

# Música, técnica y tecnologías. Una estrategia de lectura acerca del uso del *autotune* en los emprendimientos musicales de principios del siglo XXI en Argentina

Gonzalo Narpe Papaleo\*

Recepción: 14-04-2023

Aceptación: 25-09-2023

## Resumen

El siglo XXI abrió un proceso de cambios con relación a las prácticas musicales. Tras los hechos ocurridos en Cromañón en 2004, se produjo un quiebre en los formatos de circulación de música que abrió un proceso de impulso de los movimientos culturales que querían reconstruir la golpeada escena. Con la autogestión como eje rector surgieron movimientos musicales como el *indie* en la primera década de los 2000 y luego la cultura rapera tomó la posta de gestación de nuevos circuitos musicales. Un cambio de época con continuidades de luchas culturales pasadas anunciaba un cambio de paradigma en la música popular.

En ese contexto sociocultural, el aumento en la implementación de tecnologías digitales en la composición y producción de música contribuyó a la formación de nuevos paradigmas estéticos y de construcción identitaria en relación con las prácticas musicales. Lo que nos ocupa tratar en este artículo es el uso del *autotune* para aproximar una mirada que permita dilucidar la especificidad de su implementación en las nuevas prácticas musicales, en el marco del crecimiento de la cultura rapera y trapera en el país.

Palabras clave: *autotune*, trap, rap, música popular, prácticas culturales, mediatizaciones.

## Music, Technique and Technologies: A Reading Strategy on the Use of Autotune in Musical Practices from the early 21st Century in Argentina

### Abstract

The 21st century set the scene for a process of change in musical practices. Following the events at Cromañón in 2004, the formats in which music circulated experienced a disruption, launching a process that inspired cultural movements, whose aim was to rebuild the shattered scene. With self-

\* Saxofonista y armonicuista, Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Técnico Profesional en Música, egresado de la Escuela de Música de Buenos Aires (EMBA).

management as a cornerstone, musical movements such as indie arose in the first decade of the 2000s, and later, rap culture took over the development of new musical circuits. A time-shift with continuities from past cultural struggles announced a paradigm change in popular music.

In this sociocultural context, the increased implementation of digital technologies in the composition and production of music contributed to the formation of new aesthetic paradigms and identity construction of musical practices. This article discusses *the use of autotune* to understand the specificity of its implementation in these new musical practices, within a growing context of rap and trap genres in Argentina.

Keywords: *autotune*, trap, rap, popular music, cultural practices, mediatizations\* or processes through which contents are conveyed.

## Introducción

El cambio de siglo inauguró una nueva etapa (o capa)<sup>1</sup> para la circulación de música. Desde el consumo, el acceso a una vasta cantidad de contenidos musicales se amplió diversificando las opciones estilísticas. Desde la composición, el principal factor de cambio fue la profundización en la implementación de nuevas tecnologías digitales.

Durante los años posteriores a Cromañón,<sup>2</sup> la estructura del circuito de los emprendimientos artísticos alrededor de la música popular en Argentina entró en un proceso que incluyó varios cambios. Se alteró, por un lado, el concepto de género musical a la hora de definir los gustos y usos musicales, y por otro, la noción del músico como un actor que expande sus habilidades hacia nuevas prácticas que van más allá de lo musical en sí. Se abrió un panorama donde proliferan nuevas maneras de relacionarse y de experimentar con la música.

En ese contexto, emergieron nuevas “formas de involucrarse con la música tanto para públicos como para productores” (Gallo y Semán, 2015: 16). Se produjo una diversificación estilística desde la producción, la gestión y el consumo

- 1 La utilización de este concepto —a diferencia de la idea de “etapas”— es implementada según lo que sostiene José Luis Fernández (2018), quien lleva a pensar las transformaciones en las mediatizaciones musicales en forma acumulativa e interconectada, y no sucesivas una de otras y de forma aislada. Es decir, no sucede una a la otra, sino que una capa se engancha con cuestiones que la otra capa ya había desarrollado para seguir abriendo nuevas posibilidades. Una nueva mediatización no emerge de la nada.
- 2 El 30 de diciembre de 2004, en el local República de Cromañón, mientras transcurría el show de la banda Callejeros, una bengala colisionó contra el techo del lugar lo que provocó un incendio que culminó en una tragedia. Este hecho provocó un quiebre en el circuito. Una ola de clausuras cerró las puertas para la mayoría de las bandas y los artistas locales, lo cual redujo los espacios para salir a tocar en vivo (Corti, 2009). El hecho marcó un cambio en la escena musical en Argentina, donde emergieron nuevas maneras de producir, compartir y gestionar los emprendimientos musicales (Gallo y Semán, 2015).

musical, que generó “una serie de transformaciones en las preferencias musicales, cuyas posibilidades habían venido madurando desde un tiempo atrás” y que “se combinaron con los efectos de un panorama social y tecnológico pluralizando los vínculos posibles con la música” (Gallo y Semán, 2015: 17).

Para pensar esta cuestión del cambio de época, Gallo y Semán brindan una definición desde donde observar estas prácticas: “A los géneros musicales que en otros tiempos fueron músicas de uso, no les sucede un nuevo género musical, sino una nueva forma de producir y usar la música, una nueva relación con los medios de producción de música” (Gallo y Semán, 2015: 21). Si bien no nos interesa discutir aquí el descentramiento del género musical como categoría estética, resulta central para comprender su lugar en las nuevas prácticas musicales. En primera instancia, por la variedad y heterogeneidad de la oferta musical en internet, y en segunda instancia, por las posibilidades de experimentación sonora que brinda el uso de tecnologías, como por ejemplo el *autotune*. Dos factores que contribuyen a que el concepto de género musical como criterio estético se vea alterado.

Lo que nos ocupa tratar en este artículo es el uso del *autotune* dentro del rap y el trap en Argentina como ejemplo para aproximar una mirada que permita dilucidar la especificidad de su implementación en las nuevas prácticas musicales. Este trabajo se desprende de una investigación previa que describe nuevos modos de producción de sentido en las prácticas musicales dentro de la música popular del país (Narpe Papaleo, 2022). La delimitación geográfica radica en el propósito de analizar los cambios que se sucedieron en las prácticas musicales en Argentina, comprendiendo a estas como parte de la cultura popular y sin ampliar el espectro hacia otros territorios socioculturales.

### **Una estrategia de lectura para observar el uso de tecnologías en las prácticas musicales**

Para observar el uso de una determinada tecnología hay que tener en cuenta que se trata de un elemento que se nutre de sentido en la práctica donde se la utiliza. Tal es el caso del hip hop, una música nacida ante la posibilidad de la manipulación digital de sonidos. Si bien el auge de las tecnologías digitales colaboró como elemento central para el crecimiento de la cultura rapera en Argentina, ambos procesos (el crecimiento de la cultura hip hop en el país y el desarrollo tecnológico) venían en desarrollo desde hace tiempo para confluir en una época donde su implementación predominó no solo en los contextos

musicales, sino también en otras prácticas sociales y culturales. La “explosión”<sup>3</sup> del movimiento se da en un contexto donde los diferentes consumos culturales presentan —desde las instancias de producción, circulación y consumo— una fuerte presencia de prácticas en plataformas digitales. Sin embargo, esta vida digital en plataformas no pierde su condición dialéctica con los espacios físicos, ya que los niveles de sociabilidad atraviesan ambos campos y se conforma así un espacio articulado donde se desarrollan las relaciones sociales concernientes a la música (Fernández, 2018).

El vínculo entre música y tecnología debe hacerse desde esa articulación, donde se produce el sentido según las diferentes prácticas culturales. Un fundamentalismo de la esencia de la música dejaría de lado los sentidos producidos que se dan bajo los diferentes tipos de mediatizaciones.<sup>4</sup> En primer lugar, porque no hay una naturaleza de *ser* de la música, ni de los géneros, las prácticas o los usos musicales; sino que esta cobra sentido según los elementos que conforman, en determinados momentos de la historia, los modos de experimentar el arte mediante una cierta tecnología y en circuitos socioculturales específicos. En segundo lugar, porque la música a lo largo de la historia siempre estuvo mediada por la aplicación de técnicas y el uso de tecnologías.

En este punto, es crucial reparar en que el vínculo entre música y tecnología no es característico de las últimas décadas únicamente (Lasén y Fouce, 2010). Desde la primera mitad del siglo XX, las tecnologías y las técnicas en relación con la grabación y circulación de músicas se han desarrollado de forma muy veloz, haciendo del avance en esta materia una característica que vertebró el siglo con el auge de las comunicaciones y la posterior era digital.<sup>5</sup>

---

3 Sebastián Muñoz sostiene que el rap “emergió en tiempos de crisis económico-social y de una paulatina democratización de las tecnologías digitales” (Muñoz, 2018a: 114). Amparo Rocha argumenta que el fenómeno del *freestyle* no podría haber adquirido tanta potencia y expansión si no mediaran las redes sociales. Las tecnologías jugaron un rol fundamental en el campo de la música popular después del 2004, produciendo cambios en las lógicas discursivas que imperaban tanto en la producción de música como en su circulación. Argumenta que “el *freestyle* en Argentina hace uso de toda la batería de recursos hipermediáticos de que se dispone en la actualidad, de tal modo que genera fenómenos de consumo que involucran a miles de seguidores y que generan efectos conductuales” (Rocha, 2020: 4).

4 “Una mediatización es, para nosotros, todo sistema de intercambio total o parcialmente discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio (directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, posibilidades, pero también restricciones en esos campos)” (Fernández, 2018: 31).

5 José Luis Fernández destaca cómo en la década de 1920 la aparición del gramófono, en la búsqueda de mayor fidelidad, moldeó la duración de las canciones, sistematizó la producción y

Desde la Edad Media la técnica fue parte de las acciones humanas, como prender fuego o afilar una piedra para utilizarla como herramienta. Del mismo modo, hacer música tocando un instrumento es y fue aplicar una técnica determinada para producir sonidos a través de un objeto elaborado con cierta tecnología que facilita su ejecución. Es decir que la emisión de sonidos, culturalmente reconocidos como música, siempre precisó de una mediación técnica o alguna tecnología; “es una actividad social y cultural mediada por tecnologías” (Lasén y Fouce, 2010). Es por eso que, se propone observar la música desde su vínculo con la técnica a lo largo de la historia.

No hay entonces un estado puro de las prácticas musicales donde no estén “afectadas” por la tecnología. En esta línea, Amparo Lasén y Héctor Fouce posicionan la tecnología como un elemento más entre otros a la hora de pensar las prácticas musicales y no como un factor con mayor influencia, como así también, exclusivo de una época. Estos autores sostienen que cuando se habla de tecnología, hay que tener en cuenta lo que la gente hace con ella y no “lo que la tecnología hace por sí misma” (Lasén y Fouce, 2010).

Desde ese punto hay que observar la tecnología y la técnica como instancias mediadoras entre el ser humano y la música. Una tríada —humano, tecnología y música— desde la cual se producen diferentes tipos de significados según los contextos y las prácticas en las cuales interactúan estos tres elementos. La tecnología carece de sentido autónomo. Es en la instancia sociodiscursiva donde radica el sentido producido por el uso del *autotune* en la música. No desde su cualidad fáctica, sino en su implementación específica en determinado circuito musical.

En segunda instancia, para pensar el uso del *autotune* debemos resaltar que entre los desarrollos tecnológicos en relación con la música, sucedidos en el siglo XX, hay uno que es central para la gestación de la música hip hop: el procesamiento digital del sonido. La digitalización, según Fernández, “permite la manipulación de lo grabado y que los archivos de sonido puedan ser reproducidos, reeditados y distribuidos” (Fernández, 2018: 96). Cada desarrollo

---

circulación de la música popular marcando esa década como el “gran período fundacional de lo musical mediatizado [...] en que se conforman los grandes géneros de la música popular” (Fernández, 2018: 91). Lo mismo sucedió en décadas posteriores, como por ejemplo en la década de 1960, cuando con el desarrollo de la estereofonía —fuertemente usada en la música popular en busca de nuevas experiencias sonoras— se produjeron obras musicales grabadas con efectos sonoros o detalles estilísticos, tal como las búsquedas psicodélicas en la música de *The Beatles* o *Pink Floyd*. La composición musical pasó a estar mediada por tecnologías que, aplicadas a la grabación, convertían el estudio en un factor de construcción de sentidos.

tecnológico impulsa nuevas estéticas musicales: ¿qué sería del rock sin el efecto de distorsión en la guitarra eléctrica? o ¿qué sería del hip hop sin la posibilidad de manipular los discos de vinilo con música ya grabada? o ¿qué sería del trap sin el *autotune*? En la era digital, “surgen nuevas estéticas basadas en la manipulación de grabaciones preexistentes, desde el hip hop y la música electrónica” (Lasén y Fouce, 2010). La implementación de cada nueva tecnología aplicada a la música destila nuevas prácticas que en la performance musical producen nuevos sentidos.

En los inicios del hip hop, los DJ comenzaron a manipular la música contenida en discos compactos creando pistas o bases sobre las que improvisaban. En ese camino, “las tecnologías digitales de grabación y mezcla han posibilitado no solo el surgimiento de géneros enteramente basados en la manipulación de material ya grabado, sino el uso de este como un elemento más de la canción, como sucede en el hip hop y su uso del sampler” (Lasén y Fouce, 2010). El trap nació en Estados Unidos como un desprendimiento de la cultura hip hop y la música rap, y así abrió un camino distinto en cuanto a la búsqueda estética del sonido.

Teniendo en cuenta esa idea no esencialista de la música y de las prácticas musicales antes mencionada, hay que ver las *nuevas mediatizaciones* como productoras de procesos discursivos, usos y gustos, que en términos de José Luis Fernández (2018) producen nuevas vidas de lo musical. El autor propone una perspectiva sociosemiótica<sup>6</sup> que permite descubrir las marcas que las nuevas tecnologías dejan en la música. Fernández (2014) realiza dos periodizaciones para comprender esa relación. Por un lado, denomina como “*periodización interna* a la que se enfoca en las relaciones entre producción y mediatización musical, es decir, a la que se centra específicamente en las relaciones de la música con los medios de sonido” (Fernández, 2014: 33). Allí el autor señala el desarrollo de dispositivos de mediatización con relación al sonido y cómo afectaron a los modos de producción y circulación de la música popular. Y por otro lado, una “*periodización cultural* a la que relaciona las mediatizaciones musicales con el resto de la vida de lo musical en la sociedad” (Fernández, 2014: 33).

---

6 Este concepto es clave para ubicar y definir el objeto de análisis. No será entonces ni dentro de los discursos (musicales) ni fuera de ellos; sino que los objetos a estudiar para la sociosemiótica “son sistemas de relaciones que todo producto significante mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1987: 128). Se trata de descubrir los condicionamientos de los intercambios, las prácticas y los usos, tanto en la producción como en el reconocimiento. Un proceso que se da entre ambos conjuntos de condiciones, de producción y reconocimiento, en el cual circulan los discursos sociales (Verón, 1987).

Se debe tener en cuenta especialmente, al menos las tres series en la que se construye lo semiohistórico[:] [...] la de los dispositivos técnicos que mediatizan, es decir, que producen ciertas vidas de lo musical; la de los géneros y estilos musicales involucrados, y, por último, la de los usos y costumbres de lo musical, es decir, sus relaciones con públicos y audiencias, procesos, industriales o no tanto, de fabricación y distribución (Fernández, 2018: 92-93).

Lo que busca señalar el autor es que, debido a la dinámica —en constante cambio— de los fenómenos musicales mediatizados, hay que tener en cuenta estos múltiples enfoques para observarlos dentro del contexto en el que se producen; entendiendo que cada dispositivo técnico puesto en uso deriva a diferentes tipos de intercambios entre los/las músicos/as y, a su vez, entre músicos/as y públicos. Desde su instancia comunicacional, los diferentes dispositivos técnicos “modalizan el intercambio discursivo cuando este no se realiza ‘cara a cara’” (Fernández, 2018: 33). La modalidad de uso de determinada herramienta tecnológica dispone las limitaciones y posibilidades de la interacción comunicacional.

Es preciso entonces observar lo que los/las músicos/as y públicos hacen con la tecnología y no lo que, por así decirlo, la tecnología permite realizar fácticamente. Se trata de rescatar la particularidad y la especificidad que hay en las nuevas prácticas musicales mediadas por el uso del *autotune*, desde el lugar en que se lo utiliza. Su implementación cobró mayor notoriedad con el crecimiento del trap,<sup>7</sup> un circuito musical donde, como se verá más adelante, el uso de esta tecnología es valorada como una herramienta que permite experimentar nuevas líneas de sonido.

Para el análisis se considera oportuna la implementación del concepto de *circuito* que propone Amparo Rocha para estudiar los fenómenos musicales dentro de sus contextos discursivos. La autora sostiene que “la noción de circuito nos es útil en relación con la música y otras prácticas artísticas para dar cuenta de cómo se producen, circulan, son consumidos, comentados, ponderados y analizados determinados discursos. Lo que los agrupa no es tanto un conjunto de rasgos estilísticos o genéricos comunes, sino su participación en una red interdiscursiva que implica determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos” (Rocha, 2016: 40).

---

7 Ya en 1998 la cantante estadounidense Cher utilizó esta tecnología en la canción *Believe*. Desde el trap, su implementación comenzó en los 2010 en Inglaterra y Estados Unidos, lo que impulsó un cambio de paradigma basado en la experimentación sonora e hizo del uso de esta tecnología una construcción identitaria y trasgresora (Mackintosh, 2022).

Entonces, si lo que se busca es dar cuenta de los sentidos producidos —con relación al fenómeno social y cultural— desde el uso del *autotune* en el rap/trap, pensando a estas músicas como procesos discursivos, arribamos a la teoría de Eliseo Verón (1987). Si queremos comprender la música como un proceso social, es desde lo discursivo donde se deben observar las prácticas musicales y no desde su inmanencia, porque “solo en el nivel de las discursividades el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” (Verón, 1987: 126).

El sentido producido en las prácticas musicales es el lugar al que apuntamos, a partir de considerar “los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón, 1987: 124). Cuando analizamos los productos, estamos descubriendo las huellas que el sistema deja en ellos para dar cuenta del vínculo que estos tienen con la red de significantes que conforman dicho sistema productivo, ya que “toda producción de sentido [...] tiene su manifestación material” (Verón, 1987: 126). Es decir, una práctica musical específica tiene determinados condicionamientos que fundamentan los usos con relación al sistema productivo (discursivo) del que ella forma parte.

Con la teoría del análisis discursivo aplicada a la música, se propone tomar como herramienta de lectura para observar el uso del *autotune*, por un lado, las *tres series* que propone Fernández (2018) —dispositivo técnico, géneros/estilos y usos—, y por otro, las observaciones de Gallo y Semán (2015) detalladas más arriba, que señalan que ante un panorama tecnológico cada vez más incipiente y una nueva estructura de escenas musicales desde principios del siglo XXI, se suceden *nuevas formas de producir y usar la música*. Los cambios de paradigma laten al ritmo de las prácticas musicales que se van alterando ante nuevas mediatizaciones; como sostiene Mackintosh, “la nueva tecnología siempre anuncia la muerte próxima de algún estilo establecido” (Mackintosh, 2022: 37).

### **El uso del *autotune* como una nueva línea de sonido: un nuevo paradigma**

Según lo descrito hasta aquí, la lógica de las acciones de los sujetos que participan en un circuito musical está amparada por un conjunto de condiciones sociales y culturales, determinadas por ciertas reglas para la construcción de los textos discursivos, en este caso, de la música. Es por ello que la especificidad de un circuito musical se ve en lo discursivo, en las diferentes tomas de posición

(simbólica) frente a lo que es aceptable o no dentro de un sistema de relaciones sociales (Díaz, 2009).

Un caso que ejemplifica esta cuestión es lo que sucedió en la edición 2018 en la ceremonia que celebra a la música popular en Argentina, conocida como los Premios Gardel. Allí, Charly García, luego de la presentación de Duki, sostuvo sobre el escenario que “hay que prohibir el *autotune*”.<sup>8</sup> Desde esa frase, Charly García toma posición en representación de un circuito musical con distintas lógicas discursivas al que estamos analizando, desde otro sistema productivo, en términos de Verón (1987). Se posiciona como sujeto de un discurso musical que no se corresponde con el mismo al que pertenece Duki.

Para Charly García el *autotune* perturba la creación musical; para Duki es una herramienta más a la hora de hacer música. La cuestión allí está en la instancia discursiva desde la cual cobra sentido el uso del *autotune*, porque ambos artistas (como sujetos del discurso) pertenecen a contextos sociodiscursivos distintos, a circuitos musicales con reglas y lógicas diferentes, sostenidas a su vez por diferentes condiciones de producción y de reconocimiento. Ambos seleccionan y ordenan los elementos para legitimar acciones dentro del campo simbólico al cual pertenecen. Para Charly García, el *autotune* debería estar prohibido porque corrompe la creación musical y para Duki es un elemento que la enriquece, potenciando nuevas líneas estéticas con relación al sonido. Tres años después, Duki sostuvo lo siguiente:

Yo soy muy fanático de Charly. También soy melómano, soy una persona que entiende de música. Por eso entiendo que una persona de oído absoluto de repente se sienta y... lo mate el *tune* [el *autotune*]. Pensá que yo de repente, a veces agarro el *autotune* y estoy haciendo notas que no existen. [...] Lo re entiendo, porque aparte es otra línea de sonido, hay mil motivos por los cuales por ahí te molesta el *autotune*. Hasta que no te acostumbrás y no lo digerís, es normal, es una línea de sonido distinta. Es algo digital, no es tan analógico. Era normal que lo afecte.<sup>9</sup>

La lógica discursiva-musical del trap, a la cual pertenece Duki, pone al *autotune* como un elemento que abre a la exploración de sonidos y a la

8 TheKingTrap (30-05-2018). *Charly García critica a Duki*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aISAYqXvz0g>

9 Caja Negra. [Filo News] (05-05-2021). *Duki: “Duko acaba de llegar, puse los pies sobre la tierra y puede pasar lo que sea”* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ERibMTLO3Rs>

experimentación musical que cuestionan la categoría de género y hasta los propios límites de la música (“notas que no existen”). Se trata del uso de una herramienta de edición digital que difiere del campo discursivo-musical al cual pertenece Charly García. Ambos, considerados como sujetos del discurso, toman posición respecto al uso del *autotune* desde diferentes campos simbólicos, por lo tanto, su uso adquiere diferentes significados.

Entonces, lo que se desprende del ejemplo citado es que las acciones de los sujetos que participan de determinado circuito musical deben ser comprendidas dentro del campo sociodiscursivo al cual pertenecen. De esa forma, “se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en el texto, realizadas por un agente social en función del lugar que ocupa en un sistema de relaciones” (Díaz, 2009: 30). Ese lugar está situado dentro del sistema productivo (Verón, 1987), desde el cual un discurso adquiere sentido: el campo simbólico que hace comprensibles las prácticas sociales. El sentido del uso del *autotune* en el trap no está en la música, ni en su capacidad para modificar, alterar o editar los sonidos, sino en su lógica de uso como herramienta para la experimentación sonora y búsqueda de identidad estética.

El uso del *autotune* se materializa en la música como una marca dentro del discurso que da cuenta de su pertenencia a determinado sistema productivo. Por eso, el objeto para describir los sentidos producidos de estas prácticas musicales está en los “sistemas de relaciones que todo producto —por caso, una obra musical, cualquiera sea el soporte material a partir del cual realizamos el análisis— mantiene con sus condiciones de generación, por una parte, y con sus efectos por la otra” (Corti, 2016: 146). El uso del *autotune* se inscribe en relación con la producción y el consumo de música como un elemento que contribuye a la construcción identitaria. Los músicos/públicos reconocen en su uso la pertenencia a un circuito musical, que a su vez los interpela como parte de un espacio sociocultural articulado alrededor de estas músicas (Gallo y Semán, 2015).

Sin embargo, la música procesada en programas de edición digital no sólo es característico de este circuito musical, sino también de otros géneros y épocas, como veremos en el siguiente testimonio sobre las influencias de Bizarrap. El músico y productor descubre en la música electrónica de los 2000 la utilización de programas que permitían componer por fuera del formato tradicional con músicos grabando en un estudio de grabación:

Quando yo descubrí lo que era la producción musical, me acuerdo que escuchaba producción de música electrónica y no entendía. Yo pensaba que la música se

hacia, viste, tocando... todos tipos tocando al mismo tiempo, lo grababan e iban. Después cuando empecé a escuchar sonidos viste que... más electrónico, voces *shopeadas*, editadas, *autotune*, dije: “¡Uh!... ¡Qué cosa más rara!”. Ponele, escuchando *Daft Punk*.<sup>10</sup>

La principal diferencia que posee el circuito analizado frente a otros es la implementación marcada de tecnologías digitales en las prácticas musicales, que alteran los modos de percibir y comprender la música en su circulación. La instancia de reconocimiento (recepción/públicos) también debe ser pensada teniendo en cuenta esta perspectiva, y lo que venimos describiendo hasta aquí en relación con el uso del *autotune*, vinculada a la mirada sociosemiótica planteada por Fernández (2018) sobre las tres series que atraviesan lo semiohistórico (dispositivo técnico, los usos sociales y los géneros/estilos involucrados). Es decir, el *autotune* como dispositivo técnico es utilizado en el rap y el trap como herramienta de producción musical para la exploración sonora hacia nuevas identidades musicales.

Como sostiene *Ca7riiel*, “yo quiero hacer música del futuro, quiero estar conectado siempre con las máquinas”.<sup>11</sup> La tecnología se inscribe dentro del contexto sociocultural al cual pertenecen los músicos/públicos como parte del sistema productivo en el cual *habitan* y se presenta como elemento crucial a la hora de construir las identidades musicales. La variable tecnológica facilita el acceso a la producción musical como una puerta hacia nuevos espacios creativos, donde la *mezcla* detona la categoría de género como centro a la hora de construir una identidad musical (Gallo y Semán, 2015).

La música trap y el uso del *autotune*, producen sentido desde su relación con el sistema productivo al cual pertenece, sus condiciones de generación. Siguiendo a Verón (1987), el objeto no refleja nada en sí mismo, no tiene sentido inmanente, sino que es solo un punto de pasaje del sentido. Su pertenencia está dentro del momento histórico que atraviesa esta generación de músicos/públicos que habitan un movimiento, que hace de sus prácticas de composición y escucha una experimentación sonora mediatizada digitalmente y una identidad estilística (Gallo y Semán, 2015).

10 Caja Negra. [Filo News] (07 de octubre 2020). *Bizarrap: “Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria”*. [Archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=o7T6flU8xUY>

11 Caja Negra. [Filo News] (23-12-2020). *CA7RIEL: “La música que hago no tiene género”* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KNsY-4NB-Q>

No se intenta aquí elaborar una especie de taxonomía de lo que es o no es el trap, ni definirlo conceptualmente. Además, estaríamos contradiciendo lo que sostenemos en este artículo. Tampoco enarbolar un testamento de características positivas del uso del *autotune* en la música justificando su implementación. Pero sí delinear algunas aproximaciones a lo que significan ese tipo de prácticas musicales para quienes las utilizan (las cuales varían según las experiencias y sensibilidades dentro del circuito mismo).

Se trata de un modo específico de sensibilidad sonora que articula nuevas tecnologías con la versatilidad que estas permiten a la hora de explorar y experimentar caminos nuevos, con relación a las prácticas de composición y producción de música. Es una línea estética sonora que nace de nuevas prácticas de lo musical conectadas con el uso del *autotune*. Una variante estilística dentro de la música y cultura hip hop que permite crear una identidad basada en el sonido, una distinción. Siguiendo a Pablo Vila (1996), podríamos decir que la música mediatizada por el *autotune* se convierte en un artefacto cultural<sup>12</sup> particular que permite a los sujetos elaborar sus identidades musicales.

Desde una perspectiva similar, Corti (2016) argumenta que las músicas pueden ser consideradas como discursos socioculturales; siguiendo a Eliseo Verón sostiene que “cuando hablamos de música nos referimos también a ‘estructuras significantes de superficie (la materialidad sonora) que, vinculadas con las prácticas que la subyacen, pueden dar cuenta de sus propiedades como discursos y de la especificidad de la producción de significaciones” (Corti, 2016: 145). En la música que nos ocupa, se trata de poner el uso del *autotune* con algo que no está en la música, de vincular su utilización con las condiciones sociales productivas del circuito musical del cual forma parte.

No es en el sonido donde hay que prestar atención para dar cuenta del sentido producido en el uso de esa tecnología, sino en el “sonar” al cual hace referencia Madrid (2009) para referirse a la capacidad que tiene la música de “decir” sonando. De esa forma, no es la posibilidad fáctica de edición sonora del *autotune* lo que da sentido a su uso, sino su función como artefacto de apropiación simbólica desde donde se construye la identidad estilística.

Se trata de una determinada manera de vivir esas experiencias y prácticas musicales. Tanto en producción, composición o en consumo, relacionarse con la música implica un acto de apropiación de sentido, a partir del cual los grupos

---

12 Pablo Vila (1996) utiliza la noción de *artefacto cultural* para hacer referencia a un conjunto simbólico que interpela a los sujetos sociales, desde donde estos últimos seleccionan determinados elementos argumentativos para construir las tramas narrativas que le dan sentido a sus acciones.

sociales conciben su construcción identitaria a través de la experiencia (Frith, 1996). En este sentido, “lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian, luchan [...] en torno a significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía” (Alabarces, 2008).

Desde esta perspectiva, la apropiación que hacen del *autotune* los actores del circuito se presenta como un proceso activo, dependiendo de los contextos dentro de los cuales los sujetos entran en contacto y vivencian sus experiencias culturales. La implementación de tecnologías adquiere sentido según la manera específica en que se las utiliza y valora desde determinados circuitos musicales. Así, la práctica musical comprendida como matriz simbólica de aprehensión, construye sentido desde la experiencia y elabora las identidades socioculturales en relación con ella.

Un ejemplo ilustrativo es lo que Simon Frith (1996) sostiene retomando debates del siglo XVIII, cuando en la música se aplicaba la distinción entre lo alto y lo bajo desde una concepción romántica del arte. Argumenta que esa distinción no era indicativa de cualidad o realidad del objeto artístico mismo, sino de una determinada manera de percepción de la obra musical. En ese sentido, las diferencias entre Charly García y Duki respecto al uso del *autotune*, no deberían cerrarse problematizando o cuestionando el uso fáctico de esa tecnología, sino que como se trata de diferentes modos de experiencia frente a la obra de arte, de distintas maneras de experimentar la música, debería observarse el lugar desde donde se conciben ambos artistas para comprender sus respectivas prácticas musicales y puntos de apreciación.

La propuesta es entonces observar la manera en que ambos artistas, partícipes de distintos circuitos musicales, comprenden el uso de esa tecnología en las prácticas musicales, en donde la identificación “actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos” (Hall, 1996: 15). No hay un significado objetivo en la utilización del *autotune*, se trata de una distinción que marca respecto a un otro la apropiación simbólica que cada sujeto hace de esa tecnología. Es decir, esa diferencia entre el deseo de prohibición del *autotune* y su uso como herramienta enriquecedora del sonido es la afirmación de una identidad musical arraigada en aspectos simbólicos que determinan su utilización. Así, la construcción identitaria se afirma en el uso del *autotune*, pero también en la demarcación de la diferencia de apropiación de sentido respecto de otros circuitos musicales que lo consideran una tecnología que corrompe la creación artística.

## Conclusión

En conclusión, para dar cuenta de la apropiación que realizan los grupos sociales de las tecnologías ante determinadas músicas hay que tener en cuenta dos cuestiones que ya se describieron más arriba. Por un lado, los dispositivos técnicos, los géneros y los estilos involucrados, y los usos sociales de la música por parte de los sujetos en determinados contextos culturales (Fernández, 2018). Y por otro, siguiendo a Gallo y Semán (2015), hay que observar las maneras de experimentar los contenidos culturales. Es decir, el modo en que dentro de cada circuito musical se presentan las diferentes maneras de producir y usar la música, como punto de distinción clave a la hora de describir el sentido producido en la circulación de ciertas músicas en determinados grupos sociales, ubicados en contextos históricos específicos.

La propuesta hasta aquí se enfoca entonces en observar la capacidad performática de la música (Madrid, 2010) para construir sentido, la cual se da según los elementos que entran en consideración a la hora de componer o escuchar música, y que no están en lo que se emite desde su sonido o sus líricas. El uso del *autotune* es parte de esa capacidad de comunicar más allá de lo que se dice musicalmente. Es apropiarse de un elemento desde su uso e identificarse con un movimiento que tiene ciertos parámetros estéticos y de sonido que sin él sería otro tipo de música, otro tipo de campo musical-discursivo.

La búsqueda estética y la experimentación sonora mediante el uso del *autotune* es considerada como una nueva línea de sonido. El uso de esta tecnología fue tomado para el análisis debido a la relevancia que adquirió en estas primeras décadas del siglo en el trap y además porque este tipo de herramientas de edición digital parece marcar una notoria distinción identitaria respecto a otros circuitos musicales. Con estas tecnologías digitales se abre una nueva relación de los/las músicos/as con los elementos a implementar en las prácticas musicales. A su vez, se debe considerar que, como existen ilimitados modos de experiencias musicales que funcionan como productoras de significaciones, el uso del *autotune* en otro circuito musical (otros géneros/estilos y usos) desembocará en nuevos sentidos producidos en las prácticas musicales que lo utilicen.

No es entonces lo que produce el *autotune* o lo que esta tecnología permite hacer por sus características fácticas, sino lo que produce a partir de su implementación dentro del campo discursivo-musical del rap y el trap. Volviendo al ejemplo mencionado más arriba, Charly García ve al *autotune* desde su cuestión técnica, desde su capacidad fáctica para editar voces y sonidos. En cambio, para

los/las músicos/as/públicos del circuito analizado, el *autotune* se considera un elemento que contribuye a la creación musical como una nueva línea de sonido, como una posibilidad más para experimentar con la música adquiriendo estéticas que desbordan y cuestionan la categoría de género. Se trata de nuevas maneras de relacionarse con la música, que abre caminos hacia la experimentación. Una búsqueda estética de ampliación de las posibilidades creativas. El uso de este tipo de tecnologías de edición digital en la música, moldea una sensibilidad y una experiencia musical, que definen un nuevo paradigma (Mackintosh, 2022).

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 12*.
- Corti, Berenice. 2009. *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente*. Ponencia inédita presentada en la VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR (RAM).
- . 2016. “Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino”. En *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*, compilado por Berenice Corti y Claudio Díaz, 139-169. Villa María: Eduvim.
- Corti, Berenice y Claudio Díaz. 2016. *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Fernández, José Luis. 2014. *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: Crujía Futuribles.
- . 2018. *Plataformas Mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: Crujía Futuribles.
- Frith Simon. 1996. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, coordinado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2015. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Hall, Stuart. 1996. “¿Quién necesita ‘identidad’?”. En *Cuestiones de identidad cultural*, coordinado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona, Buenos aires, México: Paidós.
- Lasén, Amparo y Héctor Fouce. 2010. “Música, tecnología y creatividad – Presentación del dossier”. *Trans - Revista Transcultural de Música* 14: 1-4.
- Madrid, Alejandro. 2009. “¿Por qué música y estudios de *performance*? ¿Por qué ahora?: una introducción al Dossier”. *Trans - Revista Transcultural de Música*. *Trans* 13.
- . 2010. *Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música*. *Revista Argentina de musicología* 11: 17-32.
- Mackintosh, Kit. 2022. *Gritos de neón. Cómo el drill, el trap y el bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Muñoz, Sebastián. 2018a. “Entre nichos y masividad. El T(r)ap de Buenos Aires entre 2001 y 201”8. *Resonancias*, Vol. 22, N° 43: 113–131.
- . 2018b. “¿Cuándo va a ‘explotar’? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001”. *Question* 60 (1): 1–18.
- Narpe Papaleo, Gonzalo. 2022. *Rap, trap y freestyle: una aproximación hacia nuevos modos de producción de sentido desde la composición y recepción en la música popular en Argentina*. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Rocha, Amparo. 2016. “Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires”. *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* 15: 35-48.
- . 2020. “De la plaza a las redes sociales: el *freestyle* en Argentina y su retoma virtual”. En *Medios y retomas. Reescrituras y encuentros textuales: el campo de los efectos*, compilado por María Rosa del Coto y Graciela Varela. Buenos Aires: Biblios.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 2008. “La música y los jóvenes en los sectores populares”. *Trans - Revista Transcultural de Música* 12
- Verón, Eliseo. 1987. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- . 1993. *La Semiosis Social*. Barcelona\_ Gedisa.
- Vila, Pablo. 1996. “Indentidades, narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans - Revista Transcultural de Música*. *Trans* 2.