



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**

**EL PROBLEMA DEL SAMPLING EN LA CONSTRUCCIÓN LÍRICA**  
**DE TRES CANCIONES DE RAP CHILENO.**

**Informe Final del Seminario para optar al Grado de Licenciado**  
**en Lengua y Literatura Hispánica, mención Literatura.**

**Alumno: Gonzalo Tomás Allende Muñoz**

**Profesores Guía: David Wallace y Sergio Caruman.**

**Diciembre 2020**

## **Agradecimientos**

*Que todo el cariño y gratitud se transporte hacia la comunidad que posibilitó la escritura:*

Janet Julieta Muñoz Muñoz y Luis Antonio Allende González, apoyo incondicional y soporte en los muchos momentos complejos de un año particularmente difícil.

Cristóbal Reinaldo Salvador Péndola Rojas, por las conversaciones y el apoyo espiritual perpetuo.

Bernardo Oliva Troncoso (*schizo rhizome*), por escuchar mis palabras, conversarlas desde lugares extraños e inciertos, y señalar las comas necesarias.

Rachel Arce, Gabriela Omori, Nicolás Pavez Campillay y Daniela Arce, por la amistad, las risas y el diálogo honesto, siempre necesario.

Matías Ávila, por la música.

David Wallace y Sergio Caruman, por las preguntas y la guía virtual.

Por último, a la infinita red de personas, el *vasto círculo amigos invisibles*, relaciones, causas, efectos y desvíos que me trajeron hasta este momento y que desbordarían, sin duda, esta página.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
REVISIÓN TEÓRICA.....	9
INTERTEXTUALIDAD Y SAMPLEO .....	9
SAMPLEO Y LA FIGURA DEL AUTOR .....	15
PLAGIO Y SAMPLEO.....	19
DISCURSO SOBRE EL SAMPLEO.....	25
LECTURA DE LAS LÍRICAS SELECCIONADAS .....	28
Salvaje Decibel (2013). “Intro (Nada Que Perder)”. <i>Radical</i> . .....	30
Frainstrumentos (2017). “Introducción”. <i>Recortes</i> .....	38
Nosecuenta (2010). “Voy y vuelvo...”. <i>El Bosque</i> .....	47
APUNTES FINALES.....	52
Bibliografía .....	56
Anexo 1. Transcripción de las líricas. ....	58

## INTRODUCCIÓN

Otorgar una definición inicial y sintética de sampleo, como se verá en el desarrollo del siguiente informe, es insuficiente para dar cuenta de las implicancias y problemas que suscita; sin embargo, es útil comenzar identificándolo como un mecanismo de producción musical consistente en un ejercicio recombinatorio que, mediante la inserción de fragmentos sonoros de diversos orígenes previos (otras canciones, sonidos ambientales, grabaciones de cualquier tipo) en un nuevo contexto, genera nuevas obras musicales. La utilización de este procedimiento se remonta hasta mediados del siglo pasado con la masificación de los instrumentos fonógenos y las cintas magnéticas, que permitieron la manipulación analógica (mediante el recorte físico u otros mecanismos) del sonido grabado. El procedimiento evolucionaría junto con los avances tecnológicos, pudiendo resumirse su progresión desde las cintas magnéticas a la manipulación de discos de vinilo y, posteriormente, a mecanismos de manipulación digital mediante instrumentos denominados *samplers*, que originalmente eran máquinas específicamente diseñadas para este propósito y que, en la actualidad, comprenden incluso a los computadores ya que estos permiten, mediante el uso de programas de producción musical, el proceso de sampleo<sup>1</sup>.

A pesar de la extendida utilización de este procedimiento en la música popular, la información y reflexión crítica sobre el mismo se encuentra en un estado de desarrollo

---

<sup>1</sup> Para una revisión más extensa de los antecedentes y la historia del sampleo recomiendo el primer capítulo de la tesis *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo* de Jarret Woodside (2005), pp. 19-54 y el artículo "Breve historia del *sampler*" disponible en <https://www.thomann.de/blog/es/breve-historia-del-sampler/>, consultado el martes 22 de septiembre de 2020.

incipiente, contando con poca información y poco sistematizada, cuestión que es más evidente en idioma español, siendo la mayor parte de la producción crítica sobre el sampleo en inglés. Así, las primeras consideraciones que me permitieron acercarme críticamente tienen que ver con su cercanía a temas como la originalidad y los derechos de autor, generalmente siendo mencionado de manera marginal en un conjunto de prácticas que, bien resume Patricio Pron (2014), como una “‘floración’ de procedimientos intertextuales, de apropiación, plagio y reescritura -a menudo bajo las denominaciones de ‘remake’, ‘sampleo’ o ‘smashing’ por parte de los autores poco familiarizados con la teoría literaria” (p. 38). Asimismo, aparece consignado el procedimiento en *Contra la Originalidad* de Jonathan Lethem (2007) y *Sobre el Plagio* de Helene Maurel Indart (2014), dos textos fundamentales en las lecturas actuales sobre el problema del plagio.

Por este motivo, como una necesidad para el desarrollo de esta investigación, escogí un aspecto específico vinculado al sampleo: el proceso de construcción de líricas mediante este procedimiento, seleccionando un *corpus* textual consistente en tres canciones de rap chileno de producción independiente de la última década: “Introducción” del *beatmaker* Frainstrumentos, contenida en el álbum *Recortes* (2017), “Intro (Nada Que Perder)” del grupo Salvaje Decibel, contenida en el álbum *Radical* (2013) y en tercer lugar, “Voy y vuelvo...” del rapero Nosecuenta, contenida en el álbum *El Bosque* (2010). La selección de este *corpus* se funda en la potencialidad que dicho género musical y sus producciones textuales proporcionan en relación con los temas ya esbozados.

Así, la elección del género rap, que a su vez inserto en la cultura hip-hop, supone un acercamiento a una cultura urbana que ya ha sido abordada desde la crítica como una “comunidad imaginada que considera que la intertextualidad no-oculta es parte integral de

la producción y recepción de su cultura artística”<sup>2</sup> (Williams, 2009, p. 6) es decir, una cultura en la cual la apropiación es un componente fundamental y ampliamente extendido. Dicha característica que, inscrita históricamente se muestra como una respuesta o divergencia respecto a la tradición romántica (representada en otros géneros de la música popular como el *rock*, donde el artista es validado según su originalidad y virtuosismo creativo), también puede ser entendida como una muestra de resistencia de grupos marginalizados frente a las normas del orden social, tanto a nivel de desafío a la propiedad privada, inclusión de sujetos sin formación musical clásica-docta y, de manera relevante para mi informe, como la construcción de textualidades mediante la mezcla de elementos ajenos y de diversa procedencia, como sucede con el sampleo.

Esta última dimensión es trabajada por Eduardo Asfura (2011) en el capítulo II de su tesis *Cultura Popular y Contrahegemonía*, señalando que “el rap constituye una expresión artística posmoderna, que sin embargo no puede ser comprendida sin la valoración de sus vínculos con la tradición” (p. 60), en una contradicción que da cuenta de un movimiento de entrada y salida; inscripción en la tradición contracultural, asociada a la denominada “música negra estadounidense” –categorizándose discursivamente como un género de la música popular vinculado a grupos marginalizados– y, a la vez, ruptura o borramiento de dicha tradición mediante el proceso de apropiación y mezcla de la misma. En ese sentido, el proceso de sampleo, siendo uno de los elementos característicos de la música rap, se inscribirá en esta misma dinámica, recogiendo elementos que, como se verá más adelante, provienen de diversos lugares y, tratándose de música originada en Chile,

---

<sup>2</sup> Traducción mía. Esta es la cita en su idioma original: “an imagined community [that] regards unconcealed intertextuality as integral to the production and reception of its artistic culture”

genera sus propias tradiciones que, pudiendo o no coincidir con el hip-hop norteamericano, también incluyen otros elementos.

Como es posible constatar al momento de escuchar la música, la utilización del procedimiento de sampleo en el rap no se reduce únicamente a fragmentos verbales o inserciones de líricas ajenas, sino que también se da en términos de composición musical, utilizándose ritmos, melodías, armonías y otros sonidos para la conformación de las bases sobre las cuales el rapero (o, como sucede en las canciones escogidas, los *samples* dispuestos a modo de lírica), despliega su escritura, no obstante, dichas consideraciones requerirían un estudio de otras características y líneas de investigación que exceden lo hasta aquí expuesto, por lo cual me enfocaré en la construcción de las líricas de las tres canciones mencionadas anteriormente. Sin embargo, esto no quiere decir que las consideraciones que se realizan del sampleo desde la producción musical no entreguen herramientas de reflexión teórica que puedan aportar al desarrollo de este informe, como se verá en la revisión de las diversas propuestas sobre el sampleo que, sin estar necesariamente enfocadas en el mismo aspecto específico que pretendo desarrollar, dan cuenta de consideraciones relevantes sobre el procedimiento en sí, especialmente en su vínculo con la originalidad.

De esta manera, el aspecto específico en el que trabajaré, como ya señalé, consiste en la selección de fragmentos sonoros vocales pertenecientes a otras canciones, películas, documentales, entrevistas, etc., para construir la lírica de estas canciones. En ese sentido, es posible instalar al sampleo en las discusiones sobre el margen de lo legítimo, lo legal y lo legible, tensionando el concepto de originalidad y las nociones de autoría y propiedad sobre las obras asociadas a ella, desde una perspectiva de construcción textual que excede dichas nociones. El problema de investigación, entonces, puede ser dispuesto en la pregunta sobre

¿Cuáles son los problemas que exhibe el sampleo, utilizado para la construcción de líricas en canciones de rap, respecto a las discusiones surgidas de la teoría literaria postestructural en torno a la figura del autor y la originalidad? Mi hipótesis inicial es que el sampleo, entendido como un mecanismo de producción textual, da cuenta de una concepción de literatura desjerarquizada, donde las categorías de autor y construcción de un significado estable y original son desplazadas por la noción de lectura y escritura, avocándose a la construcción de la textualidad mediante la mezcla y el exceso de textos anteriores como exhibición del procedimiento.

Para evaluar esta hipótesis, realicé una revisión de las pocas propuestas existentes sobre el sampleo, destacando el carácter problemático que se cierne sobre este, en tanto ha sido comprendido de diversas maneras, que ocasionan implicancias en distintos niveles de consideración que van desde lo jurídico hasta lo estético, constituyendo la primera parte de este informe. En ese sentido, el objetivo es, por una parte, contribuir a esta discusión desde el recorrido y la lectura de las incertezas y problemas que este procedimiento de producción musical origina en la reflexión sobre estos aspectos, específicamente en torno al concepto de originalidad, y, por otra, proyectar una lectura de los objetos seleccionados bajo el marco de una revisión teórica que pivotee desde elementos críticos sobre producción musical (específicamente en torno al sampleo) hacia elementos críticos de teoría literaria y viceversa.

## REVISIÓN TEÓRICA

### INTERTEXTUALIDAD Y SAMPLEO

Como señalé en la introducción, dado que el sampleo consiste en la utilización de fragmentos previos para la construcción de una textualidad nueva, ha sido estudiado desde diversas perspectivas, entre ellas, algunas que utilizan elementos de la teoría literaria intertextual de una manera que, bajo mi perspectiva, ha omitido ciertos problemas asociados a esa decisión metodológica. Por este motivo, y entendiendo que el uso de la intertextualidad es un buen punto para comenzar la revisión del procedimiento, realizaré una pequeña contextualización del concepto, además de una exposición de cómo este ha sido utilizado para entender el sampleo.

La intertextualidad aparece hacia finales de la década del sesenta y comienzos de la década del setenta del siglo pasado, atribuida fundamentalmente a la crítica literaria Julia Kristeva (1981), quien, en la revisión de la escritura que Bajtín realiza sobre la poética de Dostoievski, construye un punto desde el que es posible comenzar a cuestionar la noción de influencia vinculada al sujeto-autor. Existe ya una especie de *cliché* expresado en la tradicional cita: “todo texto se construye como un mosaico de citas”, en una explicación de la propuesta intertextual, que señala al texto poético no como un *punto* (un sentido fijo), sino como un cruce de *superficies* textuales, un *diálogo* de varias escrituras<sup>3</sup>. En este sentido, la intertextualidad podría entenderse como la convergencia de diversos textos, que sería inherente a toda escritura, postulando así un constante diálogo entre los textos por sí

---

<sup>3</sup> Kristeva, 1981, p. 188

mismos, es decir, del lenguaje, que aparece re-articulado superficialmente (en la dimensión material del texto) en el momento de la escritura, en un proceso que es ambivalente y dialógico, anulando la centralidad de la subjetividad individual del autor en el texto y, por consiguiente, transgrediendo el orden estabilizador del mismo.

Sin embargo, como señala Desiderio Navarro (1997), la intertextualidad se popularizó y tuvo una recepción que redujo el concepto a un “uso en calidad de un ‘mero’ supraconcepto taxonómico científicoliterario, de poética descriptiva” (p. VI) con ciertas lecturas del término que parecieran haberse entrampado en la caracterización del intertexto como otra expresión de una influencia subjetiva o una influencia significativa de la obra original; es decir, la convergencia de un extracto textual de una obra anterior y original (atribuida y perteneciente a un autor) supondría un mecanismo que estabiliza y hace legible a la nueva obra en relación con la original, transformando a dicho proceso más bien en una comparecencia de textos a ser descifrada con el rastreo de la fuente. Por esta característica, parte de la crítica intertextual se ha dedicado a rastrear esta aparición y diálogo entre estructuras textuales remarcando la distinción entre una obra original (modelo) y otra obra influenciada (copia), cargando de significado (lógico, verdadero y legítimo) al intertexto, transformando la tarea intertextual en una especie de hermenéutica.

De esta manera, se generó una tendencia a la taxonomización en torno al concepto de intertextualidad, apareciendo, posteriores al texto de Kristeva, una serie de cierres categoriales que tendrán como consecuencia la imposición de un funcionamiento determinado a la lectura del intertexto (y por extensión, de la literatura), en una tendencia semiotizante que pretende denotar un «significado verdadero». Es decir, una lectura correcta por medio del mecanismo intertextual, generando una práctica de lectura

paradójica con respecto a la potencialidad inicial del concepto, desnaturalizando el funcionamiento del intertexto como una práctica dialógica, ambivalente, expresión de “otra lógica” (Kristeva, 1981, p. 224), y reemplazándolo por una función lineal y descriptiva.

Uno de los exponentes más claros de esta tendencia es Gérard Genette (1989) quien con su propuesta transtextual despliega y abre el concepto de intertextualidad primero a las nociones generales de hipotexto e hipertexto y, posteriormente, debido a la insuficiencia de aquellas para dar cuenta de fenómenos textuales anómalos, hacia otras: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, epitextualidad, etc., en un intento de sistematizar el funcionamiento de los distintos tipos de alusión que pueden generarse. En todas estas categorías, Genette manifiesta la necesidad de delimitar un modelo y una copia, un origen al que pertenecen (y al que están sujetos) los significantes que permitirán la creación de un nuevo texto, que se encontraría sujetos (en tanto copia) al original, en un entendimiento de la relación entre el texto y el lector de una manera “abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada” (Genette, 1989, p.19). La práctica intertextual, para Genette, presupone la existencia necesaria de una consciencia comunicativa estable (emisor y receptor) que puede dar orden (organizar) al fenómeno, sujetando la intertextualidad a dicha consciencia y, por consiguiente, instaurando necesariamente una noción de finalidad al intertexto, relacionada a la modelización del lector por parte de la tradición dispuesta y referenciada por el autor, generando la necesidad de una enciclopedia que permita la competencia correcta; es decir, un lector que comprenda y actualice la tradición dentro del fenómeno intertextual propuesta y controlada por el escritor original.

De la misma manera, este cierre tendrá una consecuencia neutralizadora sobre el efecto estético y las potencialidades de los mecanismos intertextuales, cuestión que se expresa en lecturas como la de Paul Ricoeur (2006) o Michael Riffaterre (2017), quienes reestablecen, desde una perspectiva “intertextual” la condición monumental del texto literario, en tanto objeto estable y unitario<sup>4</sup>. El funcionamiento del texto, bajo estas perspectivas, prescindiría del autor biográfico, pero esa desaparición no tendría efectos ni sobre la originalidad ni sobre la legibilidad de la escritura, que se mantendría como un proceso de comunicación referencial, intencionada y decodificable con una lectura correcta, es decir, con un lector ideal que posea la enciclopedia (suma de conocimientos referenciales y literarios) necesaria, en una erudición imposible.

Bajo mi lectura, estas propuestas evitan constantemente las tensiones que se suscitan en la definición de Literatura, el estatuto de la originalidad y el funcionamiento del texto con la derogación del autor y la apertura a la lectura que se esbozaba en la propuesta intertextual de Kristeva, negando la imposibilidad de resolución de estas tensiones, afirmando una positividad de la institución literaria y, por consiguiente, del texto que, bajo mi lectura y considerando el procedimiento de construcción textual que estoy trabajando, se encuentra desdibujado y desbordado.

---

<sup>4</sup> Riffaterre (2017) señala que el texto poético, para ser tal, “debe formar una unidad y ser entonces una secuencia de detalles motivados que vinculan firmemente descripción y simbolismo en un monumento verbal en el que no podemos cambiar una palabra ni sustituir un sinónimo sin destruir el conjunto” (p.19), diferenciándolo de otro tipo de usos del lenguaje como el informativo o conversacional. Por su parte Ricoeur (2006) señala que el texto, si bien está dirigido potencialmente a cualquier persona que sepa leer, se dirige verdaderamente hacia un público determinado por las “condiciones sociales de inclusión y exclusión” (p. 44), dotando de una condición de obra al texto según la cual “el derecho del lector y el derecho del texto convergen en una importante lucha que genera la dinámica total de la interpretación” (p.44). Es decir, el texto, si bien se encuentra sujeto a una multiplicidad potencialmente infinita de interpretaciones, mediadas por el diálogo entre lector y texto, este diálogo puede ser estabilizado mediante la delimitación de un contexto comunicativo correcto, zanjando que “la hermenéutica comienza donde termina el diálogo” (p. 44).

En este sentido, la propuesta de Jarret Woodside Woods (2005) que delimita al sampleo señalando como característica necesaria la posibilidad de rastreo del fragmento sonoro sampleado: “Sampleo es un fragmento sonoro previamente grabado y *rastreable*” (Woodside, 2005, p.21, subrayado propio), se inscribe en esta tendencia taxonomizadora. Esta consideración define al sampleo como un mecanismo de recombinación de signos, entendidos como representación (‘substituto significante’) de ‘otra cosa’ que se manifiesta como ausente<sup>5</sup>, utilizando la etimología de la palabra *sample* (en inglés: muestra), y entendiéndola como ‘una muestra representativa de algo’, concibiéndolo como un proceso de inserción intertextual cuya recepción estaría sujeta al rastreo y delimitación del origen:

El Sampleo es en sí un *elemento Intertextual claramente definido* ... ocasionando una elaborada referencialidad ... [que] permite que los intérpretes de dichas producciones reconozcan la legitimidad de una obra ... mediante la *Competencia* los marcos y esquemas necesarios para una *interpretación pertinente* al objeto. (Woodside, 2005, pp. 111-2, subrayado mío).

La preocupación interpretativa de Woodside se ancla precisamente en su consideración intertextual, utilizando las propuestas de Gérard Genette (Woodside, 2005, p. 114) y Michael Riffaterre (Woodside, 2005, p. 115) para describir cómo el lector/interpretante de una obra en la que se utiliza el sampleo puede decodificar el sentido que esta intenta comunicar, en una lectura inicialmente mimética y luego retroactiva<sup>6</sup> que le permite establecer las relaciones referenciales que el objeto genera, ya sea a modo de

---

<sup>5</sup> La búsqueda de carácter semiótico significante lleva, en su investigación, a la utilización de la definición de Umberto Eco según la cual “Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de otra cosa” (Woodside, 2005, p.60)

<sup>6</sup> Ambos conceptos son desarrollados por el francés Michael Riffaterre y se refieren a la relación que el lector establece primero linealmente entre los signos del texto y luego, retroactivamente, activa una consideración hermenéutica de la tradición con la cual vincula dichos signos.

paratextualidad, intertextualidad o hipertextualidad, estableciendo la competencia necesaria para una lectura legítima del objeto al reconocer las diversas referencias al universo simbólico de origen.

De manera similar, Rubén López Cano (2010), inserta al sampleo en un conjunto de prácticas que él denomina ‘reciclaje musical’ que, bajo su lectura, han impactado la manera de producir y consumir objetos artísticos, señalando lo problemático de su categorización, ya que se encuentran en un estado de proliferación y cambio constante (López Cano, p. 172). Al momento de ofrecer una serie de lecturas posibles del sampleo, las vincula a la función intertextual de modelización del lector mediante relaciones con el objeto anterior (funciones intermusicales) o a la introducción de un contexto ‘real’ determinado (funciones extramusicales)<sup>7</sup>, situando al procedimiento como una construcción original fundada en la referencialidad intencionada por la figura autoral.

Así, a modo de síntesis de este primer apartado sobre intertextualidad y sampleo, me es posible vislumbrar que, aun cuando la propuesta intertextual otorgue herramientas válidas para un tipo de lectura de las escrituras generadas mediante el procedimiento a través del rastreo del origen, es insuficiente para explorar las características transgresoras del mismo, restringiendo las posibilidades de lectura de los textos seleccionados mediante la estabilización y consideración unitaria y orgánica sobre el texto, sin dar cuenta de otras posibilidades que se manifiestan en ellos.

---

<sup>7</sup> López Cano, R. (2010). La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. *LIS (Letra imagen sonido) Ciudad Mediatizada*, pp. 174-5.

## SAMPLEO Y LA FIGURA DEL AUTOR

Considerando lo expuesto en el apartado anterior, me parece relevante utilizar algunas propuestas críticas que, coetáneas e influenciadas por la intertextualidad, se centran en la pérdida de relevancia de la subjetividad individual en el fenómeno literario y su traslado hacia el texto mismo, entendido como una concatenación de signos que funcionan independientemente de la conciencia subjetiva autoral. Uno de los conceptos más famosos en torno a esta cuestión corresponde al de *la muerte del autor* de Roland Barthes, que marca la separación entre un “autor social” como sujeto de enunciación y un “autor textual” como sujeto del enunciado: el primero respondería a la realidad externa al texto, siendo un sujeto biográfico cuyo rastreo e identificación es posible, mientras que el segundo surge y se disuelve en la materialidad lingüística que es el texto. En ese sentido, se transgrede la concepción romántica y moderna<sup>8</sup> según la cual la obra literaria sería el medio por el cual se expresa la intención, pensamiento o sentimientos de un sujeto biográfico e individual, cuestionando, al mismo tiempo, la concepción de la obra como portadora de una sustancia estable; una finalidad o significado que residiría en la figura centralizadora y unificadora del autor.

De esta manera, se genera una distinción entre la noción de texto y la de obra, pues al hablar de obra se está hablando de un texto ya-leído por el autor y cerrado en esa lectura única y correcta según la cual el autor sería, entonces, el eterno propietario de su obra, y los

---

<sup>8</sup> El problema de la identificación y construcción de identidad de un sujeto se halla en la crítica y reflexión acerca de “lo moderno”, suscitada en el contexto que se ha venido a denominar posmodernismo que, como categoría cultural surgida posterior a la emergencia del postestructuralismo, se ha hecho eco de algunas reflexiones y propuestas críticas de este. Al respecto, Foucault (1996) *¿Qué es la Ilustración?* Ed. La Piqueta: Madrid.

lectores, simples usufructuarios en una “economía [que] implica evidentemente un tema de autoridad, el autor, según se piensa, tiene derechos sobre el lector, lo obliga a captar un determinado sentido de la obra ... el bueno, el *verdadero*” (Barthes, 1994, p. 36). La lectura de una obra supone una actividad pasiva de recepción, sustentada en la verdad que poseería el autor, quien modeliza al lector mediante diversas marcas que deben ser descifradas por este para conseguir una lectura correcta. En contraposición, la lectura de un texto, que desde su etimología (*textus* del verbo *texere*: tejer, trenzar, entrelazar) supone una actividad de co-construcción, el lector no descifra una estructura original construida por el autor, sino por el contrario, desestructura al texto; lo desarma, llenándolo de vacío y espacio mediante la práctica de la lectura-escritura. Así, “[el lector] ocupará en el texto exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí” (Agamben, s.f, p.93) transgrediéndose también la posición de este, desde la pasividad hacia la co-construcción del texto.

El vacío dejado por la muerte del autor será retomado por Patricio Pron (2014) quien, dejando a un lado la intertextualidad, presenta al plagio como una táctica de borramiento del autor por parte de escritores que “sustraen la voz de un autor específico y la reemplazan por la de otro, conformando un texto inestable y que solo puede ser atribuido con dificultad” (p. 15), en un ejercicio que cuestiona las convenciones literarias, pues niega la idea de unicidad y univocidad permanente de la literatura, que ahora desaparece en su borramiento. Dicho borramiento, en diálogo con la postura de Barthes, genera un vacío que es llenado por el lenguaje reunido en los textos que conforman el ‘archivo’ desjerarquizado y caótico que sería la literatura, vista desde un punto en el que la exhibición del procedimiento combinatorio es más relevante que la delimitación individualizadora de un centro aural. El concepto de archivo termina con la noción moderna de autor y

originalidad en la medida en que desjerarquiza a la literatura replegándola sobre sí misma, es decir, sobre la escritura como un proceso de recombinación en la cual el autor es borrado y desplazado hacia el concepto de apropiador o administrador del archivo.

Se pasa, entonces, desde la consideración de la obra como un organismo, organizado y con la posibilidad de ser poseído por el Autor (como sucedía en las propuestas intertextuales revisadas anteriormente), hacia el texto, al cual “no se le debe ningún respeto vital: se lo puede *romper*, puede leerse sin la garantía del padre [Autor]” (Barthes, 1994, p. 79). La lectura del texto, en este sentido, no conoce la muerte –no es organismo–, el cierre definitivo o el significado *verdadero*, sino que se reescribe constantemente en la lectura, que a su vez puede volverse escritura, en una perspectiva prominentemente inestabilizadora y fluida que supone el advenimiento del lector como fundamento necesario para la realización de un texto.

Es precisamente esta confluencia entre autor, lector y texto la que me parece relevante para considerar el aspecto constructivo que posee el procedimiento de *sampleo*. La figura autoral, que ya se encuentra desdibujada en el rap mediante el uso de seudónimos (Frainstrumentos, Nosecuenta) o nombres colectivos (Salvaje Decibel), sufre, desde mi hipótesis, mediante el proceso de mezcla de *samples* en la construcción de la lírica de estas canciones, un desplazamiento interesante hacia la figura del lector y la lectura. El autor que *samplea* se está posicionando a sí mismo como el establecedor de un marco frente al texto generado, pues el proceso constructivo está mediado por la lectura y administración de textos (*samples*) anteriores, de una manera desestructurada y sin necesariamente respeto por el significado o intención que se le podrían atribuir a las obras originales, en un ejercicio de

reescritura fundada en la apropiación y desvío de textos previos más cercano a la noción de plagio que a la de intertextualidad.

## PLAGIO Y SAMPLEO

El concepto de plagio, entendido por autores como Genette (1989) únicamente como una categoría “menos tradicional” de intertextualidad, es útil en tanto ha tenido una actualización y relevancia significativa en los estudios literarios de la última década como problematización y quizás superación de la intertextualidad. En principio, la diferenciación tradicional entre intertextualidad y plagio radica en el carácter oculto que posee el segundo, siendo, bajo esa lectura, la ocultación dolosa de la fuente: el plagio sería un intertexto sin comillas. Esta cercanía entre ambos conceptos (pues el plagio podría entenderse meramente como un tipo de intertextualidad) sufre un distanciamiento mediado por la recepción ya señalada del concepto de intertextualidad como una categoría estabilizadora y de lectura pasiva. Frente a la legitimación que ha supuesto la intertextualidad, el concepto de plagio permite retomar la preocupación por los elementos transgresores de este tipo de prácticas, instalándose precisamente en el margen de lo establecido por la tradición moderna sobre lo literario y abriendo otras posibilidades de lectura de las escrituras que utilizan el sampleo.

De esta manera, para instalar a este procedimiento en el terreno del plagio, es valioso iniciar con lo señalado por Murray Schaeffer en su libro *The Soundscape* (1977):

dos sonidos, con parecidas, pero no idénticas características físicas parecen ser idénticos en percepción, sin embargo, no causan confusión en su significado y, en consecuencia, poseen diferentes efectos estéticos. Sus contextos los mantienen claros. *Pero cuando son*

*removidos de sus contextos en grabaciones de cinta, pueden perder rápidamente sus identidades” (p.149, subrayado mío)<sup>9</sup>*

Al revisar esta cita, la característica que me parece como fundamental para el entendimiento del procedimiento de sampleo es el desvío o descontextualización respecto al original, y la pérdida de identidad que este proceso posibilita. Esta pérdida de identidad puede ser recontextualizada en relación con su origen (como propone la lectura intertextual de Woodside y López Cano), pero también da cuenta de una dimensión de desplazamiento que, leído desde las reflexiones revisadas anteriormente sobre la figura del autor, constituye al sampleo como una táctica de lectura-escritura transgresiva, en tanto posibilita el vaciamiento del significado y, por consiguiente, la pérdida de la relevancia del origen. En este sentido, el sampleo es una táctica de escritura plagaria que secuestra y vuelve irrelevante la noción de originalidad.

Esta última concepción, es señalada en el texto de Maurel-Indart como la modalidad apropiativa del plagio<sup>10</sup>, según la cual esta práctica sería un mecanismo válido de desestabilización creadora, insoslayable del proceso de escritura, aún más en el contexto histórico actual, donde el acceso a textos y signos de todo tipo se encuentra en un estado de saturación con la irrupción del Internet y las computadoras<sup>11</sup>. La noción apropiativa del

---

<sup>9</sup> Traducción mía, la cita original en inglés es la siguiente: “Here two sounds with similar, but not identical, physical characteristics appear to be identical in perception, but nevertheless cause no confusion in meaning and accordingly have different aesthetic effects. Their contexts keep them clear. But when they are removed from their contexts in tape recordings, they may quickly lose their identities.”

<sup>10</sup> Junto con el funcionamiento por apropiación, Maurel-Indart señala también la atribución, la traducción, la parodia y el pastiche como modalidades de plagio que poseen sus propias características y problemas asociados. Esta tendencia – que es también categorizadora- da cuenta de la dificultad de dichas categorías, en tanto los elementos se contagian, pudiéndose dar modalidades híbridas entre las modalidades inicialmente propuestas, más allá de un establecimiento paradigmático del funcionamiento del plagio.

<sup>11</sup> El vínculo entre los adelantos técnicos y el cambio en los modos de producción como afectantes de la ontología literaria es fundamental, aún más en los temas que tienen que ver con la originalidad y el plagio, como señala Kevin Perromat en el artículo “El concepto de plagio antes de la imprenta: teorías

plagio, por supuesto, se instala en el borramiento del autor y el cuestionamiento a la originalidad, con implicancias que revisaré más adelante.

En este sentido, la evolución del sampleo se encuentra vinculada necesariamente a los adelantos técnicos, siendo el traspaso al mundo digital por medio de la masificación de los computadores como herramientas que permiten el *copy-paste* (copiar y pegar), un punto de inflexión, sumado al acceso a infinidad de textos sonoros que son potencialmente *samples*. Siguiendo esta línea, Felipe Cussen (2015) en su artículo “Samplings Musicales versus samplings literarios” rastrea los nexos entre el procedimiento de sampleo (*sampling*) musical y ciertos fenómenos literarios, tomando la diferenciación propuesta por Mark Katz entre la cita tradicional “notacional” y la cita “performativa”, correspondiendo la primera a la aparición o traducción del contenido de una obra (cita tradicional con comillas, alusión, etc), y la segunda al sampleo, como un mecanismo que captura no necesariamente el “significado” del extracto, sino su materialidad misma. Cussen (2015), al igual que Lethem (2007) inscribe y relaciona al procedimiento de sampleo con prácticas poéticas experimentales tan diversas como el *collage* dadaísta, el *Quebrantahuesos* liderado por Nicanor Parra, los *cut-ups* de William Burroughs, entre otras, enfocándose en “la manipulación directa de la materialidad del lenguaje y sus soportes” (Cussen, 2015), considerando al sampleo como un procedimiento que también centra su preocupación en la materialidad pura y sus posibilidades de mezcla, más allá del establecimiento de un significado estable.

---

intertextuales implícitas” consignado en el ejemplar número diecinueve de la Revista Grifo: “Con la aparición de la imprenta, la construcción del saber y del discurso sobre el plagio obedece a necesidades vinculadas a los nuevos medios de distribución de la palabra escrita y escenarios de actividad literaria, los cuales dan cabida a la irrupción de nuevas fuerzas sociales en la República de las Letras” (p.13). En ese sentido, los adelantos técnicos, tanto por su impacto en el campo cultural como por la posibilidad de nuevas formas de producción (y reproducción) textual son un fenómeno sobre el cual es necesario reflexionar.

Al momento de considerar esta característica del *sampleo* y, siguiendo las relaciones trazadas por los autores anteriormente mencionados, me parece destacable el vínculo con el procedimiento de *collage*, cuyo antecedente, como señalan Maurel-Indart y Patricio Pron, es el centón latino, diferenciándose en la consideración sobre la literatura: mientras que el centón se constituye sobre el respeto y trabajo con la tradición como expresión de una comunidad social, el otro se constituye sobre la desjerarquía de los materiales artísticos – entre los cuales puede o no aparecer referenciada la tradición, generalmente a modo de desublimación– al momento de la construcción textual. Así, mientras que el centón es un tipo de poema compuesto mediante la yuxtaposición de versos de una o más obras clásicas, el *collage*, según Pron (2014) “procura generar la ilusión de que el texto ha sido generado mediante una combinatoria azarosa en la que son la simultaneidad, la yuxtaposición y *el montaje* los que dan forma al texto” (p. 12), siendo un procedimiento en el que el autor desaparece en el gesto mediante el cual cede su lugar y voz centralizadora a la convergencia de múltiples voces, no necesariamente referidas a obras consolidadas en una tradición.

Como se ve, el nexo entre el *sampleo* y el *collage* es claro, en tanto que ambos procedimientos funcionan como una resta o recorte del universo textual que los precede, mediante la lectura, es decir, la transformación del autor en un lector que selecciona y administra textos ya creados. De esa manera, la figura del autor queda borrada o convertida en un marco –en los términos revisados anteriormente– mediante la selección o administración de los textos anteriores, provenientes de cualquier lugar –cuyo origen no sería central para la lectura de estos– y que, mediante el montaje, genera un texto nuevo e inestable.

En ese sentido, Diedrich Diederichsen (2007) califica al montaje como el “precursor tecno-optimista” del sampleo, señalando que

está más cerca de una cierta variante de las labores fútiles llamada por Claude Lévi-Strauss “*bricolage*”, que de la distancia ‘soberana’ del montaje pues no se trata de un edificio construido para un fin determinado, sino de una actividad continua, que puede ser interrumpida y retomada en cualquier momento.

Esta idea, que percibe al sampleo como una transgresión del orden legible (“el edificio construido”, la obra) que desestabiliza a los cuerpos textuales, resuena, bajo mi lectura, con lo establecido por Felipe Berríos (2010) respecto al plagio, en tanto forma de producción textual que no correspondería a una acción intencionada sino a una “mimesis que recoge variados elementos característicos de la obra de otros y los combina con otros elementos, sin finalidad alguna, pues se trata de una acción que está constantemente produciéndose en la creación artística” (p. 9). Es decir, el sampleo puede entenderse como un proceso de apropiación plagiaria, una práctica o táctica de escritura sin fin; sin cierre definitivo y sin un objetivo discursivo asociado a una figura individual, como una escritura que da cuenta de una constante inagotable de la producción literaria: el plagio.

Esta misma idea es trabajada, con respecto al sampleo, por autores que se centran en el desvío y la no-necesidad del reconocimiento de la fuente. Así, Chris Cutler (s.f) señala que:

el reconocimiento de las piezas saqueadas no es necesario ni importante ... el sonido puede extraerse como si ‘surgiera de la nada’, adaptarse a nuevos propósitos o simplemente

utilizarse como materia prima. También dentro de esta categoría cae todo el universo mundano del sampleo o robo de sonidos.<sup>12</sup>

El sustento de esta visión se encuentra en la idea de que “el sonido (y las palabras) en el dominio público son objetos y, por lo tanto, se pueden saquear” (Christie, sf). En ese sentido, los objetos sampleados son entendidos como textos posibles de ser leídos y reescritos, generando una escritura que recoge dichos textos y selecciona aquellos elementos que le sirven para la propia construcción de un objeto sin considerar relevante la propiedad atribuida institucional y jurídicamente a dichos objetos, pues esta se encuentra sustentada en una valoración de la originalidad que, como se ha revisado hasta el momento, se encuentra anulada en estas perspectivas.

---

<sup>12</sup> Traducción mía. Esta es la cita en su idioma original: “This is where recognition of parts plundered is not necessary or important ... sound may be drawn as if 'out of nothing', bent to new purposes or simply used as raw material. Also within this category falls the whole mundane universe of sampling or stealing “sounds”

## DISCURSO SOBRE EL SAMPLEO

Como señala Jonathan Lethem (2007): “el plagio y la piratería son, después de todo, los monstruos que nosotros los artistas aprendemos a temer, ya que acechan en los bosques que circundan nuestros muy pequeños cotos de renombre y remuneración” (p. 24), señalando cómo la práctica de la apropiación plagiaria es una de las figuras que recibe el puesto de monstruosidad a excluir y castigar en un proceso que sitúa al texto como un objeto, controlado e intervenido por elementos extratextuales y discursivos, como lo son la creación de una subjetividad autoral y su consiguiente remuneración, más allá del proceso de escritura del texto.

Con respecto a los mecanismos institucionales de control y represión discursiva, Foucault (2005) señala que, con el fin de realizar la exclusión de las textualidades que subvierten el orden moral desde el exceso a las categorías paradigmáticas, se les considera como “pura y simple monstruosidad lingüística” (p. 35), utilizando la función-autor como un medio de exclusión, señalando fuera del nivel de ‘lo verdadero’, controlado estrechamente por las “reglas de una policía discursiva que se debe reactivar en cada uno de los discursos” (p. 37), a aquellos autores y prácticas, como lo son en este caso el plagio y el sampleo.

Al igual que Barthes, Foucault (s.f) identifica lo problemático del concepto de ‘obra’ pues esta, entendida como propiedad del autor, permite una estructura social e institucional ordenada que se instituye como un mecanismo de atribución y legitimación de

un saber determinado<sup>13</sup>, con la posibilidad de exclusión y censura sobre ciertos discursos transgresores del orden moral. El autor funciona, entonces, como unificador de un cuerpo textual<sup>14</sup> según nociones epistemológicas de verdad, autoridad y autenticidad como elementos estables y atribuibles a los textos. La función-autor no recae mecánicamente sobre el sujeto biográfico asignado como el productor del escrito, sino que se conforma como una compleja red de atribuciones discursivas asociadas al espacio jurídico y al campo cultural, expresado de manera institucional<sup>15</sup>. Como señala Silvia Anderlini (s.f), se trata de: “una función propia del discurso, consagrada por la circulación social aceptada, por la necesidad de rúbrica, por la necesidad legal, por la necesidad de distinción” (p. 4), es decir, la función autor corresponde a la categorización de la existencia y circulación de un texto o un *corpus* de textos en tanto discurso, y la “agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault, 2005, p. 30) marcando sus límites, inscribiéndolos y sujetándolos al orden jurídico que determina lo legible.

---

<sup>13</sup> Este mecanismo se sustenta, en la época moderna, en el dominio de la figura del autor sobre la verdad de la obra y, consecutivamente, el dominio por parte del aparato jurídico por sobre el autor. La obra es tal según la legitimación institucional/social que de ella se haga, y la legitimación de esta se realiza por medio del autor; es decir, un autor es en tanto hace obras; la obra es en tanto existe el autor. En la lectura de Foucault, la preponderancia que se le ha otorgado en la época moderna al autor biográfico responde al contexto de ideas que exaltan y sitúan a la figura del individuo en el centro de toda discusión, haciendo que la Literatura se vea sometida a la existencia de este Sujeto-Persona que funciona como el rostro que permite fijar un carácter discursivo identificable (legítimo o ilegítimo, legible o ilegible, legal o ilegal) a la obra, lo cual tiene como consecuencia la consideración de la obra como el medio por el cual se expresa la intención o pensamiento del Creador, Autor o Artista, que puede ser punido por tales cuestiones.

<sup>14</sup> Esta característica implica que, al momento de leer un texto y atribuirlo a un autor, se considera que las modificaciones o transformaciones se explicarían por la biografía del sujeto (su opinión personal, acontecimientos, proyectos, etc.), las diferencias textuales se reducen al mínimo bajo el criterio de la influencia o maduración del Autor, las contradicciones se explican en el pensamiento del Autor, y este es, por tanto, un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc., manteniendo un valor constante

<sup>15</sup> Así, por ejemplo, Foucault (s.f) menciona a los autores transdiscursivos, es decir, autores cuya función-autor se extiende incluso más allá de los límites de ‘sus’ escritos, constituyéndose como fundadores de discursividad.

Lo que me parece relevante en la perspectiva de Foucault es que, dado que el individuo como sustancia preexistente al texto no es aprehensible ni localizable, lo que sucede al momento de la escritura es una práctica que pone en juego al sujeto y lo vacía en el lenguaje (la muerte del autor señalada por Barthes), quedando reducido a un medio sin una finalidad, o en palabras de Agamben: un gesto. Sin embargo, este gesto puede ser capturado por un dispositivo de poder (como la institución literaria o el mercado) creando una subjetividad autoral (una firma, un nombre, un rostro)<sup>16</sup> con una finalidad determinada, sea esta organizar, vender, canonizar, etc. En este sentido, la perspectiva plagaria transgrede, precisamente, aquella captura por parte del dispositivo de poder, inestabilizando la estructura institucional discursiva construida sobre la figura autoral, anulando la verdad unívoca del texto y, también, tensionando la autoridad crítica que pueda surgir del análisis de estos, cuestión sumamente relevante para mi lectura posterior de las líricas.

---

<sup>16</sup> Agamben (2011) señala que “todo dispositivo implica un proceso de subjetivación sin el cual no podría funcionar como dispositivo de gobierno, aunque se reduzca a un puro ejercicio de violencia” (p. 261). En este caso, tanto los dispositivos de la institución literaria (academia, tradición, etc.) como los del mercado se valen de la construcción de una subjetividad autoral para imprimirle una función y finalidad al texto, convirtiéndolo en obra.

## LECTURA DE LAS LÍRICAS SELECCIONADAS

Precisamente como establecí en la revisión teórica, el problema del sampleo es un problema de lectura y, más específicamente, según mi perspectiva, un cuestionamiento desde la figura del lector advenido: ¿Cómo leer estas producciones musicales? ¿Cómo leer estas líricas? La respuesta para mí no es clara, sino que más bien se encuentra suspendida o diferida en y hacia el recorrido y la errancia por los espacios inestables de estos textos que, al generarse por medio de un procedimiento de co-construcción que se sustenta en la utilización de fragmentos desjerarquizados, son múltiples y variados. Así, el acercamiento que propongo a los objetos seleccionados pasa por una presentación y lectura-(re)escritura de estos, desde el recorrido por dichos espacios inestables y problemáticos que, desde el texto mismo como expresión de lenguaje, se abren hacia elementos que lo bord(e)an, como lo son las figuras del autor y el lector, consideradas a su vez desde el marco propuesto en la revisión teórica.

De esta manera, dicha revisión actúa a modo de ‘archivo’ –siguiendo el concepto de Pron– propio de mi lectura-escritura, en una consideración que exhibe mi análisis de forma más cercana a una enunciación; es decir, una puesta en juego del lenguaje, y de una suma de voces que, más allá de la intención de otorgar una verdad o delimitar un significado a las siguientes líricas mediante mi autoridad como lector-sujeto-crítico-autor, supongan un paseo, un correr aquí y allá por el texto. En ese sentido, de manera consonante, el primer problema que aparece desde el momento mismo en que se realiza la escucha de estas

canciones, que a su vez dispuestas como lírica, es el reconocimiento de las múltiples voces, tanto en sentido literal –es decir, la aparición de voces que sonoramente se identifican como pertenecientes a diversos sujetos– como textual –en términos del desorden lingüístico que se expresa debido a la suma y acumulación de fragmentos–. Esta confluencia de voces mediante la mezcla de fragmentos, como revisé anteriormente, puede ser abordada desde diversos lugares; la intertextualidad, el cuestionamiento a la figura del autor, y el plagio, nociones que utilizaré fluidamente en mi lectura, no buscando otorgar un significado unitario y total a estas líricas, sino dirigiéndome y siguiendo el rastro de los elementos autorreferenciales, en diálogo con la revisión teórica de este informe y otros elementos que aparecerán mediante la lectura.

También me parece relevante señalar la característica sonora que atraviesa mi lectura de estas líricas que, sin estar enfocada en la musicalidad propia de las canciones, sí pretende incorporar relaciones que se comprenden de manera más clara mediante la experiencia sonora. En ese sentido, este problema, incluso cuando persiste inevitablemente en el desarrollo posterior ya que no se constituye como el asunto que quise abordar en mi investigación, sí intenta ser subsanado mediante dos mecanismos que incorporé al texto escrito: en primer lugar, la transcripción propia de las líricas, anexada al final de este informe y, en segundo lugar, la utilización del *hipervínculo* para direccionar y posibilitar la escucha de las canciones.

[Salvaje Decibel \(2013\). “Intro \(Nada Que Perder\)”. \*Radical\*.](#)

La primera canción para revisar corresponde a “Intro (Nada Que Perder)” del grupo de rap chileno Salvaje Decibel, publicada en su álbum *Radical* (2013). Este grupo pertenece a la corriente que Eduardo Asfura (2011) denomina “rap consciente/político” (p.18), caracterizado discursivamente por su tratamiento de temáticas sociales, sumado a un fin propagandístico de sus líricas y música. En este sentido, como mencioné anteriormente, la figura del autor encuentra un primer cuestionamiento y transgresión mediante la composición de una autoría colectiva, expresada en la conformación del nombre Salvaje Decibel, como la constitución de una música-ruido (en tanto decibel es la unidad que se utiliza para expresar la relación entre dos valores de presión sonora, o tensión y potencia eléctrica) salvaje; es decir, transgresiva, no-civilizada, fuera de la norma. Sin embargo, más allá de esta consideración paratextual, la constitución de este nombre también puede funcionar como figura autoral, en tanto se constituye como el centro de coherencia del discurso, llevando a las líricas propias de dicha figura autoral, al terreno de la categorización contracultural e ideológica del grupo, perspectiva que el mismo Asfura (2011) aborda en su estudio.

Dicha figura autoral se sostiene, a su vez, en la atribución de las líricas a los diferentes raperos que componen el grupo, identificados como Revilo Marley, Andi Portavoz, Ezer y Funky Flu que, como se ve, nuevamente ejercen el tensionamiento de la identificación mediante el uso de seudónimos, en un desvío constante de la posibilidad de atribución subjetiva sencilla que, bajo mi lectura, responde a un reconocimiento implícito

de la transgresión posibilitada por la escritura que revisaba anteriormente en la propuesta de Foucault. Sin embargo, la identificación sí es facilitada en relación con la construcción de una figura autoral marginal y contracultural, como se ve en la definición que los integrantes del grupo realizan de sí mismos como:

pobladores, hijos de campesinos que llegaron a la ciudad a buscar supuestas oportunidades, hijos de luchadores sociales del tiempo del terrorismo de estado de la dictadura, hijos de otros pobladores, algunos obreros, otros estudiantes, algunos de ellos padres, (...) sujetos que decidieron contar su verdad por medio del arma del Rap. (en Asfura, 2011, p. 58)

Esta presentación que he realizado hasta el momento ha pasado por el reconocimiento de los marcos que bordean a la lírica, aun no ingresando al terreno de lo puramente textual, sino como exposición de elementos que serán útiles más adelante.

En este sentido, y yendo a “Intro (Nada Que Perder)”, nos encontramos con una lírica en que se señala lo siguiente:

Tiene que saber/Que aquí en Chile se eligió un camino./Un camino que pensamos que debiera ser el justo.../Un camino por el que pensamos llegar a encontrar la felicidad,/Llegar a liberarnos,/Liberarnos del hambre,/De la miseria,/De la opresión,/Llegar a ser libres./Nosotros,/Los pobres de Chile,/Pensamos.../Que tenemos derecho a vivir,/Que tenemos derecho también a realizarnos plenamente,/Nosotros pensamos que ésta es la verdad y por ella vamos a morir,/No tenemos nada más que perder/Nada más que perder.

Se establece, entonces, de manera aparentemente clara, un contexto de enunciación marcado por la localización geográfica y establecimiento de un canal comunicativo, constituido textualmente por aquel “Nosotros/Los pobres de Chile” como emisor, y un receptor inferido. Al mismo tiempo, se establece una “verdad” que corresponde a dicho

“Nosotros”, y que se constituye como un “camino” político marcado por la lucha social a seguir. En ese sentido, la lectura de esta lírica se puede estabilizar fácilmente a la luz de las características discursivas atribuidas a la figura autoral del grupo musical, posibilitando dicha posibilidad de lectura como el significado del texto.

De la misma manera, dicha proposición puede complementarse y profundizarse mediante el rastreo del origen del *sample*, que corresponde al documental “Nueva Habana: para volver a soñar”, donde se da cuenta de la experiencia concreta de pobladores en la realización de un autogobierno, con conciencia de clase e igualdad, ejerciendo un control territorial dentro de la ciudad, en un experimento que permitió la creación de un modelo de sociedad alternativo a lo tradicional, experiencia revolucionaria liderada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria<sup>17</sup>. En ese sentido, el *sample* extraído de este documental, corresponde a una declaración del dirigente mirista Alejandro Villalobos, jefe del campamento<sup>18</sup>, durante los años de la Unidad Popular, en Chile. Así, la búsqueda del origen del *sample* podría funcionar como una manera de fijar este texto en tanto discurso, asociado a una intencionalidad política determinada, vinculada a grupos de izquierda radical y extra-institucional. Esta fijación es significativa en tanto se corresponde, como ya mencioné, al discurso asociado al grupo, y, en términos de obra (como totalidad orgánica), corresponde también con la propuesta del disco que contiene la producción, titulado, precisamente: “Radical”.

---

<sup>17</sup> Esta definición sobre el documental corresponde a una mixtura entre lo señalado en la versión del documental que se encuentra en *Youtube*: [https://www.youtube.com/watch?v=shRx7kbb-x4&ab\\_channel=NukeMapu](https://www.youtube.com/watch?v=shRx7kbb-x4&ab_channel=NukeMapu), y el artículo sobre el documental que escribe el mismo Paiva (2004), disponible en <https://rebellion.org/campamento-nueva-habana-para-volver-a-sonar/>.

<sup>18</sup> Para un recorrido más extenso sobre la historia del campamento, recomiendo el trabajo de Félix Fuentes Toro (2007), disponible en [http://www.archivochile.com/tesis/01\\_ths/01ths0003.pdf](http://www.archivochile.com/tesis/01_ths/01ths0003.pdf).

Sin embargo, el rastreo del origen para un procedimiento como el *sampleo*, como señalé en la revisión teórica, se muestra insuficiente para dar cuenta de la inestabilización que se ejerce sobre el contexto comunicativo y sobre el texto mismo. Así, aquel “Nosotros” que aparece en la lírica, posee una doble lectura: directamente sujeto y cerrado en su contexto histórico específico, expuesto en el documental ya señalado, contemplado estáticamente mediante el *sampleo* como cita histórica, o, en otra línea, como una recontextualización y apertura hacia el nuevo contexto histórico en el cual se publica el disco, desde una recepción activa por medio del procedimiento de mezcla.

En este último sentido, la delimitación del origen en una perspectiva hermenéutico-intertextual y estabilizadora me parece insuficiente para leer esta lírica. Esta cuestión es aún más evidente al momento de reparar en la mezcla a la cual se somete el *sample* en el que hasta el momento me he detenido. Inmediatamente después de la aparición de este, se da la utilización del procedimiento de *turntablism*<sup>19</sup> mediante el cual se genera una mezcla de cuatro *samples*:

- 1) Un *sample* de origen incierto, consistente en la reiteración de la interjección en inglés “Yeah” que, puede traducirse como una forma informal de la palabra “yes”, utilizada para afirmar, característica en ciertos usos propios de sectores marginales norteamericanos y muy presente en las producciones de rap de ese país (siendo este un posible origen del *sample*).
- 2) La repetición de dos fragmentos tomadas del *sample* sobre el documental: “No tenemos nada más que perder” y “Nosotros pensamos que esta es la verdad y por ella vamos a morir”.

---

<sup>19</sup> El *turntablism* es un procedimiento de *sampleo* consistente en la utilización de los discos de vinilo, generalmente mediante una tornamesa, produciendo diferentes efectos por la intervención de la rotación que dichos instrumentos ejercen para generar la sonorización del disco de vinilo. Me parece relevante la inclusión de esta especificidad técnica ya que da cuenta de un trabajo sobre la materialidad propia del extracto sonoro, que se complementa con el trabajo sobre la materialidad lingüística.

- 3) Un *sample* correspondiente a la locución del nombre del grupo (“Salvaje Decibel”), cuyo origen es incierto, pudiendo corresponder a lo que Jarret Woodside (2005) denomina un ‘sampleo apócrifo’<sup>20</sup>.
- 4) El *sample* tomado del tema musical “Radical”, perteneciente al mismo álbum y atribuido al rapero Funky Flu: “Radical postura dura”.

Así, la lírica producida por el proceso de *turntablism* podría transcribirse de la siguiente manera: “Yeah/Salvaje Decibel/Nosotros pensamos que esta es la verdad y por ella vamos a morir/No tenemos nada más que perder/ Radical postura dura”.

Por el momento, lo que me parece relevante es que, mediante esta técnica de sampleo, se genera una ruptura de la coherencia sintáctica y semántica original de cada fragmento por el choque y mezcla entre ellos, originando un nuevo fragmento inestable. Así, lo que inicialmente podía leerse como la declaración de intenciones perteneciente a un sujeto específico, en un contexto sociohistórico específico, se abre hacia un nuevo enunciador, entendiéndose este conjunto de versos como una afirmación (“*yeah*”), por parte de Salvaje Decibel, de la frase anteriormente señalada, que es apropiada y utilizada como materialidad escritural en el proceso de mezcla, es exhibido autorreferencialmente. En este sentido, Salvaje Decibel es dispuesto también como materialidad escritural, es decir, como lenguaje, en un gesto que, bajo esta lectura, manifiesta la disolución o transgresión de la figura autoral y, por tanto, la puesta en tensión de la “verdad” controlada y atribuible unívocamente a dicha figura, abriéndola hacia la multiplicidad de voces que conforman el lenguaje mismo. Este elemento lo retomaré más adelante, en la lectura de la siguiente lírica.

---

<sup>20</sup> Concepto que, siguiendo la línea del autor que considera al sampleo como un proceso que depende del rastreo del origen del *sample*, delimita la “posibilidad de Sampleos Apócrifos ó simulaciones de Sampleo, que consisten en diálogos y voces que son grabados únicamente para la producción del disco.” (Woodside, 2005, p. 21) para referirse a sampleos que no operan mediante esa delimitación del origen en una obra previa.

Asimismo, la incorporación del resto de *samples* que constituyen la lírica de esta canción profundizan esta apertura, generando una descontextualización total del *sample* inicial, mediante la incorporación de una temporalidad no definida específicamente, pero que incorpora elementos como “modelo neoliberal”<sup>21</sup>, que, referencialmente da cuenta de un contexto diferente al del documental del cual se desprende el *sample* inicial y, textualmente, establece un contexto propio al conjunto de la lírica que no depende del origen, ni del *sample* trabajado anteriormente, ni de los *samples* señalados en este momento<sup>22</sup>.

En este sentido, la tensión entre la búsqueda del origen, en una perspectiva intertextual descriptiva, y la consideración del proceso de sampleo como un mecanismo de apropiación plagiaría, opera en esta lírica en una dinámica interesante, en tanto ambas consideraciones permiten aproximaciones divergentes. Mi trabajo, señalando algunas posibilidades en torno a la conjugación con lo señalado en la revisión teórica, vuelve,

---

<sup>21</sup> El fragmento específico que menciona esto señala: “El pueblo y los trabajadores,/Van a hacer recagar este modelo neoliberal”. El origen de este *sample*, nuevamente, no me fue localizable, sin embargo, se puede intuir y reconstruir su contexto vinculado a manifestaciones sociales, pudiendo corresponder a una multiplicidad de instancias posibles, de ahí la dificultad de su fijación temporal específica.

<sup>22</sup> Considero una cuestión relevante, a propósito de la diferencia contextual, la ruptura sonora de las frases finales de la canción con respecto a las iniciales. A mi entender, considerando el aspecto material-sonoro, no sólo se puede producir sentido desde lo legible/*escribible*, sino también desde el “ruido de fondo”. En los fragmentos iniciales, se escucha un ambiente de asamblea, o de arrojado en un lugar callejero, porque se escucha un infante o bebé, se escucha movimiento quizás de vehículos. En las finales, una baliza, alerta de policía, enfrentamiento. Está claro que no es fácil encontrar el origen de este *sample*, pero también “mancha el sonido” del *sample*, esos fondos. También, al menos para mí, también aquí se conecta con el ritmo de la música, lo que haría además del *sample* el pivote o la convergencia entre música(s), o sonido(s): no es lo mismo el ritmo inicial que la entrada de “la música” o la mezcla, y después ese incesante y estridente sonido de las balizas más actuales (considerando que lo neoliberal recién se habló a mediados sino fines de los 70).

Por cierto, esto también supondría una crítica a la noción de contexto, tan valorada por la crítica hermenéutica subjetivista: no es el contexto grandilocuentemente situado en la gran narrativa -del gran Allende o de la gran oposición neoliberal-, sino en el ruido, al sonido “de detrás” como contexto que se la ha persistido en llamar “ambiente”. En lugar de la narrativa original, modélica del “proceso histórico”, la narrativa singular, real o actualmente en curso, del “ruido de fondo”.

principalmente, a la noción de Pron sobre la escritura entendida como manipulación del archivo previo que, al volver irrelevante la originalidad, no niega absolutamente la posibilidad de rastreo del origen para realizar la lectura, sino que me exige a mí como lector poner mi atención en los elementos textuales que exhiben y autorrefieren al proceso de mezcla y montaje, en una perspectiva que considera la lectura de los textos a ser sampleados como un proceso desestructurado y fluido, permitiendo la reactualización y apertura de los fragmentos en el proceso de escritura-lectura de la lírica.

De la misma manera, esta tensión se traduce en la creación o inscripción –según la perspectiva que decidamos adoptar como lectores– de una tradición específica a la lírica y cosmovisión de este grupo de rap, en tanto se incorporan elementos que, fuera de las influencias propias del hip-hop norteamericano, se fundan en la historia política propia del país, desde un posicionamiento contracultural y marginal. Al mismo tiempo, al constituirse esta tradición como un ‘archivo’, se produce, en el mismo gesto, el borramiento de ella, en un ejercicio que pone en juego la memoria histórica, posicionándose desde el presente como un lector del pasado, no en una perspectiva estática y monumental –el pasado como un relato histórico a admirar– sino permitiendo una proyección y puesta en juego de este pasado en y desde la escritura-lectura. Así, la ‘voz autoral’ es completamente desplazada por los *samples* presentados como multiplicidad dispersiva o ‘archivo’, en un proceso que inestabiliza el contenido “verdadero” que se podría atribuir a esta lírica, siendo preponderante dicha inestabilización que, desde el texto, como *dis-curso*<sup>23</sup> poético, se produce. Así, la multiplicidad mediada por la mezcla de *samples* favorece el movimiento transgresivo más allá de lo puramente institucional-discursivo, posicionándose

---

<sup>23</sup> Sobre esto, Barthes (1993) en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “*Dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, ‘andanzas’, ‘intrigas’.” (p. 13).

autorreferencialmente como una poética escritural fundada, precisamente, en la mezcla y recogimiento de fragmentos textuales.

De esta manera, aun considerando el discurso sobre el sampleo, esto no impide que el sampleo pueda generar su “verdad” o, quizás más apropiado, su veridicción, como diría Foucault (tal como sujeto es distinto de subjetivación), concretada en el lector y su advenimiento. Quizás, más como hallazgo singular de esta lírica que como parte de la teoría, pueda añadirse que el sampleo implica una instalación de una verdad en sí misma distinta de su origen, de la cual el origen no determina ninguna verdad superior o *realmente verdadera* en la lírica; es decir, desde la construcción textual descrita como montaje y mezcla, emerge una posibilidad dis-cursiva propia y singular.

[Frainstrumentos \(2017\). “Introducción”. \*Recortes\*.](#)

La segunda lírica que recorreré es “Introducción”, del disco *Recortes* (2017). En este caso, se trata de una producción correspondiente al trabajo del *beatmaker* chileno Frainstrumentos. La figura del *beatmaker* dentro del hip-hop corresponde, como su traducción evidencia, al constructor o creador del *beat* (base musical de las canciones de rap). En este sentido, el título del álbum, leyendo paratextualmente, da cuenta precisamente de la característica constructiva que caracteriza al hip-hop: el recorte –o, en otra palabra, el sample–. Así, la lírica de esta canción comienza con el siguiente diálogo:

—A estas alturas todavía es necesario una definición de *sample*... Pero sí quisiera que, en esa capacidad que tienes tú definitoria me ayudaras un poco a conocer, para aquellos que aún no se han parado a pensar ¿Qué es un *sample*? ¿Cómo un elemento de una canción distinta puede crear una canción nueva? —

—El *sample* es una... Es la posibilidad de un *collage* sonoro con sonidos preexistentes que surge a partir del momento en que las máquinas pueden reproducir fragmentos de canción, varios a la vez de manera... De repente, a quién se le ocurre, de repente que: dos platillos un bombo una caja militar, pueden ir en un mismo instrumento y de repente hacer RUM-PA-TSH-PUM. El hecho de sacar las cosas de contexto y empezar a utilizarlas en otro contexto es exactamente lo mismo que pasa con los vinilos...—

El diálogo aquí dispuesto, cuyo origen no me fue posible encontrar, gira en torno, precisamente, al procedimiento de sampleo, vinculándolo –tal como ocurrió en la revisión teórica previa– con el procedimiento de *collage*, estableciéndolo como un ‘*collage* sonoro’, en una definición autorreflexiva, sintética y funcional al establecimiento de una especie de poética propia de la canción. Dicha poética, desde mi lectura, corresponde a la de la

textualización y preponderancia del procedimiento de mezcla de fragmentos, que, desde la discusión teórica revisada anteriormente, corresponde a la visión apropiativa del plagio. Así, el mismo texto delimita a la descontextualización y utilización de los *samples* como materialidades posibles de servir a funcionalidades más allá de su contexto original, exhibiendo directamente la no-ligazón simbólica entre el fragmento y la totalidad.

El diálogo, como elemento central para la constitución de esta lírica, establece un texto en el cual es la conversación y no el monólogo el que se establece como modelo constructivo, perspectiva que, bajo mi lectura, se emparenta con el sampleo entendido como un mecanismo de apropiación plagaria que se sustenta en la lectura-escritura, es decir, el diálogo y trabajo sobre los textos previos que componen el nuevo objeto, descentrando la voz autoral y unitaria. De esta manera, el texto se funda desde la pregunta sobre el mismo proceso de construcción, utilizando un *sample* que enuncia sobre el sampleo, postulando así una apertura del texto lírico hacia el lector, como espacio que recorre la duda y tanteo de respuesta en el desarrollo del texto, de manera no totalizante, sino fragmentaria.

Así, el *sample* inicial es cortado abruptamente, dando inicio al resto de la canción, que comienza con un sampleo de una voz sumamente grave, evidenciando un proceso de manipulación consistente en la disminución digital del *pitch*<sup>24</sup> del *sample* utilizado. Esta

---

<sup>24</sup> La palabra *pitch* corresponde a un tecnicismo utilizado en la producción musical, su significado es complejo de traducir, siendo tradicionalmente asimilado a la palabra 'tono', como un referente de la altura musical de un sonido, asociada a las notas de la música occidental. Sin embargo, su utilización incorpora una preocupación por características mucho más específicas que las contempladas por el concepto de 'tono musical', en tanto considera las condiciones físicas específicas de cada sonido, más allá del *equal temperament* o escala temperada, a la cual se encuentra sujeta el concepto de tono. Para una exposición más detallada de la especificidad de este concepto en relación a su traducción como 'tono': <https://www.enchufa2.es/archives/conceptos-musicales-nota-tono-figura-y-pitch.html> y <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/et.html>

distorsión me parece relevante, en tanto desnaturaliza y vuelve imposible el reconocimiento de la identidad sonora del *sample*, en un trabajo sobre la materialidad misma del fragmento que genera un efecto de borramiento del origen. A diferencia de otras ocasiones, en que es posible detectar la procedencia del fragmento mediante el reconocimiento de la voz que lo enuncia, en una consideración que incorpora la enciclopedia personal del lector, este proceso dificulta y desvía dicho reconocimiento, transformando y volviéndolo irreconocible, incorporándolo completamente como material sonoro-lingüístico de su nuevo contexto.

Al igual que sucedía en la primera canción revisada, este sampleo distorsionado corresponde a una locución que presenta el nombre de la ‘figura autoral’, en este caso: Frainstrumentos. Así, me parece interesante, nuevamente, la incorporación del seudónimo en el texto mismo, ya que, si bien podría ser leído como una especie de función-autor y, por tanto, su inscripción podría funcionar como una firma —es decir, como una figuración de la autoridad y propiedad del autor sobre la obra—. Sin embargo, el hecho de que esta incorporación se dé mediante el proceso de sampleo da cuenta de un desvío de la figura tradicional del autor, mediante la reducción o transformación de dicha firma a una mera materialidad lingüística —y, también, por qué no señalarlo, rítmica y sonora— cuyo significado se funde y dispersa en el conjunto de *samples* incorporados, como muestra de la disolución de la figura autoral en el archivo de textos que componen la lírica<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> A propósito de la firma, me parece relevante el ejemplo de Jacques Derrida en *Márgenes de la Filosofía* (2006). Al final de la obra, él firma el libro pero con tres firmas distintas, donde distorsiona toda la capacidad de las firmas de volverse “representantes de la identidad” de Derrida, con el poder de determinar que es *obra de Derrida* —tal como en las notarías un poder simple está determinado por la firma—, de donde habría un paso (en fin) hacia la firma más como garabato, o como letras sueltas (¡por qué no, arte!), que como el carné del autor.

En ese sentido, el conjunto de textos, en el caso de esta canción, encuentra, bajo mi lectura, un funcionamiento aún más evidente desde el exceso; existen, además del diálogo inicial, once *samples*, correspondiendo cada verso posterior al diálogo inicial a un fragmento de un origen distinto. Al momento de confrontarse a la lectura de un texto de estas características, completamente desbordado y excedido desde la inserción de fragmentos, la perspectiva fundada en el reconocimiento de cada uno de los orígenes –y su consiguiente significado referencial– se topa con una dificultad especial para cubrir la Competencia intertextual. En ese sentido, desde mi perspectiva, este exceso de intertextos, fragmentos o *samples* opera desde la exhibición de la mezcla: más allá de los significados originales de cada uno de ellos o, incluso, de la posibilidad del establecimiento de un significado estable y coherente en el nuevo (con)texto, en una apertura hacia el lector que recorre de manera desestructurada este conjunto de fragmentos.

Así, puedo dirigir mi lectura hacia el establecimiento de una cierta coherencia temática en la mezcla de escrituras, vinculándolas con el diálogo inicial y autorrefiriéndolas, en tanto se constituye como una reflexión sobre el propio trabajo de producción musical y textual. Varios fragmentos incorporados en la mezcla se refieren directamente a la función del *beatmaker*, siendo destacables para mi lectura los siguientes dos *samples*: “Ritmo gordo del Frains” / “Frainstrumentos arma la *crew*”. En estos fragmentos, se inserta nuevamente el nombre del *beatmaker*, tomado de diversos objetos previos, y se le vincula a su funcionamiento dentro de la construcción propia del hip-hop, convirtiéndolo, desde una potencial figura autoral, hacia un elemento de lenguaje.

Así, el primer fragmento corresponde a la canción “Nadie te salvará”, perteneciente al mismo disco Recortes (2017) y cuya lírica aparece consignada al grupo “Sinsimil

MC's"<sup>26</sup>. Nuevamente, al igual que ha ocurrido con *samples* anteriores, el uso del fragmento está mediado por una descontextualización que se funda en la utilización de las características sonoras –y, si se quiere, semánticas– propias del fragmento en sí, más allá de su funcionamiento en el contexto original. En ese sentido, la expresión “ritmo gordo”, puede leerse como una alusión a la solidez y magnitud de los *beats* (“ritmo”, ampliado hacia la musicalidad total de las canciones) construidos por Frainstrumentos. Con respecto al segundo *sample*, al igual que con el diálogo inicial, no pude encontrar su origen y, sin embargo, este desconocimiento, según mi perspectiva, no desarma el funcionamiento del proceso de sampleo, evidenciando que es la mezcla –y no el reconocimiento intertextual– el fundamento de la lírica de esta canción.

Así, la frase utilizada refiere a la característica agrupadora que posee el *beatmaker*, en tanto este “arma” (presente simple del modo indicativo del verbo “armar”) o, en otra palabra, construye la “*crew*”, palabra del inglés que se traduce literalmente como “tripulación” o “equipo”, pero que, dentro de la comunidad hip-hop, se entiende como un grupo de gente o amigos que se reúne para hacer graffitis, asistir a conciertos, rimar, bailar *breakdance*, escuchar –o, en este caso, hacer– rap<sup>27</sup>. Es decir, el *beatmaker* posibilita la construcción de un espacio de reunión y diálogo amistoso-comunitario que es, precisamente, el texto, pudiendo entenderse esta función tanto a nivel autorreferencial –la escritura misma como proceso agrupador de distintas voces que constituyen una especie de ‘comunidad’ textual de lectura-escritura– como extratextual –el funcionamiento colectivo y comunitario del hip-hop como contracultura–.

---

<sup>26</sup> Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=N8xm1geOx7k&ab\\_channel=Frainstrumentos-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=N8xm1geOx7k&ab_channel=Frainstrumentos-Topic).

<sup>27</sup> Esta definición aparece consignada en el “Glosario de términos de hip hop” del Ministerio argentino de Cultura, disponible en su sitio web: [https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop\\_4515/](https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop_4515/).

La autorreferencia directa se constituye, entonces, desde la utilización de *samples* pertenecientes a otros trabajos donde ha participado el *beatmaker*, coincidiendo algunos de los fragmentos señalados a canciones interpretadas por otros raperos dentro del mismo disco musical. Siguiendo esa característica, “Introducción” correspondería, precisamente a una exhibición del procedimiento constructivo que constituye al disco, en un funcionamiento que establece, como señalé anteriormente, una poética propia de la producción que, condensado en el verso “Hip-Hop sinónimo de lo que soy yo”, releva al “yo” autoral-subjetivo por el procedimiento de construcción, desplazando dicha voz ‘yoica’ centralizadora. En este sentido, el “yo”, identificado con el procedimiento mismo, puede dar cuenta, al igual que la incorporación de la firma en el texto mediante el sampleo, de una visión plagaria y apropiacionista como parte esencial de la poética de producción musical y textual de la canción.

De esta manera, como revisé anteriormente, la noción de plagio se relaciona directamente con la transgresión del discurso sobre el autor, que permite una articulación y unificación institucional de las producciones textuales, mediante lo que Foucault denominaba función-autor. El establecimiento de un nombre dentro del hip-hop, ya desdibujado mediante la utilización del seudónimo, encontraría, en esta utilización y textualización de ese mismo nombre, una puesta en juego dentro del texto mismo, unido y disuelto en el conjunto de prácticas de apropiación y, específicamente en este caso, en el proceso de sampleo. Así, la figura del autor se funde en la práctica de mezcla de escrituras que supone la construcción de estas líricas, posicionándose como un administrador de los *samples*, un constructor (*beatmaker*) e instalador de un marco de diálogo y reunión colectiva de escrituras previas.

De la misma manera, esta poética, además, contempla espacios de la ilegibilidad, que se generan, según mi lectura, desde la imposibilidad del reconocimiento del origen de los fragmentos. Yo mismo, como lector, no pude reconocer ni el origen del diálogo inicial, ni de ciertos versos que, sin embargo, dadas sus características sonoras, reconozco como *samples*, es decir, como fragmentos externos y previos al texto. Así, un verso que me parece sumamente relevante para esta lectura es aquel que señala: “Provengo de una escuela hermética”. La noción de escuela, entendida como un espacio de formación, aprendizaje y, en última instancia, inscripción dentro de una serie de reglas y normativas propias de dicha institución, da cuenta de una autoconciencia del lugar de enunciación y de la inscripción en una tradición determinada que, en este caso, refiere a una forma de producción textual propia, vinculada al género rap, como comunidad imaginada vinculada a grupos contraculturales. Sin embargo, desde la etimología de la palabra proveniente del latín *schola*; lección, escuela, que a su vez del griego σχολή; ocio, tiempo libre, da cuenta de una posibilidad vinculada a la diversión, el juego y, en este caso, la puesta en juego del lenguaje, como lugar desde el que se enuncia.

Asimismo, la idea de “hermetismo” me lleva a la existencia de un grupo cerrado y, siguiendo la línea etimológica de la palabra vinculada a Hermes Trismegisto, a un grupo que posee un conocimiento secreto, difícilmente legible y anónimo. Me resulta inevitable detenerme en la utilización de la figura de Hermes Trismegisto que, en el texto de Foucault sobre la figura del autor, es utilizada precisamente para ejemplificar el funcionamiento del nombre y de la función-autor asociada a ella, como mecanismo atributivo tendiente a la unificación del discurso<sup>28</sup>. En ese sentido, lo hermético puede ser entendido desde el

---

<sup>28</sup> En Foucault, M. (s.f). *¿Qué es un autor?*, p. 14.

anonimato o la no-subjetivación –más allá de la función-autor que puede subjetivarla–. Al mismo tiempo, la dificultad de legibilidad da cuenta de una postura textual, que puede exhibir, por un lado, el carácter inscrito y situado de la enunciación en el hip-hop como característica discursiva que atravesaría a esta lírica, pero, también, da cuenta de una comunidad fundada en el diálogo, la interacción y la utilización enigmática del lenguaje escrito, en una condición que, más que discurso –entendido como una significación estabilizada del texto, con una finalidad determinada ideológica o institucionalmente–, funciona textualmente mediante el desvío y apertura de las producciones textuales, desde la intransitividad o puesta en abismo como estrategia de lectura-reescritura. En ese sentido, el *sample* o fragmento operaría como materialidad lingüística; como un hablar-de-sí-mismo, y no en relación simbólica a su contexto original.

Así, aquel hermetismo planteado por el fragmento es inestabilizado, precisamente, al presentarse como *sample*, una función que, desde aquel ‘hermetismo’ -como comunidad cerrada-, transita hacia la lectura y los lectores como figuras necesarias para la configuración de un texto que se abre, precisamente, en la lectura-escritura. En ese sentido, el desvío del sampleo genera una característica cercana a lo ya señalado por Kristeva (1981) según la cual el descentramiento de la voz unitaria del texto, mediante la apertura al dialogismo y a la superposición de voces múltiples, genera una encriptación, vinculada a la ilegibilidad y la transgresión que se genera en estos espacios de construcción textual<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Asimismo, es interesante el diálogo entre la hermética y la hermenéutica como disciplinas interpretativas, cuya oposición es descrita por Carmen Fernández y Gonzalo Lizardo (2012) de la siguiente manera: “Frente a esta apertura del sentido, propiciada por Hermes Trismegisto, la hermenéutica de la Reforma prefirió cerrar nuevamente el texto, centrándose en el sentido literal de la *Sola Scriptura*: condenando las alegorías y analogías ... Lutero y Calvino proclamaron que solo las Escritura contenían la verdad” (p. 60). En ese sentido

En ese sentido, como apuntes sobre esta lírica que me cabe destacar, por una parte, la construcción de una tradición que desde mi lectura y, cercano a la primera lírica revisada, no estaría vinculada a la museificación de ciertos autores o músicos –con la consiguiente exclusión de los no-iniciados, siguiendo el concepto de escuela vinculado a institución–, sino desde su puesta en diálogo e incorporación al proceso mismo de construcción de los nuevos textos, ejerciendo nuevamente el proceso de borramiento de la tradición como característica recurrente de la práctica apropiativa de la denominada cultura hip-hop y, específicamente, desarrollada en las líricas trabajadas hasta el momento por medio del sampleo. Por otra parte, creo que es posible proyectar una condición autorreflexiva que se constituye desde el establecimiento de una poética textual propia del procedimiento de sampleo, es decir, de la mezcla y el exceso de fragmentos previos sin sujeción a su origen, en una perspectiva plagaria.

---

específico, la visión hermética se componía como una escritura jeroglífica en un “viraje hacia la letra escrita” (p. 60).

[Nosecuenta \(2010\). "Voy y vuelvo...". El Bosque.](#)

Quise dejar para el final de este recorrido, a modo de aparente contrapunto y como tercera lírica a leer, la producción contenida en el álbum *El Bosque* (2010), consignada al rapero Nosecuenta. En este caso, me parece constatar un funcionamiento que, inicialmente, difiere del funcionamiento cuantitativamente excesivo de las dos líricas trabajadas anteriormente, pues se exhibe únicamente un solo *sample*, que es el siguiente:

además, la vida del escritor es una vida solitaria, uno cree estar solo, y al cabo de los años, si los astros son propicios, uno descubre que uno está en el centro de una especie de un vasto círculo de amigos invisibles, de amigos que uno no conocerá nunca físicamente, pero que lo quieren a uno... y eso es una recompensa, más que suficiente

El *sample* pertenece a una entrevista realizada al escritor argentino Jorge Luis Borges con motivo de la asignación del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes. En este sentido, al momento de revisar este origen, creo que es posible destacar que, desde mi perspectiva, el extracto seleccionado para componer esta letra omite y vuelve irrelevante el contexto original, precisamente realizando el corte en un texto que funciona independiente de este contexto, valiéndose de las características textuales del extracto.

Debido a la utilización de únicamente un *sample*, podría señalarse que, en este caso, sí se genera el establecimiento de un 'yo' poético coherente y cohesivo, aun cuando este 'yo' se origine mediante el desvío que supone el sampleo. En ese sentido, el fragmento manifiesta una identificación de dicho 'yo' poético con una concepción específica de lo que significa 'ser escritor', vinculada a la idea de la soledad aparente de la creación. Esta

concepción, inicialmente me pareció cercana a la visión moderna del genio romántico que origina la escritura mediante la inspiración individual. Esa lectura, podría complementarse con el vínculo al contexto de origen, en tanto la intención original, controlada por la figura autoral de Borges, parece estar refiriendo al público consumidor de las obras propias del autor, coincidiendo esa intención con la situación comunicativa de agradecimiento por la consolidación de la figura autoral mediante la premiación institucional.

Sin embargo, me parece particularmente interesante la figura de Borges, ya que, entendido como función-autor, da cuenta de un nombre o firma institucionalizada: una figura que ha sufrido -o servido a- la canonización y la organización mercantil en torno a su producción textual, reactivando las nociones modernas de autoría<sup>30</sup>. Sin embargo, las características de la textualidad atribuida a la firma de Borges pueden, paradójicamente, dar cuenta de una visión sobre la literatura más cercana a las propuestas plagiarias. Pienso, particularmente, en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944):

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. [En Tlön] [e]s raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (p. 6)

La concepción de la literatura como una sola obra, intemporal y anónima, lleva, necesariamente a una consideración que bordea y anticipa nociones como la muerte del

---

<sup>30</sup> En este sentido, es reconocida la acusación de plagio que María Kodama, viuda de Borges y poseedora de los derechos de autor del argentino, inició judicialmente contra Pablo Katchadjian por su apropiación del cuento de Borges en su obra *El Aleph Engordado*. El reclamo pasó por la exigencia de una compensación económica que concluyó con un fallo a favor de Katchadjian.

autor o, tal como directamente expresa este fragmento, el plagio, que revisaba anteriormente, en tanto el sujeto individual que escribe es concebido como escritor y escrito por el lenguaje que dispone en el gesto de la escritura, cuestión indisociable del proceso de lectura, con el advenimiento del lector.

Así, volviendo a la lírica, en ella ni siquiera aparece –como sí ocurría en las dos revisadas anteriormente– alusión a alguna firma o nombre propio. Lo que se presenta, de manera frontal, es el *sample*; el fragmento como voz desdoblada y desastrosa. Utilizo este último concepto, pensando en la reflexión de Maurice Blanchot (1990), que me parece apropiada al contemplar la frase “si los astros son propicios”, en tanto desastre, desde su etimología (*dis* –prefijo peyorativo– y *aster* –estrella–) alude a la ausencia de la estrella. Esta ausencia, connotada como mala suerte o no-finalidad determinada –debido a la ausencia de una guía–, como señala Blanchot (1990), cercano a Barthes, presupone la muerte del autor: “[q]uien escribe está en destierro de la escritura” (p. 58), pues “el morir como sujeto subvierte toda la frase de la existencia, saca el tiempo de su orden, abre la vida a la pasividad, exponiéndolo a lo desconocido de la amistad que nunca se declara” (Blanchot, 1990, p.32) ingresando precisamente, al terreno de la escritura del desastre, vinculado a lo fragmentario.

Así, continuando esa línea de sentido, la propuesta que subyace en la autorreflexividad de esta lírica se encuentra asociada a la idea inorgánica de texto que, siguiendo lo establecido en la revisión teórica previa, posibilita un funcionamiento -tanto a nivel escritural como en su lectura- más allá de la autoridad de la voz autoral, dispersando el sentido en el recorrido por la materialidad construida (y constructiva). En ese sentido, esta vuelta o rodeo aparentemente lejano al *sample* componente de la lírica hacia otros

textos, me parece pertinente en términos del tanteo y recorrido que, bajo mi perspectiva, se propone en la instalación de una poética textual que contempla a la lectura-escritura como un proceso fluido y en constante movimiento.

Así, el título de la lírica (“Voy y Vuelvo...”) lo entiendo, precisamente, como ese ir y volver, devaneo y errancia que no realiza un “yo” –que se encuentra ausentado en el título de la canción– tanto por el texto en sí (por el fragmento), como por la infinidad de textos posibles a los cuales ese fragmento hace aparecer y borra, en el mismo gesto. Al mismo tiempo, me parece relevante como último apunte sobre esta lírica, señalar y girar en torno a la idea de “amigos ... que lo quieren a uno”, pensando en una especie de amistad, vinculada, según mi lectura, al tránsito hacia una figura no-subjetiva del lector, mediada por esa posibilidad que otorga el fragmento –el *sample*–, de establecer una noción de amistad – y por extensión, comunidad– fundada en el borramiento y la dispersión, tanto del sentido como de la presencia subjetiva.

Así, el funcionamiento de esta lírica, si bien no es cuantitativamente excesiva, sí se manifiesta como exceso, en tanto aquello que sobra y que falta, aquello que se manifiesta desde la ausencia; aquello que también se evoca en la visión plagiaría, el conjunto de textos, archivo o *caosmos* que compone la literatura, y que sería la constante inevitable de la escritura: el plagio mismo. De la misma manera, el conjunto de textos, como revisé anteriormente, se hace posible únicamente mediante el advenimiento del lector, posterior a la muerte del autor. Los lectores, entonces, retomando la lectura que esboqué inicialmente y relacionándola dialógicamente con la segunda lectura, pueden entenderse o bien como sujetos-consumidores (asociados a la figura-autor de Borges) o como el reemplazo y

disolución del autor en “ese vasto círculo” que es la literatura<sup>31</sup> –desde la propuesta de Pron, el archivo–, actualizado y posibilitado por esa infinidad de “amigos invisibles que uno nunca conocerá físicamente”; es decir, sujetos sin presencia material, resonando con la propuesta barthiana sobre el lector como “hombre sin historia, sin biología, sin psicología” (Barthes, 1994, p.71). Así, en vez del “yo” como el lugar de la identidad-Borges en la escena de la premiación, aparece otro “yo”, uno más bien indicador (y no identificador), ligado a la mera estructura verbal del sujeto pronominal, al yo del “yo hago” y no de “yo-Borges hago”; más imbuido por lo activo -por la acción verbal- que por la representación de la identidad autoral.

---

<sup>31</sup> La noción de círculo, a su vez, puede desplazarse hacia la figura de Hermes Trismegisto, aparecida en la revisión de la lírica anterior. En otro cuento de Borges, *La Biblioteca de Babel* (1944), es posible encontrar lo siguiente: “Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.” (p. 1). Esta consideración, se constituye como una transformación de la escritura atribuida a la tradición hermética: “Dios es una esfera infinita cuyo centro se haya en todas partes” (Anónimo, 2002, p. 46). Así, la noción de infinitud divina atribuida a la Biblioteca - universo en el texto borgiano, literatura desde mi lectura- se dirige, en mi consideración, hacia el anonimato que posibilita la creación desde el vacío, y la imposibilidad de categorización o taxonomización de la misma.

## APUNTES FINALES

El acercamiento que he realizado al procedimiento de *sampleo*, mediante el recorrido que ha supuesto este informe, supone la instalación de un lugar a dudas; el paseo por un terreno de incertezas y problemas que, sin embargo –tal como se construye una escritura desde los fragmentos o *samples*– logra proporcionar líneas posibles de seguir en trabajos posteriores que, lectura mediante, indaguen y recorran, ampliando este territorio aún no claramente delimitado –y que quizás, por las características propias del mismo, no pueda serlo–. En ese sentido, y de un modo paradójico, propondré unos cuantos apuntes, relecturas o, simplemente, reescrituras, sobre diversas cuestiones que considero relevantes de iterar, a modo de ensayar una conclusión que no cierre en términos de una instalación unívoca sobre estas cuestiones –en un discurso sobre el *sampleo*, o sobre el rap, mucho menos un funcionamiento paradigmático del mismo–, sino solo volviendo a relevar hallazgos surgidos de la prospección ya escrita, sobre los objetos y temas planteados.

Así, me parecen interesantes las diversas cercanías y resonancias que he podido establecer entre un procedimiento de producción musical, específicamente en su utilización dentro de un género de la música popular, y algunas problemáticas centrales, bajo mi entendimiento, de los estudios literarios actuales. Estas cercanías, evidenciadas en la lectura de objetos procedentes desde un lugar no-canónico, expresan una preocupación y reflexión sobre la escritura misma y, en la palabra que nombra la carrera de la cual este informe pretende optar a un grado, la literatura. De esa manera, las coincidencias que he establecido, desde la lectura –es decir, desde un posicionamiento específico y azaroso–,

entre las tres canciones seleccionadas, motivadas por el vínculo con la revisión teórica propuesto al comienzo de este informe, me permiten dar cuenta de aquellos espacios problemáticos que se posibilitan por medio de la escritura fragmentaria que supone el sampleo como táctica de apropiación plagiaría que tensiona las nociones modernas de autoría y escritura. En ese sentido, la hipótesis inicial<sup>32</sup> se despliega hacia la instalación de una poética textual, en estas tres líricas, fundada en la construcción desde los fragmentos, cruzada por la autorreflexividad de la escritura y por el traspaso y preocupación por el texto como materialidad –y desde el texto impactando hacia el lector, el autor y, en cierta medida el discurso–, en una perspectiva del sampleo más cercana al plagio que a la intertextualidad tradicional, en tanto su principal funcionamiento es a través del secuestro del origen. El montajista sampleario –si cabe la palabra– extrae y reorganiza –o quizás lo mismo, desorganiza– enunciados, lenguaje –y en su dimensión musical, sonido–, originando un texto desoriginado donde dicho montajista y las consideraciones respecto al modelo de donde se extrajeron los fragmentos –el ansiado hipotexto– se borran. He de señalar, nuevamente, que esta cuestión se constituye quizás, más como hallazgo singular de los textos propuestos en este informe que como parte de una teoría acabada sobre el sampleo.

Creo, entonces, siguiendo esta reflexión y curvándola de nuevo -reflexionándola- hacia mi propia escritura, que es posible considerar estos apuntes siempre girando en torno a las preguntas que, bien puntualiza Felipe Cussen (2015), pueden ir desde si “[e]s posible considerar que estas obras producidas mediante el sampleo de sonidos son literatura” pasando por el “¿Qué es lo que hace a la literatura ser literatura? ¿Qué es la literatura?”

---

<sup>32</sup> La hipótesis, planteada en la introducción de este informe es la siguiente: el sampleo como un mecanismo de producción textual que da cuenta de una concepción de literatura desjerarquizada, donde las categorías de autor y construcción de un significado estable y original son desplazadas por la noción de lectura y escritura, avocándose a la construcción de la textualidad mediante la mezcla y el exceso de textos anteriores como exhibición del procedimiento

hasta el casi aporético “¿Qué es qué?”. Son, entonces, las preguntas y no las respuestas las que, me parece, quedan resonando, a modo de apertura de un espacio que, siguiendo la estela del procedimiento trabajado, se funda desde el diálogo; la lectura-escritura, la suma excesiva de voces que abordan y desbordan este procedimiento de construcción textual, en las cuales me disuelvo como un simple apropiador de lo ya-escrito, que posibilitó mi lectura-escritura –articulado siguiendo la normas institucionales de la citación y la bibliografía, gesto paradójico similar al pago por derechos de *copyright*–. Las preguntas, entonces, están por sobre las respuestas, las soluciones son más bien parciales mientras que los problemas pueden encontrar derroteros más intrincados y entrecruzados con otras preguntas, otras inquisiciones, otros cuestionamientos, en una constante vereda-al-frente de la respuesta entregada.

Hay para mí, ciertamente, un valor en las preguntas que se enuncian desde estas producciones textuales al momento de desdibujar y abrir la voz unitaria de un autor que controle y dé forma a un discurso claramente legible –y, por tanto, fácilmente cooptable–, posicionándose desde la transgresión y el cuestionamiento y no desde la estabilización. Es claro que, desde mi perspectiva, las líricas seleccionadas no pertenecen a un autor, y aún menos, si cabe, a mí como crítico, sino que despliegan hacia el lector advenido en el espacio mismo del texto. Quizás otra buena pregunta es en qué medida –más allá de consideraciones específicas– ese funcionamiento es radicalmente distinto al de cualquier texto que tenga a su haber recibir el estatuto literario; es decir, en qué medida el recorte, el ‘ir y volver’ y el plagio son parte ineludible de la literatura. La pregunta por el lector y por el espacio de escritura-lectura (o reescritura) que es el texto, que a su vez puede abrirse hacia el establecimiento de una suerte de comunidad de lectura, discursivamente entendida

desde la categorización contracultural del hip-hop, pero que, dentro de las producciones revisadas, permite dirigirnos desde el texto hacia el texto mismo, en una condición autorreflexiva que propende hacia otros lugares que, espero puedan ser indagados con mayor profundidad de lo que este primer acercamiento permitió.

Por último, creo que de cierta manera hay en mi escritura misma un plagio entre saberes (o inter-disciplinas, como sea). El sampleo, y jamás ha cesado de ser así, está en la música, en las novísimas teorías musicales cuales, en español, son escasas, y a pesar de esto, me he referido al sampleo. Quizás menos que un salto, es una danza en esta convergencia del problema de la creación, que fatalmente abunda, imbuye e inunda todos los estudios que giran en torno a “lo nuevo”, a “lo artístico”. Me encuentro a mí mismo, en el cierre de este trabajo, a las puertas de iterar un manifiesto por el plagio, conjugando – ¿Sampleando? – todas las palabras que mi investigación me permitió recorrer. Enunciar toda una resignificación del autor donde su rostro se difumina en miles de otros recortados y reunidos a través del azar de un hilo, tal como el texto es un tejido. Y de esto último, literatura y música, plagio y sampleo, lectura y escritura, por lo tanto, jamás escapan.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En G. Agamben, *Profanaciones* (F. C. Castro, Trad., págs. 81-94). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*(73), 249-264.
- Anderlini, S. (s.f.). *Poder, autoridad y legalidad en el discurso literario: notas para una deconstrucción posible*. Obtenido de Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Córdoba, sitio web: <https://ffyh.unc.edu.ar/vii-encuentro-interdisciplinario-de-ciencias-sociales-y-humanas/wp-content/uploads/sites/24/2011/08/ponencia-anderlini-eje-5.pdf>
- Anónimo. (2002). *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores .
- Barthes, R. (1994). Escribir ¿Un verbo intransitivo? ; Sobre la lectura ; La muerte del autor . En R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (C. Fernández Mendrano, Trad., págs. 23-34 ; 39, 49 ; 65-71 ; ). Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Borges, J. L. (1944). Tlon, Uqbar, Orbis Tertius. En J. L. Borges, *Ficciones* (págs. 1-10). Versión Online: Disponible en [http://tlon.unal.edu.co/files/tlon\\_texto.pdf](http://tlon.unal.edu.co/files/tlon_texto.pdf).
- Christie, J. (s.f.). *Sampling the Culture: 4 Notes Toward a Poetics of Plundergraphia and on Kenneth Goldsmith's Day*. Obtenido de UbuWeb: All avant garde. All the time: [https://www.ubu.com/papers/kg\\_ol\\_christie.html](https://www.ubu.com/papers/kg_ol_christie.html)
- Cutler, C. (s.f.). *Plunderphonia*. Obtenido de Sitio web de Chris Cutler: <http://ccutler.co.uk/plunderphonia.htm>
- Diederichsen, D. (2007). Arte y Técnica. Montaje, sampling, morphing. Sobre la tríada Estética-Técnica-Política. *Artefacto*, Versión digital sin numeración de páginas.
- Fernández, G. &. (2012). Hermenéutica o hermética. Oposición y conjunción de dos tradiciones interpretativas. *Revista Caracteres*, 1(2), 58-63.
- Foucault, M. (1996). *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. (A. G. Troyano, Trad.) Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Foucault, M. (s.f.). *¿Qué es un autor?* Obtenido de [elseminario.com.ar](http://elseminario.com.ar): [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion\\_adicional/311\\_escuelas\\_psicologicas/docs/Foucault\\_Que\\_autor.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf)
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra .
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En J. Kristeva, *Semiótica 1* (J. M. Arancibia, Trad., págs. 187-225). Caracas: Editorial Fundamentos.
- Lethem, J. (2007). *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*. México: Tumbona Ediciones .
- López Cano, R. (2010). La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. *LIS (Letra imagen sonido) Ciudad Mediatizada*, 171-185.
- Maurel-Indart, H. (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, D. (1997). Intertextualité: treinta años después . En D. Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (págs. V-XIV). La Habana: Casa de las Américas .
- Paiva, M. (Dirección). (2004). *Documental Nueva Habana: Para volver a Soñar* [Película].
- Perromat, K. (2010). El concepto de plagio antes de la imprenta: ¿teorías intertextuales implícitas? *Grifo, nro. diecinueve*, 10-13.
- Pron, P. (2014). *El libro tachado. Prácticas de la negación y el silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L. .
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D.F.: Siglo xxi editores en coedición con Univesidad Iberoamericana.
- Riffaterre, M. (2017). La ilusión referencial. *Revista Co-herencia*, 14(27), 13-37.
- Ríos, F. (2010). Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica. *Grifo, nro diecinueve*, 6-9.
- Schaeffer, M. (1997). *The Soundscape: Our sonic enviroment and the tuning of the World*. Vermont : Destiny Books.
- Williams, J. (2009). *MUSICAL BORROWING IN HIP-HOP MUSIC: THEORETICAL FRAMEWORKS AND CASE STUDIES*. Nothingham: University of Nothingham.
- Woodside, J. (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. Departamento de Educación y Comunicación. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

## Anexo 1. Transcripción de las líricas.

Salvaje Decibel (2013). "Intro (Nada que perder)". *Radical*.

Tiene que saber,

Que aquí en Chile se eligió un camino.

Un camino que pensamos que debiera ser el justo...

Un camino por el que pensamos llegar a encontrar la felicidad,

Llegar a liberarnos,

Liberarnos del hambre,

De la miseria,

De la opresión,

Llegar a ser libres.

Nosotros,

Los pobres de Chile,

Pensamos...

Que tenemos derecho a vivir,

Que tenemos derecho también a realizarnos plenamente,

Nosotros pensamos que ésta es la verdad y por ella vamos a morir,

No tenemos nada más que perder."

//Turntablism de Dj Cydtronick//: "Salvaje Decibel, Nosotros pensamos que esta es la verdad y por ella vamos a morir, no tenemos nada más que perder, Radical postura dura"

Ya van a ver

Ya van a ver

Todas las balas se van a devolver

Pero ninguna bala,

Va a callar a la clase trabajadora que se levanta,

Nos cansamos de mentiras, llegó la hora de luchar,

El pueblo y los trabajadores,

Van a hacer recagar este modelo neoliberal,

¡Vamos compañeros!

¡Esta calle es nuestra y la vamos a defender!

Frainstrumentos (2017). “Introducción”, *Recortes*.

—A estas alturas todavía es necesario una definición de *sample*... Pero sí quisiera que, en esa capacidad que tienes tú definitoria me ayudaras un poco a conocer, para aquellos que aún no se han parado a pensar ¿Qué es un *sample*? ¿Cómo un elemento de una canción distinta puede crear una canción nueva? —

—El *sample* es una... Es la posibilidad de un *collage* sonoro con sonidos preexistentes que surge a partir del momento en que las máquinas pueden reproducir fragmentos de canción, varios a la vez de manera... De repente, a quién se le ocurre, de repente que: dos platillos un bombo una caja militar, pueden ir en un mismo instrumento y de repente hacer RUM-PA-TSH-PUM. El hecho de sacar las cosas de contexto y empezar a utilizarlas en otro contexto es exactamente lo mismo que pasa con los vinilos... —

F-R-A-I-N-S-T-R-U-M-E-N-T-O-S

Ritmo gordo del Frains

Es el *beat* del

Es el *beat* del

Recortes

Frainstrumentos arma la *crew*

Es el *beat* sucio del Frains

Hip-Hop sinónimo de lo que soy yo

Provengo de una escuela hermética

Hip-Hop sinónimo de lo que soy yo

Sampleo de mi latido

Provengo de una escuela hermética

*Turntablism de Frainstrumentos*

Nosecuenta (2010). “Voy y vuelvo”. *El Bosque*.

...además, la vida del escritor es una vida solitaria, uno cree estar solo, y al cabo de los años, si los astros son propicios, uno descubre que uno está en el centro de una especie de un vasto círculo de amigos invisibles, de amigos que uno no conocerá nunca físicamente, pero que lo quieren a uno... y eso es una recompensa, más que suficiente.