atracción a la cultura, los ideales políticos y las políticas de un país [...]. Cuando logras que otros admiren tus ideales y que quieran lo que tú quieres, no tienes que gastar mucho en palos y zanahorias para moverles en tu dirección. La seducción siempre es más efectiva que la coerción” (Nye, 2004, p. x). Cabe mencionar que dicha estrategia ha sido capitalizada por Estados Unidos desde finales de la Segunda Guerra

Mundial, y tiene que ver con una colonización cultural a partir de la promoción de ideologías mediante productos que globalmente resultan atractivos.

Al problematizar al sampleo desde una perspectiva política no tengo como objetivo plantear que existan “buenas” o “malas” prácticas, sino que busco trascender el plano tecnodeterminista para dimensionar su complejidad y relevancia cultural. Tampoco quisiera promover un abordaje fundamentalista con respecto a la delimitación y consolidación de identidades aurales, pues esto no solo implicaría deshistorizar y simplificar diversos procesos geopolíticos y sociodemográficos, sino que, como plantea Ingrid Piller, “insistir en mantener identidades culturales ‘auténticas’ tanto por parte de grupos dominantes y subordinados pareciera que ha llegado a un impasse que solo puede llevar a mayor confrontación” (2017, p. 194). No obstante, analizar al sampleo desde una perspectiva política permite identificar cómo este puede perpetuar dinámicas y relaciones de poder intra e interculturales. Por eso, y en consonancia con la idea de Piller sobre cómo es más relevante preguntar “¿quién hace a la cultura relevante para quién, en qué contexto y con qué objetivos?” (p. 195), valdría la pena hacer las siguientes preguntas: ¿qué discursos perpetuamos al samplear? ¿Qué identidades aurales apropiamos, anulamos o validamos en el proceso de samplear algo?

A MANERA DE CIERRE: LA IMPORTANCIA DE TRASCENDER LAS DISCUSIONES TECNODETERMINISTAS

No todos los artistas samplean en igualdad de condiciones, y no solo en términos legales o tecnológicos, sino porque al samplear entran en juego diversas dinámicas de exotización, exclusión o apropiación de lo que se podría denominar como “auralidades pobres” (véase Woodside, 2021). Es decir, esta práctica no sólo implica tener acceso a herramientas que permitan samplear, así como el desarrollo de literacidades a su alrededor, pues en el proceso reproduce valoraciones y prejuicios sobre diversos fenómenos y contextos aurales.

Si bien un objeto sonoro puede ser en teoría el mismo sin importar que lo generemos mediante una onomatopeya, una anafonía, un *foley* o un sampleo, es innegable que las tecnologías de grabación y de reproducción han complejizado y masificado el uso de intertextos sonoros, pues es tan fácil como hacer *copy-paste*. Sin embargo, como plantean Victor Stoichiță y Bernd Brabec de Mori, “la mayoría de las operaciones cognitivas involucradas en la audición dependen de los sistemas de conocimiento y significado aprendidos” (2017, párr. 7). Lo mismo aplica cuando analizamos al sampleo como silueta o como interfaz aural, pues dicho *copy-paste* no demerita sus cualidades ni creativas ni discursivas, sobre todo porque a lo largo de la historia hemos “sampleado” el entorno ya sea con metáforas, onomatopeyas, anafonías o diversas herramientas de grabación y de reproducción sonora. De hecho, la cultura es un constante sampleo de infinidad de referentes colectivos preexistentes.

Hace más de dos décadas Steven Feld retomó el concepto de *esquismogénesis* de Gregory Bateson para reflexionar sobre cómo la globalización y reterritorialización de distintas músicas establece y reconfigura diversas dinámicas de dominación-sumisión, de auxilio-dependencia, de exhibicionismo-espectadores y de homogeneización-heterogéinización, cuestión potenciada por las tecnologías de grabación y de reproducción sonora (Feld, 1994, pp. 269-270). Estudiar las tensiones poéticas y políticas involucradas en el uso de sampleos permite comprender con mayor detalle la complejidad de estas dinámicas en la actualidad y no solo desde el plano aural, sino desde cualquier práctica que se sustente en la remediación de un texto o contexto cultural preexistente.

Lo expuesto a lo largo del texto permite demostrar que las discusiones tecnodeterministas limitan la posibilidad de dimensionar la complejidad ontológica de apropiar y remediar el entorno. Es decir, discutir sobre si samplear es creativo o no, o si trasgrede o no cuestiones legales y autorales, no solo reproduce criterios originados a partir de una serie de “deberes ser” modernistas, sino que hace que las reflexiones caigan en un círculo vicioso poco fértil para comprender la relevancia cultural de esta práctica en lo cotidiano. Por otra parte, apelar a cuestiones poéticas y políticas permite desarrollar con

mayor profundidad aquellas discusiones que se han planteado con respecto a si samplear confronta o no diversas dinámicas de hegemonía aural.

En tanto recurso intertextual, intermedial e intercultural, samplear establece dinámicas dialógicas entre distintos contextos aurales, y activa, perpetúa o confronta diversas relaciones de poder. Además, aunque no sea algo que competa directamente al objetivo de este texto, la retoricidad de un sampleo permite también la consolidación y reproducción de tropos y tópicos aurales en tanto referentes de lo que se puede definir como un lenguaje sonoro intermedial (véase Woodside, 2016a). Tal es el caso de usar risas de niños con reverberación para una situación de terror o nostalgia, el canto de aves o el oleaje del mar como *leitmotiv* de relajación, o el sonido de sirenas de policía con distintos fines retóricos al interior de una composición (véase Woodside, 2005, pp. 123–132, y para otras funciones del sampleo, 2008a). Juzgar la práctica de samplear como “buena” o “mala”, o concebirla como algo que simplemente devino de la posibilidad de grabar y reproducir sonidos, limita el comprender su riqueza y complejidad como recurso creativo y discursivo.

Finalmente, por más “simple” que sea la inserción, un sampleo nunca es fortuito ni inocente, y es momento de dimensionarlo como parte de una larga tradición de apropiación y de remediación del entorno. Además, trascender las discusiones tecnodeterministas para comprenderle desde una perspectiva retórico-ontológica permitirá dimensionar y complejizar otras prácticas de apropiación contemporáneas, como es el caso de la creación de NFT’s y las implicaciones que habrá al promover la fiscalización digital del mundo. Lo mismo se podría argumentar con respecto al uso de *deepfakes* en tanto sampleos y manipulaciones audiovisuales y performativas de individuos. Esto ya que la apropiación y reconfiguración de diversos fragmentos visuales, audiovisuales y sonoros para “hacer decir” o “hacer hacer” a alguien ya nos había mostrado cómo podemos manipular la realidad con distintos fines creativos y políticos. Ejemplos de lo anterior son infinidad de piezas musicales que han sampleado a políticos para “hacerles decir” algo, como Wax Audio y Ministry hicieron con George W. Bush en “Imagine this” y “Rio grande blood” respectivamente, o

baracksdubs con Barack Obama en “Call me maybe”. De hecho, esto se relaciona con todo lo que han detonado desde hace muchos años las prácticas relacionadas con lo que ahora llamamos *fake news*, pues el sampleo verbal, textual, sonoro, visual, audiovisual y performativo es, y ha sido, un potente recurso tanto poético como político para apropiarse y manipular la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Ament, V. T. (2009). *The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*. Amsterdam: Focal Press / Elsevier.
- Ankersmit, F. (2004). *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Blauert, J. (1997). *Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization*. Cambridge: MIT Press.
- Drucker, J. (2013). Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface. *Digital Humanities Quarterly*, 7(1).
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. En L. Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erll, A. (2010). Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. En A. Erll y A. Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlín: De Gruyter.
- Feld, S. (1994). From Schizophonia to Schismogenesis. En C. Keil y S. Feld (eds.), *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós.
- Hales, S. D. (2017). Audiophile Aesthetics. *American Philosophical Quarterly*, 54(2).
- Lachmann, R. (2010). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. En A. Erll y A. Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlín: De Gruyter.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nueva York: Public Affairs.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Piller, I. (2017). *Intercultural Communication: A Critical Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Plett, H. F. (1999). Rhetoric and Intertextuality. *Rhetorica*, 17(3).
- Rice, T. (2003). Soundselves. An Acoustemology of Sound and Self in the Edinburgh Royal Infirmary. *Anthropology Today*, 19(4).
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny.
- Schwarz, O. (2015). The Sound of Stigmatization: Sonic Habitus, Sonic Styles, and Boundary Work in an Urban Slum. *American Journal of Sociology*, 121(1).
- Stoichiță, V. (1999). *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books.
- Stoichiță, V., y Brabec de Mori, B. (2017). Postures of Listening. An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective. *Terrain. Anthropologie & Sciences Humaines. Lectures et débats, Symposia and Debates*, 1–25.
- Tagg, P. (2015). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Nueva York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Woodside, J. (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social*. Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.
- Woodside, J. (2008a). El sampleo: De la técnica al discurso sonoro y musical. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14(Música popular), 11–31.
- Woodside, J. (2008b). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista Transcultural de Música*, 12. <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-mu-popular>>.
- Woodside, J. (2009). When Soundscape Becomes Music: A Semiotic Approach to Sampling. En E. Tarasti (ed.), *Communication: Understanding / Misunderstanding. Proceedings of the 9th Congress of the IASS/AIS - Helsinki-Imatra: 11-17 June*,

- 2007 *Acta Semiotica Fennica XXXIV* (Vol. 3, pp. 1915–1922).
Imatra: International Semiotics Institute / Semiotic Society of Finland.
- Woodside, J. (2016a). Lenguaje sonoro: Identidad y construcción de sentido a partir del diseño sonoro y la música. En Alan Edmundo Granados Sevilla & José Hernández Prado (Eds.), *Apreciaciones socioculturales de la música* (pp. 339–362). UAM - Azcapotzalco.
- Woodside, J. (2016b, septiembre 27). *Samplear el mundo para apre(he)nderlo*. Revista 404 del Centro de Cultura Digital. <<http://editorial.centrocultura.mx/articulo/samplear-el-mundo-para-aprehenderlo>>.
- Woodside, J. (2021). Las implicaciones de la audiofilia en la construcción de otredades aurales: Una lectura intercultural sobre la escucha distinguida. En L. Alegre González y J. D. García (eds.), *Sonido, escucha y poder*. Ciudad de México: Facultad de Música-UNAM.