

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 ‘hacked’ 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.