



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Entre Bach y el *cyborg*: timbre, cuerpo y transtextualidad en “*Switched-On Bach*” y “*The Well-Tempered Synthesizer*” de Wendy Carlos

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
Luis Daniel Ortega García

TUTORA
Dra. Lizette Amalia Alegre González
FACULTAD DE MÚSICA – UNAM

Ciudad Universitaria, Cd.Mx, marzo de 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi profesora y tutora, Lizette Alegre por su sensible acompañamiento a lo largo de mis estudios de maestría. Gracias a su guía pude entrar en contacto con un universo de perspectivas que me descolocó y me llevó a comprender la música, el sonido y la escucha de formas que jamás hubiera imaginado. Cada charla, cada conversación y cada asesoría fueron invaluable para la concreción de este trabajo. El vínculo que forjamos trasciende lo meramente académico y, gracias a eso, comprendí que es posible hablar, interrogar y pensar desde el afecto.

Extiendo un enorme agradecimiento a mis sinodales por su lectura tan aguda y atenta de mi trabajo.

Un agradecimiento especial a la maestra Marusia Pola, quien desde los inicios de esta investigación me aportó perspectivas sin las que este proyecto no podría haberse concretado. Muchísimas gracias por las conversaciones, los comentarios y por confiar tanto en este proyecto.

A los profesores con quienes tuve oportunidad de compartir espacios de discusión en sus seminarios: Jorge David García, Roberto Campos, Lénica Reyes, Margarita Muñoz y Lu Ciccía.

Agradezco infinitamente a Christian Mendoza, mi compañero de vida y lector más acérrimo, por ser mi soporte emocional cuando más lo necesito. Porque sus aportaciones fueron fundamentales para este trabajo. Por el camino que hemos recorrido juntos y por los senderos que aún nos quedan por transitar. Por ser mi lector y editor personal, por el amor que nos sostiene y por la pasión que compartimos por los libros y la música. Sin ti, nunca.

A mis padres, Rosalba y José Luis, porque sin su guía, amor y protección jamás podría haber llegado hasta aquí.

A mi hermana, Paulina, por ser la persona con los sentimientos más transparentes que conozco. Por ser la persona de quien más aprendo y por su increíble fortaleza e infinito amor. Gracias por ser la mejor hermana del mundo.

A Abril, por ser ese eco que resuena y me encamina cada que la vida parece desmoronarse. Por tener la voz y el temple de fuego que me sostiene y me impulsa. Por su música, por su cariño, por su calor.

A mis colegas, compañeros y estudiantes del claustro de música antigua de la FaM.

Una mención honorífica a Raquel Masmano y Mario Salinas, por construir juntos un proyecto furioso y por permitirme crecer a su lado.

Agradezco enormemente al programa de maestría y doctorado en música de la UNAM por permitirme realizar esta investigación y colaborar en el entendimiento de nuestras músicas. Especialmente, extiendo un agradecimiento a Mónica Sandoval y Jasmín Ocampo por su invaluable labor dentro de la coordinación de este posgrado.

A Kike, a Laura, a Pauliva, a Luna.

A Wendy.

Índice

Introducción	6
1 Síntesis	17
2 <i>Cyborg</i>	25
2.1 Un manifiesto cyborg	28
2.2 Deshacer nuestra ontología: Posthumanismo	37
2.3 Mecanismos epistémicos de purificación e hibridación	46
3 Wendy	49
4 Timbre, cuerpo y transtextualidad	65
4.1 Semiósfera y transtextualidad: De la semiótica de la cultura de Yuri Lotman al modelo literario de Gérard Genette	67
4.2 El canon musical como un espacio semiótico	79
4.3 Transtextualidad tímbrica	93
4.3.1 <i>Secrets of Synthesis</i> : Síntesis, metáfora y paradoja	97
4.3.2 Timbres paródicos	106
4.3.3 Barroco electrónico: Volatilidad, exceso e hibridez	117
4.4 “Wendy Carlos is the original synth”: Monteverdi y el cuerpo <i>cyborg</i>	128
5 Reflexiones finales: Wendy en Huentitán	138
6 Bibliografía	147

Introducción

En octubre de 1968 salió al mercado el primer álbum de estudio de la compositora estadounidense Wendy Carlos. “*Switched-on Bach*” –o “*Bach Electrónico*”, como fue editado en México y otros países de habla hispana– presentaba una serie de composiciones célebres de Johann Sebastian Bach interpretadas en un sintetizador *Moog*. Las reacciones de la prensa y la crítica musical ante el lanzamiento de esta producción discográfica no fueron homogéneas; por un lado, la crítica musical más conservadora del momento reaccionaba negativamente, afirmando que las reelaboraciones de Carlos “profanaban” la autenticidad y el genio creativo de las obras del compositor germano, al ser interpretadas por un instrumento electrónico alejado completamente de las dotaciones instrumentales convencionales. Por otra parte, críticos e intérpretes menos ortodoxos elogiaban las reelaboraciones de Carlos resaltando su frescura y originalidad, como es el caso del pianista canadiense Glenn Gould, quien consideró a “*Switched-On Bach*” como uno de los más grandes logros de la industria discográfica y como un trabajo referencial en la historia de la interpretación tecladística. De cualquier manera, el lanzamiento de este álbum de estudio representó un fenómeno nunca visto en el mercado musical. “*Switched-On Bach*” se convirtió en un éxito comercial casi instantáneamente: permaneció en la cima de las listas de música de 1969 a 1972 y se convirtió en el primer disco platino de música “clásica” en los Estados Unidos. La popularidad de este disco ebulló a tal grado que, tras un año de su aparición, Carlos lanzó un nuevo álbum de estudio, “*The Well-Tempered Synthesizer*” que, en el mismo espíritu de su antecesor, reversionaba obras de otros compositores barrocos como Handel, Monteverdi y Scarlatti.

Las innovaciones musicales plasmadas en estos álbumes de estudio trajeron consigo un reconocimiento internacional a la compositora. Durante las décadas siguientes, Wendy Carlos colaboró con el cineasta y director Stanley Kubrick para crear la banda sonora de dos de sus películas más famosas: “*A Clockwork Orange*” (1971) y “*The Shining*” (1981). Sin

embargo, la recepción de los trabajos de Carlos se vio fuertemente influida por una entrevista para la revista Playboy en 1976, en donde la compositora reveló públicamente ser una mujer transgénero. A partir de este momento proliferaron en la prensa críticas sobre Carlos que generalmente se abocaban a señalar la identidad de género de la compositora, creando una recurrente insistencia en colocar este aspecto de su vida privada en el centro de todo acercamiento crítico a su obra.

Hasta hace poco, la tendencia general de casi cualquier publicación –académica o de prensa– referida a la vida y el trabajo de Wendy Carlos tomaba como punto de partida la identidad de género de la compositora, relegando otros aspectos y problemáticas tangenciales de su obra y su proceso creativo. No obstante, desde el año 2015 ha resurgido un interés crítico por abordar y repensar las propuestas creativas de Carlos. Trabajos como los de Schoonhoven (2015), Vágneróva (2017) y Khesthi (2019) han arrojado reflexiones interesantes, y no es casual que la mayoría de estos trabajos se remitan a marcos teóricos y metodologías feministas en su análisis. En mi opinión, estas nuevas aproximaciones críticas al trabajo de Carlos pretenden subsanar las fisuras metodológicas que periodistas, críticos y académicos anteriores plasmaron en sus referencias a la compositora. Me parece que no es gratuito que surjan en momentos en los que los debates sobre los derechos de la comunidad trans y otras diversidades sexo-genéricas encuentran cada vez más presencia en espacios académicos, medios de comunicación y redes sociales.

Como mencioné, los trabajos a los que me referí anteriormente han adoptado perspectivas y metodologías feministas para realizar sus análisis. En la mayoría de estos trabajos, las autoras problematizan la centralidad que tiene el cuerpo en los sistemas de creación sonoro-musical que son mediados por la tecnología. Partiendo de un análisis documental y musicológico, estas autoras señalan que las prácticas y los discursos vinculados a estos sistemas de creación tecnológica intentan borrar al cuerpo que los produce, en una suerte de metafísica del sonido “puro”, completamente dissociado de un ámbito corporal.

Asimismo, la experiencia del sonido electrónico se pretende universal; sin embargo, como Khesthi (2019) señala, la asociación de la música, el sonido y específicamente la tecnología se delegó preponderantemente a lo masculino, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, por lo que el sujeto del sonido electrónico –que opera bajo una pretensión de neutralidad encarnada– es, de hecho, un sujeto arquetípico occidental: masculino, blanco, heterosexual y cisgénero.

Retomar la discusión sobre el cuerpo en la obra de Carlos me parece fundamental al poner la atención en cómo la propia compositora describe y conceptualiza su proceso creativo. En diversas entrevistas y documentos de prensa (muchos de ellos editados y producidos por la propia compositora), Carlos enfatiza la agencia que posee el sujeto que emplea medios electrónicos en la creación musical o sonora. Dada la forma en la que Carlos desarrolló estos dos proyectos discográficos –siempre de forma colectiva y atendiendo tanto sus inquietudes estéticas como las de su equipo, conformado por Robert Moog y Rachel Elkind– para la compositora es imposible disociar la composición musical electrónica del ámbito performático; así, el compositor o arreglista se convierte innegablemente en un intérprete (*performer*) que no puede darse por sentado al momento de la creación y la escucha.

Dicho lo anterior, en este trabajo situaré y analizaré estas producciones discográficas para evidenciar y comprender algunas tensiones que les circundan. El problema que propongo en esta investigación está relacionado con la identificación de los desplazamientos (semióticos, sonoro-musicales, interpretativos) que la transformación sonora de estos repertorios canónicos produce. De igual manera, al tratarse de una transformación que es producida y mediada tecnológicamente a partir de la síntesis electrónica, consideré necesario referirme a marcos teórico-metodológicos que puedan dar cuenta de las intersecciones entre cuerpos, oyentes y tecnologías, para explorar la puesta en marcha de estos desplazamientos.

Mi interés por acercarme a la obra de Carlos desde este eje parte de diversas preocupaciones personales vinculadas a mi formación como intérprete de los repertorios que

hoy denominamos “música antigua”. Desde mi infancia, la música de Wendy Carlos fue un referente que propició mi interés por la música académica: antes de descubrir a los intérpretes más célebres de Bach, las versiones de Carlos se plasmaron en mi escucha y, a la fecha, permanecen en un sitio del cual me es imposible desprenderme cuando escucho o interpreto estas músicas. Desde los inicios de esta investigación, diversas preguntas en torno al personaje de Wendy Carlos y su propuesta musical surgieron en un espíritu por explorar su impacto en mí, en las audiencias y en las formas en las que pensamos el canon musical, la interpretación y los significados culturales que se adhieren a estos repertorios. En este sentido, la perspectiva etnomusicológica –área del conocimiento desde donde se enuncia esta investigación– me fue fundamental para diseñar una ruta metodológica con la que pude acercarme a estas interrogantes y sustentar la tesis central de este trabajo. Si bien, las disciplinas no se definen exclusivamente por aquello a lo que se aproximan o los métodos que emplean, entrar en contacto con la perspectiva etnográfica –entendida de manera amplia como una herramienta, un enfoque o, incluso, una forma textual– me permitió identificar claves para la construcción de mi objeto de estudio y, simultáneamente, cuestionar las formas en las que las disciplinas preconiben y definen sus propios objetos. Asimismo, no paso por alto que yo pertenezco a una escena musical legitimada académicamente, desde donde también elaboré muchos cuestionamientos respecto a cómo la música produce significados, valores y jerarquías que se han naturalizado no exclusivamente por los artefactos que producen el sonido, sino por los discursos que moldean las formas de creación y escucha.

Al pensar críticamente la figura de Wendy Carlos, en este trabajo estableceré algunas coordenadas que me permitirán hacer un cruce entre el canon y formas musicales *otras* que escapan a los parámetros con los que se valoran ciertas producciones sonoras. Los cuestionamientos de la etnografía contemporánea en torno a sus propias metodologías y alcances fueron centrales para comprender cómo se ha entendido la figura y obra de la compositora desde la aparición de estos discos hasta nuestros días. En este trabajo, partiré

de una aproximación crítica que, si bien, no plantea una propuesta concretamente etnográfica, sí retoma muchos de esos cuestionamientos, en el entendido de que es posible situar este tipo de fenómenos musicales y trascender las barreras disciplinarias que se han sedimentado al clasificar rígidamente una investigación musical. Para la etnomusicología, el fenómeno musical es indisoluble de sus imbricaciones culturales; dicho de otra manera, es imposible aproximarse a una expresión musical sin enfatizar los significados, valores y pugnas simbólicas que se entretienen alrededor de la escucha. Como miembro de una escena musical que retoma los mismos repertorios reversionados por Carlos, mi apuesta metodológica no puede separarse de la práctica en la que me sitúo. Por eso, este trabajo se vuelve pertinente para el posgrado en música, pues presenta una investigación con un enfoque enteramente transdisciplinario.

El acercamiento a mi objeto de estudio partirá de tres ejes principales. En primer lugar, la semiótica de la cultura de Yuri Lotman me será útil para comprender las dinámicas de las prácticas musicales, entendiéndolas como textos culturales que forman parte de un complejo entramado semiótico. La semiósfera –modelo con el que Lotman concibe a la estructura que produce y transforma los significados culturales– será la herramienta con la que examinaré la red intersemiótica en la que las versiones de Wendy Carlos se desenvuelven, profundizando en las dinámicas de transformación semiótica que detonan. Una vez entendidas las obras de Carlos como *textos culturales* y estableciendo las semiósferas por las que transitan, propondré una aproximación *transtextual* a estas grabaciones. En este punto, retomaré las elaboraciones teóricas del narratólogo francés Gérard Genette sobre la transtextualidad, para comprender a profundidad los distintos niveles de interacción que se dan entre varios textos. Las propuestas de este autor permiten concebir a las obras musicales como prácticas textuales, por lo que es posible elaborar una lectura desde los puntos de vista de una teoría literaria. Si bien, las obras que Carlos reinterpreta siguen perteneciendo a la autoría de los compositores barrocos, la síntesis sonora las transforma en algo *nuevo*, y plantea

una relación compleja que amplía las nociones de texto original e interpretación. La transtextualidad será una plataforma para formular la hipótesis de que las transformaciones sonoras y simbólicas más relevantes se dan siempre en las interrelaciones de varios elementos textuales. En el caso concreto de estas reinterpretaciones, los timbres que Carlos desarrolló con el sintetizador adquieren una importancia protagónica, pues son éstos quienes activan la gran mayoría de las transformaciones semióticas. Tomando en cuenta lo anterior, propondré al timbre como el elemento sonoro que pone en marcha esta serie de transformaciones al interior de las grabaciones, el cual incide en los discursos, creaciones y prácticas que rodean al sonido sintetizado.

Para examinar críticamente los procesos de transformación semiótico-sonora en estas reelaboraciones, retomaré los cruces entre cuerpo y tecnología presentes en la obra de Carlos. Me remitiré a la teoría *cyborg*, un marco crítico desarrollado por la bióloga y filósofa Donna Haraway quien, partiendo de la epistemología feminista, problematiza la relación entre estas variables. Como desarrollaré a lo largo de este trabajo, la tecnología y el cuerpo confluyen en una matriz sónica que cuestiona las dicotomías conceptuales que se han construido en torno al sonido sintetizado, por ejemplo: lo *natural* en oposición a lo *cultural*; lo *orgánico* en oposición a lo *sintético*; lo *acústico* en oposición a lo *electrónico*, etc. Dichas segmentaciones discursivas han construido esencialismos aurales que moldean y estructuran la escucha del sonido electrónico. La crítica que el feminismo *cyborg* hace de las ontologías naturalizadas incide también en las formas epistémicas que producen y sustentan dichos esencialismos. En estas obras, Carlos falsea estos supuestos incorporando mecanismos de *hibridación sónica*; por esto, me es imprescindible incorporar la perspectiva crítica de la teoría *cyborg* y otras corrientes similares como el posthumanismo para entender a profundidad los quiebres que la tecnología de síntesis suscita en las obras de los compositores barrocos.

Considerando lo anterior, este trabajo de investigación tratará de responder las siguientes preguntas: ¿la transformación sonora de las obras de los compositores barrocos

en estas producciones discográficas posibilita la dislocación de prácticas normativas asentadas en los cánones interpretativos de la música académica? ¿Cómo se intersectan los discursos musicales con los discursos sobre la tecnología en estos álbumes de estudio? ¿Qué clases de vínculos, rupturas y tensiones pueden escucharse al interior de estas reelaboraciones musicales? ¿Puede esta nueva escucha mediada por la tecnología intervenir el pedestal sobre el cual reposan las obras canónicas reelaboradas por Wendy Carlos? ¿Cómo se insertan las propuestas estéticas de Carlos en las discusiones sobre el cuerpo y las prácticas musicales vinculadas a la tecnología? ¿De qué formas Wendy Carlos concibe al *cuerpo musical*?

La hipótesis de trabajo que guiará la investigación enuncia que la *transformación* sonora articula la desestabilización de prácticas normativas inscritas en los repertorios reelaborados por Carlos y es mediante el uso particular del *timbre* –posibilitado por las tecnologías de síntesis sonora– que estas dislocaciones se activan y generan una *hibridación* de los repertorios canónicos.

El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una propuesta de lectura para las primeras dos producciones discográficas de la compositora estadounidense Wendy Carlos, a partir de una metodología relacional centrada en las reconfiguraciones transtextuales que se generan al interior de estas reelaboraciones, tomando al timbre como elemento semiótico-sonoro generador de estas transformaciones. Otros objetivos que propongo en este trabajo son: explorar algunas de las condiciones contextuales que rodearon al lanzamiento de estas dos obras discográficas, con el fin de situarlas dentro de un marco social, político, económico y cultural específico; articular la discusión con otros trabajos que han abordado el estudio de músicas electrónicas y escenas musicales desde marcos críticos feministas; entrelazar la propuesta musical de Carlos con las propuestas teóricas del feminismo *cyborg*, con el fin de comprender las interacciones entre los discursos tecnológicos y los discursos musicales en estas reelaboraciones; demostrar cómo la transformación sonora desestabiliza las oposiciones dicotómicas construidas en torno a las ontologías y epistemologías del sonido

electrónico; y establecer que la transformación sonora, mediada por la síntesis electrónica, genera un quiebre con las nociones constitutivas de legitimidad, autenticidad y universalidad impresas en los repertorios canónicos reversionados por Wendy Carlos.

Gran parte del sustento teórico de esta investigación dialogará con la teoría crítica desarrollada desde corrientes contemporáneas como el feminismo, los estudios del sonido y algunos marcos epistemológicos desarrollados desde la etnomusicología y la musicología. Al escuchar atentamente el lenguaje con el que Wendy Carlos habla acerca de su trabajo y su proceso creativo, pude observar que muchas de sus propuestas tienen una particular reverberación con planteamientos desarrollados por la teoría *cyborg* y el posthumanismo. Particularmente, este trabajo incorporará algunas reflexiones enunciadas desde estas corrientes teóricas con la intención de generar una discusión centrada completamente en las dos primeras obras discográficas de Wendy Carlos.

A pesar del medio siglo que nos separa temporalmente de la aparición de estas dos producciones discográficas, las aproximaciones al trabajo de Carlos desde la academia son escasas. El problema de muchos de estos trabajos, como ya mencioné anteriormente, es que sus planteamientos están enunciados desde un sesgo cis-sexista que coloca la identidad de género de la compositora como el único correlato desde el cual aproximarse a su obra y su persona. Sin embargo, en los últimos años han surgido trabajos que abordan directamente el trabajo de Carlos y que han problematizado su obra desde marcos críticos interdisciplinarios como los estudios de música popular, los estudios sobre arte y tecnología y el feminismo. Esta investigación pretende retomar estas discusiones para brindar una nueva lectura.

La estructura de este trabajo consta de cuatro capítulos. El capítulo primero, titulado “Síntesis”, expondrá algunos aspectos relevantes sobre la historia y los contextos del sonido electrónico, examinando algunas de las perspectivas científicas, tecnológicas y filosóficas que posibilitaron su emergencia. El objetivo de este capítulo es contextualizar históricamente la música y el sonido sintetizado, así como la práctica misma de Wendy Carlos, haciendo

hincapié en los discursos instaurados alrededor de estas prácticas musicales y centrando su estudio en las investigaciones de las musicólogas Tara Rodgers (2010) y Lucie Vágnerová (2016).

El segundo capítulo, “*Cyborg*”, tendrá el objetivo de brindar al lector un panorama general de las propuestas teórico-críticas desarrolladas por el feminismo *cyborg* y el posthumanismo. Dichos marcos teóricos son útiles para comprender las intersecciones entre la tecnología y los discursos sonoro-musicales insertos en estas grabaciones de estudio y para elucidar muchas de las propuestas creativas de Wendy Carlos. Se explorarán las reflexiones de autoras como Donna Haraway, Teresa Aguilar, Siobhan Guerrero, Rosi Braidotti, Karen Barad, y otrxs. Dentro de este capítulo estableceré los ejes argumentales que guiarán el análisis de estas producciones discográficas en el capítulo cuatro, a decir: la centralidad del cuerpo en estas reelaboraciones, la desestabilización de discursos y prácticas musicales normativas, el desplazamiento de dicotomías conceptuales tales como naturaleza/tecnología, orgánico/sintético, acústico/electrónico, etc., así como la relevancia de la mediación tecnológica.

El tercer capítulo, “Wendy”, estará abocado a examinar algunos aspectos biográficos de la compositora, con el fin de problematizar y situar su figura y producciones discográficas. Haré una crítica a los sesgos cis-sexistas que proliferan en algunos trabajos académicos y de prensa sobre Carlos. De igual manera, exploraré algunas de las condiciones contextuales que rodearon al lanzamiento de estas dos obras discográficas, con el fin de situarlas dentro de un marco social, político, económico y cultural específico en un momento de la historia en que los productos culturales provenientes de Estados Unidos comenzaron a posicionarse dentro de un marco hegemónico dominante en oposición a las formas culturales europeas asentadas en los cánones estéticos de la alta cultura.

El último capítulo titulado “Timbre, cuerpo y transtextualidad” será el capítulo medular de la tesis. En él, analizaré estas producciones discográficas a la luz de una

metodología relacional centrada en las transformaciones transtextuales que ocurren al interior de estas reelaboraciones. Retomando las propuestas teóricas de los teóricos Gérard Genette y Yuri Lotman, demostraré que la transformación de estos repertorios genera una cadena de resignificaciones que puede ser explorada transtextualmente. De igual forma, exploraré los procedimientos tímbricos que Wendy Carlos desarrolló en estas grabaciones a partir de una categoría analítica que denomino *transtextualidad tímbrica* y que sustentará gran parte del análisis. Esta categoría permitirá al lector entender detalladamente las estrategias de transformación tímbrica que Carlos pone en marcha para cuestionar y subvertir normas, restricciones y preconcepciones que se hallan ancladas en la episteme de la música académica occidental. Simultáneamente, entrelazaré los puentes comunicantes entre las propuestas de la teoría *cyborg* y el posthumanismo, desarrolladas en el segundo capítulo, con las versiones electrónicas de Carlos.

Abreviaturas

S-OB: Switched On Bach

TW-TS: The Well-Tempered Synthesizer

SOS: Secrets of Synthesis

1 Síntesis

¿Qué puntos de vista pueden tomarse en cuenta para aproximarse a la historia del sonido sintetizado? ¿Es ésta una narrativa lineal que se construye a partir de una serie de inventos que fueron mejorando con el paso del tiempo? O bien, ¿se trata de la historia de un fenómeno acústico, o de las circunstancias materiales que lo hicieron posible? A decir de la musicóloga Tara Rodgers: “La ‘síntesis’ a menudo se refiere a la consolidación de componentes discretos dentro de un todo” (Rodgers, 2015: 208). Sin embargo, este concepto, que busca definir un comportamiento sonoro, se encuentra inmerso en dinámicas más amplias y más complejas. De acuerdo con Rodgers, la misma idea de síntesis estableció dicotomías entre lo “natural” y lo “artificial” (tensión que será problematizada a lo largo de esta investigación), las cuales están enmarcadas en “las investigaciones científicas de finales del siglo XIX y el capitalismo industrial” (Rodgers, 2015). La creación del sonido sintetizado fue posible gracias a la existencia de medios de producción donde la ciencia y la industria crearon sus propios contextos. Las exposiciones universales son un claro ejemplo de ello, donde se expusieron instrumentos angulares que repercutieron en el desarrollo de la creación musical, al igual que industrias que estimularon mercados que fueron favorables para la misma. Como menciona Rodgers, a partir de la década de los sesenta, una herramienta que llamada *sintetizador* empezó a diseñarse y manufacturarse en compañías ya especializadas en la producción de este objeto, en países tan diversos como Estados Unidos, Reino Unido y Japón. Asimismo, la difusión de estos inventos fue tan importante como su construcción, ya que firmas como “RCA hicieron importantes esfuerzos en imprimir en la imaginación pública al término ‘sintetizador’ mediante numerosas publicaciones especializadas y de divulgación” (Rodgers, 2015: 211).

El planteamiento de Rodgers, respecto a que la historia del sonido es indisoluble de su historia material, me resultará de gran utilidad para trazar la importante relación que tuvo

Wendy Carlos con lo que en su época fueron considerados los avances tecnológicos del sintetizador. Pero antes de adentrarme en cómo la compositora es, en sí misma, un pilar del desarrollo de esta tecnología, vale la pena responder, de forma acotada, la primera pregunta de este capítulo. De manera usual, una investigación científica es presentada como una sola unidad, la cual da a entender

que el contenido de la ciencia queda ejemplificado exclusivamente por las observaciones, leyes y teorías descritas en sus páginas. Casi con la misma regularidad, se han interpretado esos mismos libros en el sentido de que los métodos científicos son sencillamente ejemplificados por las técnicas de manipulación utilizadas al recoger los datos del texto, junto con las operaciones lógicas empleadas para relacionar esos datos con las generalizaciones teóricas del propio libro de texto (Kuhn, 2013: 102).

Para Thomas S. Kuhn, físico y filósofo de las ciencias, los descubrimientos científicos se exponen a partir de lo que se puede pensar como la etapa final de una investigación disciplinar; esto es, la divulgación de los resultados. Una vez que estos son oficializados por los mismos órganos que producen y difunden sus conclusiones, Kuhn señala que la ciencia se entiende como un conjunto de conocimientos que operan por acumulación: un descubrimiento científico refuta al anterior, por lo que, según esta lógica acumulativa, el último descubrimiento representa un avance en el desarrollo de las ciencias. Pero el autor menciona que, si se suma a esto el rigor de la metodología histórica, los historiadores, “como cronistas de un proceso de incremento descubren que, a medida que aumenta la investigación, resulta más arduo y no más sencillo responder a preguntas del tipo: ¿Cuándo se descubrió el oxígeno? ¿Quién fue el primero en concebir la conservación de la energía?” Por eso, Kuhn matiza que “la misma investigación histórica que muestra dificultades a la hora de aislar los inventos y descubrimientos da pie para albergar profundas dudas acerca del proceso acumulativo a través del cual se pensaba que se habían gestado esas contribuciones individuales a la ciencia” (Kuhn, 2015: 103-104).

Por esto mismo, oposiciones como lo natural y lo artificial deben estudiarse como operaciones que terminan representadas tanto en lo físico como en lo simbólico. Un llamado *descubrimiento* científico produce algún tipo de tecnología palpable que, a su vez, desata algunas cuestiones que pueden ser observadas respecto a cómo esa tecnología cifra nuestro entendimiento sobre un fenómeno específico, como lo puede ser el sonido. A este respecto, las fronteras entre lo “natural” y lo “artificial” resultan un ejemplo relevante, ya que sus mismas definiciones no solamente abarcan unidades de medida sino también jerarquizaciones que legitiman un campo sobre otro, diferenciando no sólo la efectividad de las herramientas sino también a los sujetos que las producen. Por esto mismo, Rodgers se detiene en las metáforas que han sido utilizadas para describir la producción del sonido que legitiman tanto la validez de las tecnologías como las entidades que pueden manipularlas. Para Rodgers, “el progreso tecnológico tiende a ser situado dentro de una gran narrativa de la historia occidental, donde la ciencia moderna cumple un linaje de textos científicos antiguos judeocristianos y modernos”, lo que es contrastado ante “construcciones racializadas de tecnologías y culturas musicales ‘primitivas’” (Rodgers, 2015: 12). Las prácticas que permiten el desarrollo de la tecnología establecen un distanciamiento histórico entre el progreso y la arqueología, por lo que, para la autora, el sonido sintetizado, a menudo codificado mediante un lenguaje formal científicamente autorizado, está relacionado con una masculinidad que omite de sus producciones otras tecnologías y a otros cuerpos:

Esta es una omisión reveladora, que pone en evidencia una perspectiva dominante en el discurso audiotécnico que trata sobre las fantasías y deseos de un mundo de belleza sonora, las posibilidades tecnológicas para su creación y control, y la supresión a través del control tecnológico de cualquier temor por una “naturaleza” incontrolable (Rodgers, 2015: 13).

Según la autora, a través de la tecnología puede dominarse un fenómeno caótico que, para la perspectiva de quienes producen las tecnologías, está más relacionado con “lo femenino”, ya que se expresa a través de la intuición y el desbordamiento, lo que ha provocado que “las

historias sobre los medios de la música electrónica y experimental” hayan “marginado o exotizado rutinariamente a las mujeres y las minorías raciales como productoras culturales al promover una experiencia ‘universal’ del sonido electrónico” (Rodgers, 2015: 4). Que con la tecnología se pueda fragmentar cualquier unidad sonora en partes analizables y cuantificables —práctica que, como apunta Rodgers, se acerca a un momento de la modernidad decimonónica cuyo afán de definir y estructurar diseñó tecnologías para describir tanto al sonido como al cuerpo— implica que el sonido pueda ser dominado desde los puntos de vista de quien se encuentra detrás de los soportes materiales con los que se produce el conocimiento. Pero, ¿es posible demostrar que los cuerpos que pueden utilizar las tecnologías se encuentran tan diferenciados? ¿No existe la posibilidad de que surjan tensiones entre lo “civilizado” y lo “primitivo”?

Para la investigadora Lucie Vágnerová, “las redes musicotecnológicas; las historias, los contextos y las prácticas complican y problematizan la noción de una voz y de un cuerpo” (Vágnerová, 2016: 2). Todas las técnicas del audio se encuentran insertas en dinámicas mucho más complejas que las marcadas por los confines de la ciencia masculinista y se insertan en un diálogo inevitable, en primera instancia, con el cuerpo. Como apunta Vágnerová, ha sido común que en la teoría y la crítica sobre la música electrónica se borre al cuerpo ya que la noción moderna del sonido como un objeto permeó en los estudios de la primera mitad del siglo XX e, incluso, en la manera en la que se concibió su interpretación como “incorpórea, virtual, abstracta” con la que los oyentes se habitúan a “interpretar procesos musicales, formales y estéticos de acuerdo con códigos tecnocientíficos incrustados” (Vágnerová, 2016: 3). Pero al igual que es inevitable identificar al sujeto masculino en la producción tecnológica y discursiva sobre el sonido electrónico, también han sido otras entidades quienes han forjado el devenir de la música electrónica. Mediante ejemplos como los de Laurie Anderson, Laetitia Sonami, Pamela Z y la misma Wendy Carlos, Vágnerová demuestra que “voces y cuerpos

generalizados y racializados se insinúan en los sonidos electrónicos: nunca como manifestaciones plenas y esenciales, sino como híbridos implacables” (Vágnerová, 2016: 8).

La categoría de lo híbrido resulta fundamental para este trabajo. La antropóloga Roshanak Khesti encuentra que, en la figura de Wendy Carlos, los polos de lo “natural” y lo “artificial” son, más bien, una contradicción que se nutre y se niega continuamente. Partiendo de la categoría crítica del *cyborg* propuesta por la filósofa feminista Donna Haraway —misma que será desarrollada y discutida en gran parte del argumento de esta tesis— menciona que la responsable de entregas discográficas como *The Well-Tempered Synthesizer* (1969) o *Sonic Seasonings* (1972) hizo que las categorías físicas de lo académico y lo pop se transformaran en ambigüedades que dificultaron la clasificación de sus producciones, al tiempo que empleó, además de instrumentos, un “medio para el sonido que excedió los límites de lo corpóreo mientras que enfatizó la misma materialidad del cuerpo” (Khesti, 2019: 21). Asimismo, los mismos sintetizadores que ella utilizó desestabilizan las preconcepciones sobre el sonido sintetizado como una entidad fija y analizable, ya que “es casi imposible afinar a los sintetizadores análogos y son bastante impredecibles para trabajar en actos en vivo, lo que les da una extraña autonomía ya que es casi imposible dominarlos” (Khesti, 2019: 2). Si para Rodgers los sonidos orgánicos son puestos bajo el dominio de una clase de tecnología, manteniendo separadas ambas manifestaciones, Khesti propone que la música de Wendy Carlos ocupa ambos sitios de manera simultánea: el del desbordamiento y el de la normatividad científica.

A estas consideraciones se puede añadir el punto de vista de quienes produjeron algún aporte al desarrollo de una tecnología, el cual se gesta más allá de la plataforma material que haya posibilitado el desarrollo de su instrumental y de su discurso. Como apunta la escritora Sarah Ahmed, el conocimiento es generado por alguien que ocupa una posición física hacia lo que analiza; es decir, hay un cuerpo que estudia y asimila los criterios y lineamientos de la disciplina que ejerce (Ahmed, 2019). Esta idea tiene particular pertinencia

para alguien como Wendy Carlos, quien está entrenada de manera académica no sólo en la música sino en las ciencias. Graduada en Física por la Universidad de Columbia, Carlos formó parte de un nuevo paradigma en las tecnologías de audio, al haber desarrollado y perfeccionado al sintetizador con la colaboración del ingeniero Robert Moog. De hecho, su encuentro ocurrió en instancias institucionales que, como he mencionado, legitiman tanto a la técnica como a la divulgación de ésta. Como narra Thom Holmes en *Electronic and Experimental Music* (2012), ambos se conocieron gracias al contacto establecido por su maestro Vladimir Usshachevsky, quien describió a Carlos como su alumna “con más curiosidad técnica”. Carlos ya había experimentado con música electrónica hecha para cinta magnetofónica y en su trabajo en el estudio de Columbia-Princeton se familiarizó con los “métodos para construir música pista por pista, utilizando osciladores, amplificadores, dispositivos envolventes, grabadoras y empalmes de cintas” (Holmes, 2012: 249).

Carlos representa, entonces, a alguien que tiene una posición bastante consolidada en una esfera de saberes que forman parte del contexto descrito por Tara Rodgers, aquel que describe al sonido desde un punto de vista discreto, cuantificable y objetivo. Para Rodgers, estas formas de describir al sonido son una metáfora de cómo éste es manipulado a través de perspectivas masculinizadas que pretenden dominar lo que, de hecho, es un fenómeno natural: la acústica. De hecho, la formación científica de Carlos estuvo vinculada a su práctica como intérprete y compositora, por lo que su relación con Moog fue en realidad una respuesta a sus intereses científicos. De acuerdo con Holmes (2012), hacia inicios de 1966 ambos ensamblaron un sintetizador personalizado. Este instrumento en parte estuvo financiado por la labor de Carlos como promotora de la compañía del ingeniero, a través de la cual fueron adquiridas partes que eran necesarias para la construcción del instrumento, las cuales fueron modificadas según las necesidades técnicas y sonoras determinadas por Carlos. La compositora contaba con tales habilidades técnicas que logró construir su propia grabadora de ocho pistas, una innovación contundente ya que, como señala Holmes, hasta

ese momento bandas como The Beatles (quienes tenían acceso a estudios completamente equipados) sólo contaban con una grabadora de cuatro pistas. Con sólo estos datos, sería posible afirmar que las aportaciones de Carlos se dieron a través de la acumulación descrita por Kuhn. Si observamos su figura de manera aislada, Carlos en sí misma representa un paradigma que moldeó un futuro para la audioingeniería. Pero, siguiendo a Rodgers, las posibilidades materiales van acompañadas de discursos que median cómo entendemos al sonido; en este caso, la visión autorizada propone una concepción estática del sonido, justificada en la investigación científica y la técnica que demuestran por qué el sonido puede estudiarse como si fuera una entidad estable. Volviendo a Ahmed, esta autora propone la figura de la mesa del filósofo como el sitio donde se ordena el mundo: es en este soporte de donde surgen ideas cuyo fundamento es la verdad. Pero ese conocimiento está atravesado por el cuerpo, entendido por Ahmed como un factor que moldea tanto la escritura como los espacios y las tecnologías que son producidas por las investigaciones científicas. Por esto mismo, la orientación de un sujeto cognoscente hacia su objeto de estudio puede impregnarse de interferencias y ambigüedades que complejicen los resultados de una indagación que, desde otros puntos de vista, se piensa completamente lineal y purificada. La figura de Wendy Carlos alberga simultáneamente la objetividad y la oblicuidad, por el sitio legitimado desde el cual produjo su conocimiento.

A partir de esta breve exposición surgen las siguientes preguntas: ¿puede alguien en una posición autorizada como la de Carlos, desestabilizar y reelaborar el lenguaje con el que se prescriben ciertas prácticas musicales? ¿cómo aproximarse a la figura de alguien que, como el caso de Carlos, logró establecer las bases materiales para el desarrollo de diversas tecnologías de síntesis al tiempo que elaboró una interpretación de la música barroca tildada de “revolucionaria” y al mismo tiempo, “blasfema”? ¿A partir de qué procesos histórico-culturales pudo germinar una interpretación electrónica de Johann Sebastian Bach? Estas

interrogantes guiarán las siguientes secciones de esta tesis, con el objetivo de explorar las circunstancias discursivas y materiales de estas grabaciones de estudio.

2 *Cyborg*

A través de la exploración presentada en el capítulo anterior, intenté dar cuenta de cómo se construyen las narrativas que sustentan las prácticas musicales vinculadas al sonido electrónico. De igual manera, senté las bases para la exploración de la figura de Wendy Carlos, en tanto compositora académicamente legitimada y figura pionera de la composición musical con medios electrónicos. Como he discutido brevemente en la introducción, las primeras dos producciones discográficas de Wendy Carlos arrojan interrogantes en torno a la confluencia de diversos factores como el cuerpo, el sonido, la música, la escucha y la tecnología. Las tensiones simbólicas que se generan alrededor de la interpretación electrónica de repertorios centrales para el canon musical occidental son un aspecto que toma particular relevancia para esta investigación, pues la propuesta musical de Carlos permite entrever estas pugnas y diseccionar los presupuestos ontológicos, estéticos y epistémicos que las activan.

Como las musicólogas Tara Rodgers y Lucie Vágnerová han planteado, las discusiones que retoman la relación entre las tecnologías musicales y los cuerpos que la producen han sido, hasta hace poco, muy limitadas en su análisis, pues generalmente parten de las narrativas que plantean al sonido electrónico como un elemento “descorporizado”, “neutral” y “universal”. La necesidad de cuestionar estas perspectivas nace de la forma en que la propia compositora concibe su producción creativa, pues muchas veces parece contradecir las normativas musicales y compositivas propias de su contexto histórico. Para profundizar en esto, plantearé una aproximación crítica desde algunas perspectivas teóricas que se desarrollaron en las últimas décadas del siglo XX y que exploran la relación de los cuerpos con las tecnologías que les rodean y les constituyen en el contexto del capitalismo postindustrial. En este capítulo, expondré algunas de las discusiones medulares de estas corrientes críticas centrándome en la figura del *cyborg*, un organismo metafórico planteado por la bióloga y filósofa Donna Haraway en su “Manifiesto *cyborg*” de 1983 y que, desde su

configuración híbrida entre humano y máquina, propone un giro ontológico con el cual repensar al cuerpo y a los seres humanos. La perspectiva del feminismo *cyborg* me permitirá explorar los vínculos y quiebres que existen entre los dominios de lo biológico y lo cultural, dicotomía que ha estructurado históricamente mucho del pensamiento científico y filosófico de Occidente. Asimismo, me permitirá profundizar en la estrecha relación que existe entre la obra de Wendy Carlos y las tecnologías de síntesis que empleó y desarrolló en estas producciones musicales.

Para complementar las propuestas de la teoría *cyborg*, me remitiré a un marco teórico estrechamente vinculado a ésta: el posthumanismo. Esta corriente filosófica plantea, al igual que el feminismo *cyborg*, un giro en la concepción ontológica del ser humano. Haciendo una crítica incisiva al concepto de “humanidad” asentado en la época ilustrada, el posthumanismo cuestiona las categorías esencialistas que se han naturalizado dentro del pensamiento científico y humanístico de Occidente, así como las nociones mismas de “objetividad”, “universalidad” y “neutralidad” halladas en los discursos sobre la ciencia, el progreso y la modernidad. Estas dos corrientes críticas elaboran su corpus teórico como una aproximación situada a los mecanismos sociales, políticos y culturales con los que los seres humanos han articulado sus conflictos con estructuras de poder hegemónicas y reguladoras. A lo largo de esta investigación, intentaré dar cuenta de cómo muchas de las propuestas de estas corrientes teóricas reverberan con las propuestas musicales de Wendy Carlos y potencian su posibilidad transformadora.

La última sección de este capítulo brindará un acercamiento al panorama propuesto por los antropólogos Richard Bauman y Charles Briggs en su trabajo “*Voices of Modernity*” de 2003. En este texto, los autores hacen una crítica a los mecanismos epistémicos que sustentan jerarquías y dominaciones en los discursos científicos, fabricados a partir de la Modernidad. Retomando las nociones de purificación e hibridez de Bruno Latour, estos autores plantean que muchos de los saberes científicos de occidente tienen por base estrategias lingüísticas

con las que históricamente construyen las esferas de conocimiento-poder y que, en su concatenación, reifican asimetrías en grupos y sujetos concretos. Si bien, la propuesta de estos autores no se enmarca abiertamente en el pensamiento *cyborg* o posthumanista, me parece que su perspectiva puede nutrir las discusiones al hallar puntos de contacto y al elaborar una crítica de las epistemologías que se han cristalizado y naturalizado en la historia de Occidente.

Estas perspectivas funcionarán a manera de marco teórico en esta investigación, pues gran parte del análisis que presentaré en los capítulos siguientes se sustentará en las discusiones planteadas a continuación.

2.1 Un manifiesto cyborg

La publicación de “*A cyborg manifesto*” de la bióloga Donna Haraway en 1983 representó un giro paradigmático en los estudios de ciencia y tecnología que permanece vigente hoy en día. Este ensayo examina una serie de tópicos que, al momento de su publicación, se discutían al interior de distintas facciones del feminismo, además de proponer una relectura de algunos conceptos clave de corrientes de pensamiento como el marxismo. Algunas de las temáticas que Haraway desarrolla en este texto toman como punto de partida la ontología misma del ser humano, discutiendo lo que se entiende por cuerpo, agencia, sujeto, etc., y cómo estos conceptos pueden ubicarse dentro de distintas polaridades como lo natural y lo artificial, por ejemplo. Dentro de este texto, Haraway propone la figura de *cyborg* como una entidad que es a su vez humano y máquina, y que es una ficción al tiempo que una realidad material: “El *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de realidad social, así como una criatura de ficción (...) el *cyborg* es un asunto de ficción y experiencia vivida que cambia lo que se cuenta como la experiencia de la mujer en el siglo XX tardío. Ésta es una lucha entre la vida y la muerte, pero la frontera entre la ciencia ficción y la realidad social es una ilusión óptica” (Haraway, 2016: 5-6). Con el *cyborg*, Haraway creó una ficción cuya intención era elaborar una crítica a muchas de las discusiones que se suscitaban dentro del feminismo de los años 80, a las que ella misma acusa de caer en esencialismos. Haraway da vida al *cyborg* para señalar la tendencia de muchos nichos de discusión feministas a universalizar la experiencia de las mujeres y obviar las ficciones que las categorías del binario de género rematerializan. Es a partir de aquí que la autora problematiza la relación entre cuerpos, tecnologías, intervención y poder, así como las relaciones entre autonomía, control, subjetividad, agencia y sobredeterminación (Guerrero, 2015: 25).

Al inicio del manifiesto, Haraway menciona que su ensayo pretende ser una blasfemia, un escrito que parte de la ironía para generar una retórica y una política que desmonte los sistemas discursivos que ordenan y jerarquizan los cuerpos. El *cyborg*, como figura mítica y metafórica, tiene su supuesto origen en esta ironía y su existencia es leída como una blasfemia, como la cosecha ilegítima del capitalismo industrial que, en su monstruosidad, encarna las contradicciones de la modernidad, así como sus contingencias. El estilo retórico de la autora juega siempre con imágenes ontológicas bastante extremas, pues para ella, esta estrategia deja en evidencia los fracasos de la modernidad y necesariamente requiere de la profanación y el reciclaje de los mitos de origen que cimientan material e ideológicamente a la sociedad occidental contemporánea. El *cyborg*, como organismo biosintético, cuestiona los dualismos ideológicos construidos desde la racionalidad moderna, pues su propia carne es al mismo tiempo biología y técnica, y no permite rastrear en ella un origen definido. En este tenor, la filósofa Siobhan Guerrero apunta:

Haraway encuentra en la figura del *cyborg* una invitación a una nueva mirada acerca del cuerpo y su relación con la cultura, la tecnología y el poder. El *cyborg*, en tanto organismo cibernético, es siempre y originariamente un ente disperso y deslocalizado que rebasa sus dimensiones orgánicas para expandirse en lo tecnológico, que rebasa sus dimensiones tecnológicas para incorporarse en el cuerpo orgánico. El *cyborg* no sería jamás un híbrido¹ pues esto remitiría a la idea de mezcla entre dos sustancias antecedentes que se postularían como purezas. Ni artificial, ni natural. No es, por tanto, un cuerpo que admita un borramiento de ese proceso de construcción que genera, a un mismo tiempo, la oposición entre lo natural y lo artificial (...) El *cyborg*, por tanto, no permite pensar a la naturaleza como *physis*, no permite pensarla como “madre naturaleza”, como punto de origen, como materia prima; no permite, por tanto, su feminización, su construcción defenestradora en tanto objeto pasivo (...) De este modo, Haraway reinscribe la *techné* en la tecno-carne del [cuerpo] *cyborg* (Guerrero, 2015: 26).

¹ Si bien Haraway describe textualmente al *cyborg* como un “híbrido entre máquina y organismo”, esta hibridez debe ser pensada de forma coconstitutiva y no aditiva. Como apunta Guerrero, si el *cyborg* es entendido como la fusión de dos sustancias primarias preexistentes, entonces los orígenes del *cyborg* serían fácilmente diseccionables. En cambio, el ejercicio imaginativo de Haraway propone un organismo heterogéneo, cuyos sustratos biológicos y tecnológicos son indisolubles entre sí.

La naturaleza que rodea al *cyborg*, entonces, no puede ser pensada como un sistema que le es exterior. Esa exterioridad es en sí misma una construcción, una amalgama de técnica y materia que ha sido fabricada históricamente como un sistema de producción y reproducción (Haraway, 1991). En ese sentido, el *cyborg* plantea también una noción distinta de cultura, al formular al cuerpo no como una entidad prístina sobre la que se añaden rasgos a partir de su socialización, sino como un ecosistema que es generado por y generador de tecnologías de subjetividad. Así, el verdadero sitio en el que el *cyborg* incide es en la división misma de la naturaleza y la cultura, de lo construido y lo dado.² A partir de esta polaridad surgen otras oposiciones con las que se instituye gran parte el pensamiento occidental y Haraway articula al cuerpo *cyborg* como una promesa de superación de éstas. La mirada epistémica que clasifica al mundo y a los cuerpos en pares ideológicos es la estructura que sostiene segmentaciones como naturaleza/cultura, orgánico/sintético, civilizado/primitivo, mente/cuerpo, razón/emoción, hombre/mujer, etc.; y mediante diversos mecanismos políticos y epistémicos de naturalización, estas categorías se asimilan como esenciales, estáticas y universales.

La crítica que Haraway hace de esta estructura ideológica dicotómica queda evidenciada por el *cyborg*. Este orden simbólico, como apunta la autora, no permanece oculto en los perímetros de un discurso abstracto y disperso; sino que maquila, en su dimensión performativa, una jerarquización de objetos, sujetos y cuerpos concretos. En este sentido, la noción de texto y escritura es central para la teoría *cyborg*, en tanto que es entendida más allá de los terrenos de la representación, y se plantea como una tecnología capaz de producir aquello que enuncia y cuyos efectos inciden en la vida material, política y simbólica del mundo.

² El problema de la separación de la naturaleza y la cultura como dominios autónomos y excluyentes ha sido abordado por distintas disciplinas desde las últimas décadas del siglo XX. El feminismo *cyborg* es una de ellas, no obstante, otras perspectivas pueden ser útiles para comprender las contradicciones de esta dicotomía. En el siguiente apartado expondré algunos conceptos clave en torno a esta problemática de la antropología perspectivista del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros da Castro, quien plantea una crítica a la visión uninaturalista y multiculturalista del pensamiento moderno occidental.

Como la filósofa Teresa Aguilar menciona, “El texto como representación, como acto explicativo de lo que está afuera de él mismo, elemento mediador entre las palabras y las cosas, ha desaparecido en el interior de la cosa misma que pretendía explicar, constituyéndose él mismo como un objeto construido” (Aguilar, 2008: 11). Es así como el cuerpo *cyborg* pasa a ser un cuerpo textual, un cuerpo que puede ser cifrado y leído desde los códigos que construye y le rodean: “la escritura y la carne son la misma cosa” (Aguilar, 2008: 11).³

La escritura sería entonces la estrategia política del *cyborg* para subvertir el *statu quo* y hacer frente a las asimetrías construidas desde la modernidad. Esta escritura no es inocente ni intenta rastrear el origen de la historia; es una escritura irónica, blasfema, errática; que toma como punto de partida el reciclaje de los mitos de origen que han narrado al humano como la medida última de las cosas y que han instaurado jerarquías y desigualdades: “La escritura le ha sido crucial al mito occidental para acuñar la distinción entre culturas orales y escritas, mentalidades primitivas y civilizadas (...) las contiendas por los significados de la escritura son una forma superior de la lucha política contemporánea” (Haraway, 2016: 55). Si el cuerpo del *cyborg* es un cuerpo hecho texto, entonces es posible señalar a la Escritura no como un proceso cuya interpretación remite al *logos* y al origen, sino como una herramienta de subversión de la Escritura misma (Aguilar, 2008). Estas herramientas de subversión, en tanto escritura, no pretenden establecer un origen antes del lenguaje; son, en sí mismas, una impronta de supervivencia, una denuncia del mundo que las marcó como otredad. Así, Haraway apunta que:

Estas herramientas son frecuentemente historias, historias ya contadas, versiones que revierten y desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas. Volviendo a narrar las historias sobre el origen, los autores *cyborg* subvierten los mitos de origen centrales

³ La textualidad del cuerpo es también un concepto central para la teoría *cyborg*. El lenguaje –entendido como una de las tecnologías del yo, siguiendo a Foucault– hace parte también de la constitución ontológica del *cyborg* y es, en cierta medida, la cualidad que posibilita su existencia en tanto organismo cibernético. Sin embargo, Haraway insiste en que el cuerpo *cyborg* no es *sólo* texto, pues los riesgos de esta reductibilidad darían pie al ocultamiento de su materialidad también biológica. Las tensiones entre discurso y materia serán discutidas de forma breve en el siguiente apartado de este capítulo, a partir de las reflexiones de Karen Barad, Rosi Braidotti y el feminismo materialista.

de la civilización Occidental. Todos hemos sido colonizados por estos mitos de origen, con sus anhelos de realización en el apocalipsis (Haraway, 2016: 55).

Como podemos apreciar, la figura del *cyborg* significó un nuevo horizonte crítico que, hacia finales del siglo XX, logró hacer frente a muchas problemáticas que se discutían desde disciplinas como el feminismo, los estudios culturales y los estudios de ciencia y tecnología. A cuarenta años de la publicación del Manifiesto, es indudable que la potencia heurística de este texto permanece vigente y puede todavía leerse como una aproximación sustancial a problemáticas contemporáneas como el cambio climático; la lucha por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, personas transmasculinas y hombres trans; la lucha por los derechos civiles de las comunidades LGTTIQ+, racializadas, migrantes e indígenas, etc. Como la autora reflexiona en una entrevista de 2020, “planteé al *cyborg* como una figura feminista, aspiracional pero también cierta. El *cyborg* como un cuerpo que también busca sobrevivir fue una figura a la que quise habitar y explorar; una figura sobre la que quise escribir y sobre la que decidí actuar después de su creación. Fue una ficción, pero también una realidad. Una ficción especulativa, pero también un hecho científico. Un cuerpo real pero fabulado” (Haraway en: Mendoza, 2020).

En este punto, me gustaría presentar algunas de las objeciones que se han hecho a la figura del *cyborg*, no para desechar su utilidad, sino con el fin de actualizar y complejizar su pertinencia a cuarenta años de su aparición.

En su artículo de 2018, “El ciborg en disputa, un análisis de la estética tecnológica”, el filósofo Alejandro Lozano examina la figura del *cyborg* a partir de un análisis cultural que contrasta sus representaciones en medios de difusión masiva como el cine, los cómics y los videojuegos con el organismo híbrido propuesto por Haraway. Lozano menciona que el “*cyborg pop*”, aquél que se encuentra a manera casi de arquetipo en el *mainstream*, por lo general, se representa como un individuo híper-masculinizado, que es producto de las ciberculturas asociadas a algunas producciones audiovisuales de ciencia ficción (por ejemplo: Robocop,

Ghost in the Shell, The Flash, Blade Runner, etc.). Al ser una figura tan presente en los imaginarios colectivos, el *cyborg* pop corre el riesgo de confundirse con el *cyborg* harawayano, a tal grado que puede ser asimilado por la estética hiper masculina, armamentista, militarista e hiper consumista del primero.

Por otro lado, la filósofa Siobhan Guerrero apunta que uno de los peligros más significativos que corre el *cyborg* es que, al contener en sí mismo la posibilidad de concebir al cuerpo bajo las mismas lógicas del biocapitalismo, pueda ser hipersubsumido a éste en una forma nunca vista en la historia. El cuerpo *cyborg*, cifrado a partir de los códigos del biopoder, podría ser cooptado y convertido en un recurso más a explotar. Así, la filósofa apunta que, “esta sería una nueva modalidad en la cual la vida misma se comercializa, se mercantiliza, a través de las industrias biomédicas, biotecnológicas y farmacéuticas” (Guerrero, 2015: 38). Esto no implica, eventualmente, que el cuerpo no haya sido mercantilizado anteriormente, la esclavitud o las redes de trata y prostitución son un claro ejemplo de ello; lo que implica es que esta mercantilización del cuerpo podría llegar aún más lejos, a niveles que podrían llegar a lo micro e incluso, a lo nano.

A pesar de este panorama, Guerrero concede que la figura del *cyborg* sigue siendo necesaria para pensar las relaciones cuerpo-tecnología, sin embargo, requiere de una vigilancia crítica constante para que sea capaz de actualizarse a la par de los mecanismos de poder del biocapitalismo: “quizás Haraway ha querido hacer del *cyborg* un primer móvil, un punto de apoyo cósmico que serviría para revolucionar todo. Sin duda [el Manifiesto *cyborg*] nunca pretendió presentarse a sí mismo como un texto omniabarcante y capaz de resolver todos nuestros problemas, pero lo que sí hace constantemente es presentar al *cyborg* como una ontología que resuelve muchas aporías, pero éstas, como el capitalismo, parecen regresar constantemente y actualizarse de formas novedosas” (Guerrero, 2015: 40).

Como último punto, me gustaría contrastar dos imágenes para sintetizar lo explorado por la figura del *cyborg* en este apartado. La primera imagen es una ilustración de la artista

Lynn Randolph⁴ que es quizá la representación del *cyborg* harawayano más famosa hasta la fecha, pues se incluyó a manera de portada en varias ediciones del libro compilatorio “Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature” de 1991. Esta ilustración muestra una representación de un *cyborg* bastante alejado de las máquinas militares de Hollywood. En un primer plano, vemos a una figura femenina, de piel bronceada, que posa sus manos sobre lo que parece ser un teclado de computadora. En palabras de la propia artista, esta ilustración pretende mostrar

una humana-máquina/artista/escritora/chamana/científica en el centro y en la línea del horizonte, un nuevo lienzo. Coloqué los switches deslizables de la computadora sobre su pecho, como si fueran parte de su vestido. Frente a ella, hay un teclado gigante y sus manos están para jugar con el cosmos, con palabras, juegos, imágenes e interacciones y actividades ilimitadas. Ella puede hacer lo que sea. La pantalla de computadora en el cielo nocturno ofrece algunos ejemplos. Hay tres imágenes que exhiben diferentes aspectos de la misma galaxia, utilizando nuevos dispositivos de imagen de alta tecnología. Otro panel muestra un diagrama de la gravedad también. El panel central ofrece fórmulas matemáticas, una de Einstein y la otra, un cálculo de la teoría del caos. En el mismo panel, hay un tablero de gato con los símbolos masculinos y femeninos y la mujer claramente ha ganado. El fondo es una planicie de un desierto histórico repleto de pirámides, implicando que el cyborg puede recorrer historias y civilizaciones e incorporarlas en su vida y trabajo. Finalmente, puse un tocado chamánico del espíritu de una tigresa blanca en su cabeza y brazos. Las patas y piernas de la tigresa revelan su esqueleto. Ambas miran directamente al observador. La intención subyacente era crear una figura que pudiera crear visualmente lo que Haraway describía como la reconfiguración potencial de nuestra conciencia (Randolph, 1990).

⁴ Ver imagen 1

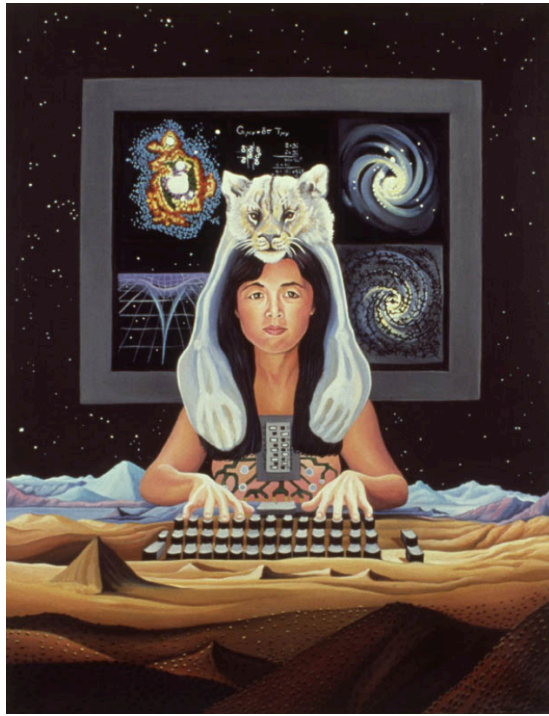


Imagen 1. Lynn Randolph, *Cyborg* (1989)

La siguiente imagen es una fotografía de Wendy Carlos en su estudio de grabación en Nueva York, hecha para un artículo de la edición de junio de 1993 de la revista “Music Technology”. Los parecidos con la ilustración de Rudolph, a mi parecer, no son casuales. La compositora, en el primer plano, nos recibe con una sonrisa cálida en su estudio que está lleno de teclados, sintetizadores y computadoras. Los monitores muestran la interfaz de algún software de producción de audio y, sobre ellos, reposan dos gatos siameses y una marioneta en forma de loro hecha por el padre de Carlos. En las piernas de la compositora encontramos recostado a otro gato más. Detrás de ella vemos, pegada a la pared, una fotografía de un eclipse solar, otra de las obsesiones personales de Carlos, como ella misma se ha encargado de documentar en su sitio web.⁵ Quizá esta casualidad visual puede resultar algo fortuita, sin embargo, muchas de las reflexiones que he expuesto sobre el *cyborg* pueden hallarse entextualizadas a manera de timbres sintetizados en las grabaciones de Wendy Carlos. El capítulo cuatro de este trabajo intentará establecer esos nexos.



Imagen 2. Fotografía para el artículo “Back to Bach” de Daniel Rue para la revista Music Technology. Junio de 1993.

⁵ Ver <https://www.wendycarlos.com/eclipse.html>

2.2 Deshacer nuestra ontología: Posthumanismo

El término “posthumanismo” fue acuñado en la década de los años noventa dentro de los estudios de ciencia y humanidades, sin embargo, como Wolfe (2010) menciona, los orígenes teóricos del término pueden rastrearse hacia la década de los años sesenta, en pronunciamientos como el párrafo con el que Foucault concluye su libro “Las palabras y las cosas”, donde escribe que la aparición histórica del «hombre» no fue, en definitiva:

El paso a una consciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizás también su próximo fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, (...) oscilaran el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro dibujado en la arena (Foucault, 1968: 375).

El giro posthumanista critica la preeminencia y las exclusiones históricas producidas a través de la categoría del humano. Asimismo, señala que la pretendida universalización de esta categoría deshumaniza a ciertos sujetos, dejándolos fuera de una primera construcción de la “humanidad” que fue construida y narrada por las ciencias modernas. Como Niccolini y Ringrose (2019) señalan, “el pensamiento posthumano se caracteriza por movimientos transversales, es decir, movimientos multidireccionales en lugar de lineales. Mientras que el pensamiento ilustrado valoriza las narrativas lineales, cronológicas y progresivas, la investigación posthumanista se aleja de las nociones más tradicionales de las ciencias sociales acerca de los actores humanos en relaciones dialécticas con las estructuras sociales”. Evidentemente, se trata de una crítica incisiva a las nociones de humanidad generadas por la ciencia y la filosofía occidentales durante la Ilustración, impactando no solamente en la conceptualización ontológica del ser humano sino también, en las implicaciones

epistemológicas, políticas, éticas y estéticas que se articularon a partir de la invención y la sedimentación del “humano”.

Si bien, a partir de estas premisas la categoría “humano” está en crisis –y, por consiguiente, nuestra ontología– los teóricos posthumanistas no suelen adoptar posturas deliberadamente pesimistas. El posthumanismo es una corriente de pensamiento analítica que está en diálogo con otros marcos críticos como los feminismos, el postestructuralismo, las teorías pos y decoloniales, los estudios sobre historia de la ciencia y tecnología, etc. Las inquietudes de esta línea de investigación varían de autor a autor, sin embargo, como la filósofa Rosi Braidotti escribe, algunas de estas preocupaciones teóricas comunes pueden hallarse condensadas en las siguientes preguntas: ¿Qué significa hablar de posthumanismo? ¿cuáles son los itinerarios intelectuales e históricos que pueden llevarnos al posthumanismo? ¿dónde queda la humanidad en la condición posthumana? ¿qué nuevas formas de subjetividad son compatibles con el posthumano? ¿cómo engendra el posthumano sus propias formas de inhumanidad? ¿cómo podemos resistir los aspectos inhumanos de nuestra época? ¿cómo afecta el posthumano a la práctica de las humanidades hoy? ¿cuál es la función de la teoría en tiempos del posthumanismo? (Braidotti, 2013: 11).

Así como lo es para la teoría *cyborg*, una de las principales preocupaciones teóricas de la teoría posthumanista se refiere a aquello que es constituido a partir de lo humano y aquello que le es exógeno y le “precede”. Como discutí en el apartado anterior, la segmentación naturaleza/cultura es una de las dicotomías claves surgidas desde el pensamiento moderno y a partir de la cual se han articulado todo tipo de prácticas, saberes y dominaciones. Reflexiones encausadas a cuestionar la falibilidad de esta dicotomía pueden ser encontradas en las obras de Donna Haraway o Bruno Latour. Haraway propone que, de hecho, la naturaleza no es algo que anteceda al humano, sino que es un algo que *se construye* como tal. Analizando las narrativas biopolíticas en los estudios de primatología, en su libro de 1991, *Simians, Cyborgs and Women*, la autora argumenta que la ciencia moderna:

aborda la constitución profunda de la naturaleza como un sistema de producción y reproducción, es decir, un sistema laboral con todas las ambigüedades y dominaciones inherentes en la metáfora. ¿Cómo es que la naturaleza –para un determinado grupo cultural dominante con un poder inmenso para hacer realidad sus historias– se convirtió en un sistema de trabajo, gobernado por la división jerárquica del trabajo, en donde las desigualdades de raza, sexo, y clase pudieran ser naturalizadas como sistemas funcionales de explotación? ¿Cuáles son las consecuencias de esta visión de las vidas de los animales y las personas? (Haraway, 1991: 6).

Este giro epistemológico ha permeado en las investigaciones recientes sobre la historia de la ciencia y es fundamental para comprender muchas de las críticas que se han generado al interior de la discusión sobre el posthumanismo. A continuación, discutiré brevemente las propuestas teóricas de dos autoras: Rosi Braidotti y Karen Barad.

Retomando las ideas de Haraway, la propuesta epistemológica de Braidotti es, en este caso, intervenir en la dicotomía naturaleza/cultura proponiendo un giro conceptual para proyectar esta segmentación en un continuo: una nueva postura que habilite a toda materia viva como estructuras vitales, autoorganizadas y vistas de una forma no naturalista. La autora se pregunta acerca de las implicaciones de esta nueva conceptualización –la cual, para ella, es el punto interpretativo de partida para la generación de una teoría posthumanista– y argumenta que este *continuum* marcaría un nuevo paradigma científico que se distanciaría del enfoque del constructivismo social. El enfoque constructivista plantea una distinción categórica entre lo dado (la naturaleza) y lo construido (lo social/cultural). Esta distinción permite un enfoque más agudo en el análisis social y proporciona bases sólidas para estudiar y criticar los mecanismos sociales que sustentan la construcción de identidades, instituciones y prácticas. La crítica que Braidotti realiza a este paradigma no refuta su potencial para comprender y agenciar reivindicaciones políticas: es gracias a esta perspectiva que se han desnaturalizado las diferencias sociales y se ha demostrado su estructura históricamente contingente y fabricada por el hombre. Sin embargo, para la autora:

este enfoque –que se basa en la oposición binaria entre lo dado y lo construido– está siendo reemplazado por una comprensión no dualista de la interacción naturaleza–cultura. Este último enfoque está asociado y respaldado por una filosofía monista que rechaza el dualismo, especialmente la oposición naturaleza–cultura y enfatiza en cambio la fuerza autoorganizadora (o autopoyética) de la materia viva. Los límites entre las categorías de lo natural y lo cultural han sido desplazados por los efectos de los avances científicos y tecnológicos” (Braidotti, 2013: 6).

En esta misma línea argumental, Karen Barad ha cuestionado el paradigma del constructivismo social en tanto herramienta de representación discursiva. Esta autora ha subrayado las implicaciones epistemológicas que surgen al conceptualizar las agencias sociales como representaciones, un juego de espejismos que deja, tanto a sujetos como a objetos, en un estadio de mera reflexividad (Barad, 2003). El poder del discurso –entendido a la manera del constructivismo social– tiende a olvidar la materialidad de cuerpos y sujetos con la intención de destilarlos y reducirlos últimamente a convenciones relacionales del lenguaje. Para Barad, es fundamental generar un cambio de paradigma en las ciencias sociales basado en la idea de performatividad, en donde sujetos y discursos se coconstituyen en una relación siempre circular, “la performatividad no se es una invitación a convertir todo (incluso los cuerpos materiales) en palabras; al contrario, la performatividad es precisamente una contestación del poder excesivo otorgado al lenguaje para determinar lo real (...), la performatividad es una contestación de los hábitos mentales no examinados que otorgan al lenguaje y a otras formas de representación más poder para determinar nuestras ontologías de lo que en realidad merecen” (Barad, 2003: 802). La crítica de Barad no remite exclusivamente al constructivismo social, sino a otros paradigmas en ciencias sociales como el giro discursivo. La autora –que se adscribe a la corriente del feminismo materialista– argumenta que uno de los más grandes traspiés del giro discursivo es otorgarle gran parte de la agencia al poder del discurso para crear lo que enuncia y producir, consecuentemente, un abandono de la materialidad de cuerpos y sujetos.

Si bien, la teoría posthumanista se ha abocado a deconstruir lo que fue sedimentado por la filosofía moderna como “humanismo”, el siguiente paso lógico sería cuestionar el sitio privilegiado del humano como “la medida de todas las cosas” y la dominación explícita que esta afirmación ha propiciado en las especies vivas *otras* que habitan el mundo. Las implicaciones de pensar al humano desde una perspectiva trans o antiespecista han sido abordadas en gran parte por los planteamientos ecofeministas, los cuales articulan la crítica marxista con el quehacer de las ciencias naturales y, como Donna Haraway misma propone, trascienden la visión de la naturaleza como un sistema de producción y reproducción. En su segundo manifiesto, “El manifiesto de las especies de compañía”, la autora esboza algunas reflexiones que observan en el estudio de la relación transespecista de los humanos una plataforma intelectual que también podría desestabilizar los universalismos, esencialismos, relativismos, pensamientos tipológicos y dicotómicos. Uno de los planteamientos centrales en este Manifiesto es que, justamente, la existencia de sujetos y objetos preconstituidos es irreal y que por lo tanto sólo existen las “fundaciones contingentes”, o como Judith Butler afirma, cuerpos resultantes que *importan*. Para Haraway, el movimiento que se realiza al pensar las relaciones interespecies desde una perspectiva posthumanista es “contar una historia de cohabitación, coevolución y sociabilidad transespecie incorporada, con la intención de replantear las políticas habitables y las ontologías del mundo contemporáneo. Los cyborgs y las especies de compañía conjuntan a lo humano y lo no humano, lo orgánico y lo tecnológico, el carbón y el silicón, la libertad y la estructura, la historia y el mito, el estado y el sujeto, la diversidad y la homogeneidad, la modernidad y la posmodernidad, la naturaleza y la cultura de formas inesperadas” (Haraway, 2016: 96).

Lo que está en juego dentro de esta perspectiva es la dislocación del orden jerárquico cuya balanza se inclina hacia el flanco de los seres humanos; un cambio de paradigma que inevitablemente conlleva un cambio de las preguntas elementales a plantear. Estas incógnitas pueden verse esbozadas en una escenificación propuesta por el filósofo argelino Jacques

Derrida, cuando éste habla de la experiencia hipotética de encontrarse desnudo frente a un animal:

Tengo dificultad en reprimir un movimiento de pudor. Dificultad en silenciar en mí una protesta contra la indecencia. Contra lo malsonante que puede resultar encontrarse desnudo, con el sexo expuesto, «en cueros» delante de un gato que nos mira sin moverse, sólo para ver. Lo malsonante de cierto animal desnudo delante del otro animal, a partir de ahí, se podría decir una especie de «animalsonancia»: la experiencia originaria, única e incomparable de lo malsonante que resultaría aparecer realmente desnudo, ante la mirada insistente del animal, una mirada benevolente o sin piedad, asombrada o agradecida. Una mirada de vidente, de visionario o de ciego extralúcido. Es como si yo sintiera vergüenza, entonces, desnudo delante del gato, pero también sintiera vergüenza de tener vergüenza (...) ¿Vergüenza de qué y ante quién? Vergüenza de estar desnudo como un animal. A partir de ahí, desnudos sin saberlo, los animales no estarían desnudos. No estarían desnudos porque están desnudos. El vestido sería lo propio del hombre, uno de los «propios» del hombre (...) El animal, por consiguiente, no está desnudo porque está desnudo. No tiene el sentimiento de su desnudez. No hay desnudez en la «naturaleza». No hay más que el sentimiento, el afecto, la experiencia (consciente o inconsciente) de existir en la desnudez. Porque *está* desnudo sin *existir* en la desnudez, el animal no se siente ni se ve desnudo. Y, por lo tanto, no está desnudo (Derrida, 1968: 18-19).

Derrida propone en este ejercicio de imaginación una nueva posibilidad de perspectiva. El inicio de esta cita –la confesión de la vergüenza– contrapone el plano afectivo de la experiencia humana ante el pudor de hallarse desnudo con la templanza del animal que observa y que, estando desnudo, no lo está. Además, el autor enfatiza la experiencia incorporada de la dicotomía naturaleza/cultura, al yuxtaponer –en una situación cotidiana pero extraña– las perspectivas del humano y el animal: ¿quién observa a quién? Y, además, ¿quién está desnudo? En este caso, la naturaleza es vivida y experimentada en una relación de “exterioridad interna” (Barad, 2003: 803), un *otro* que está fuera pero que es, además, su *otro* constitutivo.

Llegado este punto me parece pertinente entrelazar reflexiones del posthumanismo con algunos de los planteamientos desarrollados por el antropólogo Eduardo Viveiros de

Castro. En su artículo “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, Viveiros expone una crítica hacia la antropología clásica y estructuralista desde su *praxis* y el trabajo etnográfico que ha desarrollado con comunidades indígenas del Amazonas. La antropología, según el autor, nació de una aspiración moderna por la objetividad en el campo de las ciencias humanas, la cual se desarrolló a partir de un diseño ontológico multiculturalista y uninaturalista: las culturas y los grupos sociales humanos son diversos pero todos ellos se producen dentro de una sola naturaleza unificada. La crítica del autor hacia la disciplina antropológica tiene como objetivo una redefinición de sus propios andamiajes epistemológicos internos, como el mismo apunta:

El problema definitorio de la antropología consiste menos en determinar qué relaciones sociales constituyen su objeto, y mucho más en preguntar qué constituye su objeto como relación social: qué relación social es en términos de su objeto, o mejor aún, en los términos que surgen de la relación (una relación social, naturalmente) entre el "antropólogo" y el "nativo". La antropología contemporánea es social (o, para el caso, cultural) solamente en la medida en que la primera pregunta que enfrenta el antropólogo es determinar qué constituye, tanto por extensión como por comprensión, el concepto de lo social (lo cultural) para las personas estudiadas. Dicho de otra manera, la pregunta es cómo configurar a las personas como agente teórico en lugar de como ‘sujeto’ pasivo”. (Viveiros, 2004: p. 4).

Como el autor apunta, el problema de la antropología se centra, sobre todo, en una exploración crítica de la relación entre el antropólogo y su objeto de estudio. Más allá de proponer la existencia de dinámicas sociales *a priori* para su estudio, el antropólogo debería preguntarse bajo qué términos esas prácticas y dinámicas se constituyen como relaciones sociales. Me parece que esta crítica encuentra resonancias comunes con los planteamientos de las y los teóricos posthumanistas expuestos anteriormente, en tanto que se intenta escrudinar algunos supuestos que la ciencia moderna ha cristalizado como axiomas.

Dentro del mismo artículo, Viveiros utiliza el término perspectivismo para referirse a un conjunto de ideas y prácticas que se encuentran en toda la América Indígena y al que se refiere como “cosmovisión” por razones prácticas. Esta forma de ver y conceptualizar el

mundo “imagina un universo poblado por diferentes tipos de agencias subjetivas, tanto humanas como no humanas, cada una dotada del mismo tipo genérico de alma, es decir, el mismo conjunto de capacidades cognitivas y volitivas” (Viveiros, 2004: 6). Dentro de la cosmovisión amerindia, la posesión de un alma similar implica la posesión de conceptos y formas de entendimiento similares que determinan que todos los sujetos vean las cosas de la misma manera. Los individuos de la misma especie se ven entre sí (y solo entre sí) como los humanos se ven a sí mismos, es decir, como seres dotados de figura y hábitos humanos, que ven sus aspectos corporales y de comportamiento en forma de cultura humana.

La perspectiva amerindia propone una inversión del paradigma moderno de la antropología, al tratarse de una perspectiva uniculturalista y multinaturalista. Por lo que, dentro de la cosmovisión amerindia, la escena de varios jaguares devorando a su presa puede en realidad mostrarnos una perspectiva de la realidad distinta, en la cual los jaguares estarían bebiendo plácidamente una cerveza. Viveiros explica que “lo que cambia al pasar de una especie de sujetos a otra es el ‘correlativo objetivo’, el referente de estos conceptos: lo que los jaguares ven como ‘cerveza de mandioca’, los humanos lo ven como ‘sangre’. Lo que vemos como un lodo fangoso en la orilla del río, los tapires lo ven como su gran casa ceremonial, y así sucesivamente. Tal diferencia de perspectiva –ya no una pluralidad de puntos de vista de un mundo único, sino una visión única de mundos diferentes– no puede derivarse del alma, ya que este último es el fundamento original común del ser” (Viveiros, 2004: 6). Por tanto, para la concepción amerindia existe una unidad espiritual y una diversidad corporal, en otras palabras, una sola “cultura” y múltiples “naturalezas”, en oposición a nuestra ontología occidental basada primordialmente en el multiculturalismo y en una naturaleza *única*. El autor hace hincapié en que esta forma de concebir el mundo no puede tratarse de un relativismo cultural como usualmente se conceptualiza, ya que, en este caso, el relativismo amerindio supone un relativismo “objetivo” o “natural”, es decir, un multinaturalismo. La episteme amerindia propondría una unidad representacional o

fenomenológica que sería puramente pronominal, aplicada a una diversidad radical real: “Cualquier especie de sujeto se percibe a sí misma y a su mundo de la misma manera en que nos percibimos a nosotros mismos y a nuestro mundo. La ‘cultura’ es lo que uno ve de uno mismo cuando dice *yo*” (Viveiros, 2004: 7).

La propuesta de Viveiros resuena con muchas de las observaciones planteadas desde la teoría *cyborg* y posthumanista. Los giros paradigmáticos que se suscitan al interior de diversas disciplinas sociales y humanísticas nos refieren a un agotamiento de las categorías más elementales que se han utilizado en la investigación científica y humanística en Occidente por siglos, tal como lo es el “humano”. Seguir perpetrando su uso acríticamente es insostenible y sin embargo, nos hallamos en un dilema intelectual al no contar con otras categorías que suplan efectivamente a las anteriores. No obstante, tanto el feminismo *cyborg* como la teoría posthumanista y la antropología perspectivista nos invitan a hacer estallar todos esos sedimentos ontológicos y epistemológicos que se hallan al interior de nuestra subjetividad colectiva como especie y que han sentado las bases para la constitución de saberes basados en la dominación: saberes y prácticas coloniales, patriarcales, racistas y excluyentes. Dinamitar esos supuestos categóricos aspira a desnaturalizar nuestra “condición humana” y trascender las omisiones contenidas en las categorías cognitivas con las que interpretamos y habitamos el mundo.

2.3 Mecanismos epistémicos de purificación e hibridación

Las categorías dicotómicas que he expuesto en este capítulo han estado embebidas en los discursos de la ciencia, el progreso y el desarrollo moderno, y pueden ser sometidas a escrutinio con la intención de develar las operaciones epistemológicas subyacentes que sustentan discursos de dominación y sujeción. Tal es el objetivo central de los antropólogos Richard Baumann y Charles Briggs en su libro *Voices of Modernity* (2003): identificar los mecanismos epistemológicos que diseñaron un discurso de objetividad y pureza para justificar la supremacía y dominación de Europa sobre sus colonias y el “resto del mundo”. Para llevar a cabo esta tarea, las élites letradas europeas debieron someter el lenguaje de las ciencias y el conocimiento a un proceso de “purificación”, generando automáticamente un otro que no pudiera acceder a esa habla purificada. Estos procedimientos de purificación responden a un intento por generar un “punto cero” desde donde describir, conocer y dominar la naturaleza y así iniciar la escritura de la historia desde una perspectiva pretendidamente neutral, moderna y objetiva. Como los autores señalan, esta construcción de la modernidad parte de una segmentación espaciotemporal entre el presente y el pasado, entre la urbe y la provincia, entre el progreso y la tradición y entre la naturaleza y la cultura. Todos los binarios ideológicos que emanan responden a una visión “moderna” del mundo anclada en una aspiración de universalidad que ya es en sí misma arbitraria e híbrida; no obstante, la ilusión de que existen esferas de conocimiento autónomas es la que mantiene en funcionamiento a este aparato retórico. Empero, los autores mencionan que “no fue el pensamiento científico *per se* el que alimentó la modernidad, sino la construcción de dominios culturales de ‘sociedad’ y ‘ciencia’ como campos separados y autónomos. Por un lado, se consideraba que la ciencia no era un producto social, sino que se derivaba de una esfera de la naturaleza que existía independientemente de los humanos. Por otra parte, los pensadores ilustrados consideraban a la sociedad como algo construido por los humanos. La fuente

ideológica, social y política de la modernidad implicaba dos formas contradictorias de relacionar estas dos entidades. Los dos reinos se vincularon constantemente, mediante procesos de mediación y de producción de híbridos, formas que vinculaban las características sociales con elementos científicos o tecnológicos” (Briggs y Bauman, 2003: 4). Lo híbrido, en este sentido, serían todas aquellas elaboraciones epistemológicas que contradicen o escapan a esta segmentación del binomio naturaleza/cultura, por lo tanto, es necesario romper constantemente con el pasado premoderno e idear esquemas reformistas para modernizar las sociedades y las tecnologías, porque los híbridos impiden que la modernidad alcance el orden y la racionalidad que se supone debe encarnar.

Los procesos de purificación e hibridación descritos por Bauman y Briggs no se limitaron a conformar una idea de modernidad exclusiva de los campos concernientes a las ciencias naturales, en todas las esferas del conocimiento y la producción humana pueden observarse estos procedimientos. La música y el plano sónico-aural no permanecen inmunes a estas operaciones, basta recordar que el primer tratado de armonía tonal –publicado en 1722 por Jean-Philippe Rameau durante el movimiento enciclopedista en Francia– lleva como título “Tratado de armonía reducido a sus principios *naturales*”. Esta obra teórica cimentó las bases de un campo musical aparentemente autónomo que rige su actividad a partir del paradigma epistemológico discutido por Briggs y Bauman. Volviendo al campo musical, la restricción y canonización de ciertas prácticas compositivas, interpretativas y performáticas son, a final de cuentas, operaciones de purificación dentro de un campo disciplinario auto legitimado que se otorga la autoridad para posicionar su producción cultural por encima de otras manifestaciones sonoro-musicales no occidentales, dichas manifestaciones son excluidas del discurso moderno al ser catalogadas como “tradicionales”, “arcaicas” o incluso “ininteligibles”. Dentro de esta misma línea crítica, la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2006) ha mencionado que disciplinas como la etnomusicología y la folklorología nacieron dentro de esta misma visión epistemológica y contribuyeron a

construir una modernidad aural en Latinoamérica mediada por prácticas de purificación sónica. Emily Thompson (2012), por su lado, menciona que la noción de modernidad aural en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos se construyó gracias a las tecnologías de audio, fidelidad y aislamiento encargadas de limpiar –o purificar– las señales acústicas para la grabación y la reproducción de música en radiodifusoras, salas de concierto y formatos fonográficos.

Hasta aquí he expuesto algunos planteamientos generados desde la teoría *cyborg* y otras corrientes críticas que me permitirán aproximarme a las problemáticas que exploraré en esta tesis en torno a *S-OB* y *TW-TS*. El siguiente capítulo expondrá información biográfica sobre la compositora e intentará situar estos álbumes en su contexto político, cultural e histórico.

3 Wendy

Este capítulo tendrá el objetivo de brindar algunos datos biográficos de Wendy Carlos, así como un recuento de sus trabajos más significativos desde la década de 1960 a la fecha. De igual forma, se explorarán algunas de las condiciones contextuales que rodearon al lanzamiento de las dos producciones discográficas a estudiar en este trabajo, con el fin de situarlas dentro de un marco sociocultural específico.

A lo largo de los años, la figura de Wendy Carlos ha sido objeto de diversas controversias para la crítica musical, así como para las audiencias y seguidores. Actualmente existen pocos trabajos que analicen críticamente su figura y su obra; además, se han publicado un par de biografías no autorizadas que incluyen información no verificada y cuyas fuentes consultadas no son de primera mano. La compositora ha mencionado que estos trabajos biográficos se basan en “especulaciones sacadas de contexto” (Carlos, 2020), pues generalmente tienden a exotizar su identidad de género y a redundar en torno a ella, ignorando sus peticiones de no hacerlo. Si bien el ruido que la identidad de género de Wendy Carlos genera en muchos trabajos críticos es una constante, esta investigación no partirá de esas premisas para exponer los datos biográficos de Carlos. Quiero subrayar que este posicionamiento no implica que la identidad de género de la compositora no permee de alguna manera su proceso creativo, sino que, más bien, se vuelve necesario acotar que la aproximación que parte exclusivamente de ello está enunciada desde un sesgo cis-sexista que coloca su identidad sexo-genérica en el centro de todo acercamiento crítico. Esta estrategia retórica no es válida para autores y colectivos cisgénero, a quienes no se les exige una rendición de cuentas sexo-identitaria para el análisis y la crítica de sus creaciones. El sesgo cis-sexista al que me he referido es la razón por la que existen afirmaciones peyorativas tales como que la música de Wendy Carlos es música travestida o transgénero, que la compositora

“cambió de sexo” a Bach o que ella misma es un “sintetizador humano”⁶. De igual manera, esta es la razón por la que muchos críticos e investigadores insisten en plantear correlaciones entre su identidad de género y su música. Dentro de este capítulo, mencionaré y criticaré algunos de estos trabajos ya que forman parte del estado de la cuestión de esta investigación; no obstante, toda la información biográfica de la compositora será tomada de fuentes primarias, recopiladas exhaustivamente por ella misma en su sitio web.⁷

Wendy Carlos nació en 1939 en Pawtucket, Rhode Island. Desde muy temprana edad inició su instrucción en la música y se graduó en las carreras de física y música en la Universidad de Brown. En los años subsecuentes obtuvo un grado de maestría en música y composición por la Universidad de Columbia, bajo la tutela de Otto Luening y Vladimir Ussachevsky, pioneros de la música electrónica en los Estados Unidos. Tras graduarse, Carlos inició una larga colaboración con el ingeniero de audio Robert Moog,⁸ con quien durante muchos años trabajó para desarrollar los primeros sintetizadores modulares comerciales. La dupla Carlos-Moog fue sumamente reconocida a partir de la década de los años 70 gracias al lanzamiento

⁶ Ver, por ejemplo, el artículo de Judith Peraino “Synthesizing difference: the queer circuits of early synth-pop” de 2015

⁷ El sitio www.wendycarlos.com es un extenso archivo de información sobre Wendy Carlos. A pesar de ser una fuente fundamental para los estudiosos de esta compositora, la arquitectura del sitio es enigmática y laberíntica. Mucha de la información sólo puede consultarse a través de complejas cadenas de hipervínculos que parecieran no tener un orden fijo, el menú principal muestra 19 secciones que, a su vez, despliegan otras subsecciones que llevan a fotografías, pinturas, textos, notas de prensa y artículos escritos por la compositora.

⁸ La relación entre Robert Moog y Wendy Carlos ha sido ampliamente documentada, tanto por la propia Carlos como por críticos e historiadores de la música electrónica. La compositora ha relatado que el primer contacto con Moog se dio gracias a Vladimir Ussachevsky, quien invitaba frecuentemente al ingeniero en su cátedra. Carlos comenzó a experimentar con los primeros prototipos de sintetizadores modulares de Moog, a los que la compositora se refiere como “osciladores controlados por voltaje, artefactos muy necesarios para el todavía muy primitivo mundo de la música electroacústica” (Carlos, 2005). Para profundizar más en el trabajo de Robert Moog recomiendo consultar el libro “Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer” (2002) de Trevor Pinch y Frank Trocco. Este trabajo brinda un panorama amplio sobre la vida de Robert Moog y el impacto de sus sintetizadores, sin embargo, el capítulo dedicado a Wendy Carlos ha sido vorazmente criticado por la compositora debido al tratamiento insensible de algunas anécdotas de su vida, particularmente por el énfasis que los autores colocan en su transición de género hacia la década de 1970.

de la primera producción discográfica de Wendy Carlos, *Switched-On Bach* (1968). Desde entonces, los instrumentos *Moog* han sido utilizados por músicos y compositores de todo el mundo y permanecen siendo una de las marcas más famosas de sintetizadores.

Además de trabajar mano a mano con Robert Moog para perfeccionar los instrumentos que darían vida a sus producciones discográficas posteriores, Carlos colaboró con la compositora y productora Rachel Elkind por una docena de años desde la creación de *S-OB*. Debido a la formación de Elkind como cantante y artista vocal, su colaboración más famosa con Carlos es quizá el uso del *vocoder*, tecnología de síntesis vocal novedosa para la época que gestó la versión electrónica de la novena sinfonía de Beethoven, utilizada como *leitmotiv* en la película “*A Clockwork Orange*” (1971) de Stanley Kubrick. A lo largo de su carrera, Carlos siempre dio crédito a estas colaboraciones, de tal forma que, antes de reclamar la autoría exclusiva de sus grabaciones, los autores involucrados en la creación de *S-OB* firmaban de forma colectiva con el nombre *Trans-Electronic Music Productions*.

Como ya mencioné, el año 1968 marcó un punto de quiebre en la vida musical de Carlos. *Switched-On Bach*, su primera producción discográfica editada ese año, significó un éxito rotundo de ventas a nivel mundial. El disco se mantuvo en la cima de las listas de música de 1969 a 1972 y se convirtió en el primer disco platino de música “clásica” en Estados Unidos (Schoonhoven, 2015). Esta producción presentaba obras célebres del compositor germano Johann Sebastian Bach interpretadas en el sintetizador *Moog*. La tímbrica caleidoscópica desarrollada por Carlos, Moog y Elkind en este álbum de estudio fue celebrada internacionalmente, de tal suerte que personalidades como Glenn Gould lo consideraron como un trabajo referencial para la industria discográfica y como “uno de los más grandes logros en la historia de la interpretación tecladística” (Pinch y Trocco, 2005: 131). La aparición de esta producción discográfica generó ruido para su clasificación genérica, pues, al tratarse de música de Johann Sebastian Bach interpretada por un instrumento nuevo

y poco convencional, las tiendas de música y emisoras de radio optaban por catalogar este disco dentro de la sección de rock (Toop, 2016: 239).

La popularidad de *S-OB* ebulló a tal grado que, tras un año de su aparición, Carlos lanzó un nuevo álbum de estudio, *The Well-Tempered Synthesizer*. En el mismo espíritu de su antecesor, este disco reversionaba obras de otros compositores barrocos como Handel, Monteverdi y Scarlatti. Estas dos producciones representaron para Wendy Carlos un asentamiento de su lenguaje compositivo y sus estrategias de interpretación, producción y grabación que desarrollaría en las siguientes décadas.

A pesar del éxito de estas grabaciones, las reacciones de las audiencias no fueron homogéneas. Por un lado, los defensores de los trabajos de Carlos elogiaban sus interpretaciones resaltando su frescura y originalidad, como es el caso de Glenn Gould, citado anteriormente; o Leonard Bernstein, quien tomó como inspiración la producción discográfica de Carlos para realizar un episodio para el programa televisivo “*Young’s People Concert*”, que él mismo tituló como “Bach Transmogrified” (Sewell, 2020: 140). Por otra parte, la crítica musical más conservadora del momento reaccionaba negativamente, afirmando que las versiones de Carlos “profanaban” la autenticidad y el genio creativo de las obras de Bach, al ser tocadas por un instrumento electrónico alejado completamente de las convenciones musicales autorizadas para interpretarlas. Por ejemplo, el crítico Harold Schonberg reconocía, en una reseña de *S-OB* para el *New York Times* (1969), que la proeza técnica lograda por Carlos en este disco era admirable; no obstante, la interpretación de estas obras entraba en un conflicto de interés con su postura como crítico de música. Para Schonberg, *S-OB* no significó una apuesta relevante para las obras de Bach en términos interpretativos: “Como indicador de lo que el sintetizador *Moog* puede lograr, *Switched-On Bach* es asombroso. Como ejemplo del estilo de Bach, es un fracaso (...) No me interesa en absoluto escuchar un acercamiento moderno a la música de Bach, me interesa escuchar un acercamiento a la obra de Bach en los términos de Bach” (Schonberg (1969), citado en Sewell (2020): 144).

En la actualidad, todavía pueden rastrearse algunas de estas afirmaciones, pese a la relevancia cultural e histórica de estos álbumes. No es necesario emprender una búsqueda exhaustiva para encontrar comentarios como que las interpretaciones de Carlos suponen una representación ridícula de lo que la música de Bach debería ser, que es mil veces preferible escuchar a Bach interpretado por instrumentos “auténticos” o que Carlos ha sido una “carnicera” al reinterpretar la música de Bach con sintetizadores.⁹ Retomaré estos argumentos más adelante para entender la manera en que Wendy Carlos desmonta algunos supuestos arraigados en la episteme y los discursos de la música de arte occidental.

A partir de la década de 1970, Carlos se consagró como una compositora prolífica, editando poco más de una docena de discos entre 1972 y 1998. Tras el lanzamiento de *S-OB* y *TW-TS*, la compositora siguió produciendo versiones electrónicas de obras del repertorio académico, por ejemplo, en *Switched-On Bach II* (1974) y *Switched-On Brandenburgs* (1979); aunque también grabó y editó muchas composiciones propias. El disco *Sonic Seasonings* (1972) contiene composiciones basadas en las cuatro estaciones, en las que Carlos adopta una estética minimalista que explora distintos lenguajes como la música programática, la música concreta y el *ambient*. Como ya he mencionado, una de las colaboraciones más importantes en la carrera de Carlos fue la que mantuvo con el director Stanley Kubrick, componiendo la banda sonora para dos de sus películas: *A Clockwork Orange* (1972) y *The Shining* (1980). La tabla 1 muestra la discografía completa de Wendy Carlos, la tabla 2 muestra la lista de temas incluidos en *S-OB* y *TW-TS*.

⁹ Ver, por ejemplo, algunas de las reseñas y comentarios –muchas veces con tintes transfóbicos– que *Switched-on Bach* aún recibe en la era de internet en <https://rateyourmusic.com/release/album/walter-carlos/switched-on-bach-1/> y <https://www.sputnikmusic.com/review/34476/Wendy-Carlos-Switched-On-Bach/>

Disco	Año	Disco	Año
Switched-On Bach	1968	Tron	1982
The Well Tempered Synthesizer	1969	Digital Moonscapes	1984
Sonic Seasonings	1972	Beauty and the Beast	1986
A Clockwork Orange	1972	Secrets of Synthesis	1987
Switched-On Bach II	1973	Peter and the Wolf	1988
By Request	1975	Switched-On Bach 2000	1992
Switched-On Brandenburgs	1980	Tales of Heaven and Earth	1998
The Shining	1980		

Tabla 1. Discografía de Wendy Carlos.

Switched-On Bach	The Well-Tempered Synthesizer
1. Sinfonia to cantata No. 29	1. "Stereo Test Tone"
2. Air on a G string	2. Monteverdi: Orfeo Suite
3. Two-Part Invention in F major	3. Scarlatti: Sonata in G major, L. 204/K. 455
4. Two-Part invention in B flat major	4. Scarlatti: Sonata in D mahor, L. 164/ K. 491
5. Two-Part Invention in D minor	5. Handel: Water Music: "Bourrée"
6. Jesu, Joy of Man's Desiring	6. Handel: Water Music: "Air"
7. Prelude and Fugue in E flat major (From Book I- The Well-Tempered Clavier)	7. Handel: Water Music: "Allegro Deciso"
8. Prelude and Fugue in C minor (From Book I- The Well-Tempered Clavier)	8. Scarlatti: Sonata in E major, L. 430/K. 531
9. Chorale Prelude "Wacher Auf"	9. Scarlatti: Sonata in D major, L. 465/K. 96
10. Brandenburg concerto No. 3 in G major – 1st Movement	10. Bach: Brandenburg concerto No. 4 in G major: Allegro
11. Brandenburg concerto No. 3 in G major – 2nd Movement	11. Brandenburg concerto No. 4 in G major: Andante
12. Brandenburg concerto No. 3 in G major – 3rd Movement	12. Brandenburg concerto No. 4 in G major : Presto
	13. Monteverdi: "Domine ad adjuvandum" (From the 1610 Vespers)

Tabla 2. Lista de temas de *S-OB* Bach y *TW-TS*.

Como he mencionado, las aproximaciones críticas al trabajo de Carlos han sido escasas. Creo que esto se debe a un prejuicio que existe sobre la decisión de la compositora a retirarse de la mira pública, pues es sabido que desde hace por lo menos tres décadas se ha negado a dar entrevistas o publicar trabajos nuevos. Por lo general, Wendy Carlos es referida como una persona hermética o reclusa y, por este hecho, muchos investigadores interesados en su trabajo deciden abandonar la tarea. Desde la década de los años 70 la identidad de género de la compositora se ha narrado como una “cuestión” a discutir, tanto en escritos académicos como en notas de prensa y divulgación. El primer ejemplo de este grupo de trabajos que considero pertinente mencionar es la entrevista realizada por el periodista y activista Arthur Bell para el número de mayo de 1979 de la revista *Playboy*. Esta entrevista fue el primer sitio donde Carlos comentó abiertamente su transición de género pues, como ella misma menciona, en la década de 1970 la revista *Playboy* era considerada como uno de los pocos medios de difusión masiva que abordaban tópicos sobre sexualidad de forma abierta y liberal. La entrevista se compone de unas 12 páginas que abordan de manera morbosa y sensacionalista la transición de la compositora. En muchas ocasiones, Bell decide hacer caso omiso de las respuestas de Carlos¹⁰ y, en lugar de profundizar en temas que la compositora considera relevantes, decide abordar asuntos sumamente íntimos. El título de la entrevista es de por sí bastante condescendiente, “Wendy/Walter Carlos. Una cándida conversación con la compositora de “*Switched-On Bach*” quien, por primera vez, revela su operación de cambio de sexo y su vida secreta como mujer” (Bell, 1979). Carlos reaccionó negativamente a la publicación, calificándola de “engañosa, equivocada y, en última instancia, una fuente de información errónea” (Carlos, 2020) y, a partir de ese momento, decidió no hablar más al respecto en ningún otro medio.

¹⁰ En la entrevista, Carlos explica a Bell por qué muchas personas trans prefieren utilizar el término “transgénero” para describir sus experiencias e identidades. Esta petición es ignorada por el entrevistador quien, a lo largo del escrito, continúa refiriéndose a ella como una “mujer transexual”.

Tal fue el revuelo que causó la entrevista que numerosos medios y periodistas se acercaron a la compositora para continuar el “debate” de su identidad de género, evidentemente sin éxito. En su sitio web, Carlos enlista algunos de estos personajes en una sección titulada: “*Ouch! A shortlist of the cruel*” que ella misma describe como un “salón de la fama que contiene algunas personas y publicaciones que han mostrado una cruel indiferencia hacia los intereses de cualquiera que no sean los propios. Han tratado de convertirme en un cliché, me han tratado como un objeto de posible escarnio, ridículo o incluso de violencia física por parte de fanáticos” (Carlos, 2020). La violencia sistémica dirigida a las personas trans y sexodisidentes no ha menguado desde la década de 1970; parece incluso exponenciarse día a día. Juzgar la decisión de Wendy Carlos de mantener en privado este aspecto de su vida es una actitud condescendiente y violenta, sobre todo cuando se enuncia desde el privilegio cisgénero. El asedio recalcitrante a la identidad de las personas trans, queer y no binarias es algo que las personas cisgénero jamás experimentaremos y estamos muy lejos de comprender; por esto, me es imprescindible dejar en claro mi posicionamiento en este trabajo de investigación.

Entre otros trabajos que se pueden agrupar en esta lista, está el artículo de 2015 de Judith Peraino “*Synthesizing Difference: The Queer Circuits of Early Synth-pop*”. En este artículo, Peraino intenta establecer una genealogía queer del sonido electrónico para comprender la emergencia del género *Synth-pop* de los años 80. Citando a Wendy Carlos como una precursora de este género, la autora dedica un apartado entero titulado “*Third sounds and third sex: Wendy/Walter Carlos*” para comentar su influencia. Aquí, Peraino retoma la obsesión de establecer una correlación entre la identidad de género de Carlos con su música, planteando premisas como que su *Marcha de la Naranja Mecánica* puede ser leída como “una reasignación de sexo radical de sus orquestaciones sintetizadas” (Peraino, 2015: 302), para posteriormente referirse a las identidades trans como “el tercer sexo”. A partir de esta y muchas otras afirmaciones, Peraino sustrae la agencia de Carlos de la ecuación, pues sugiere

que su identidad no es algo que la propia Carlos pueda nombrar, sino que representa una correlación a ser planteada a partir de su música.

Más recientemente, en 2020, la autora Amanda Sewell publicó, sin el consentimiento de la compositora, un libro biográfico titulado “*Wendy Carlos: a Biography*”. Este libro representa uno de los pocos trabajos exclusivamente biográficos sobre Carlos, sin embargo, la autora reconoce que se realizó exclusivamente a partir de fuentes secundarias. Sin fuentes primarias para sustentarse, la autora dedica un capítulo entero a comentar el proceso de transición de Carlos, así como la entrevista de Arthur Bell. Tras varios años de estar retirada del ojo público y no actualizar su sitio web, en agosto de 2020 Wendy Carlos añadió una entrada en su página, alertando al público de que esta biografía se trata de un trabajo espurio para el cual ella jamás fue consultada.

No obstante, en los últimos años han surgido investigaciones que abordan la obra de Wendy Carlos desde otras perspectivas, tratando de subsanar la tendencia exotizante que se colocó alrededor de su figura en muchos escritos anteriores. En esta investigación retomaré tres aportes relevantes que, me parece, plantean aproximaciones novedosas y respetuosas sobre la vida y obra de la compositora. El primer trabajo es la tesis de maestría de la musicóloga Sarah-Marie Schonhoven de 2015. Esta disertación titulada “Gender, Timbre and Metaphor in the Music of Wendy Carlos” estudia la recepción de los trabajos de Wendy a partir del “análisis metafórico de timbres”, una propuesta metodológica que Schoonhoven desarrolló a partir del examen de las metáforas empleadas por Carlos y varios críticos a manera de descripción tímbrica. Otro trabajo relevante es el de Lucie Vágnerová, “Sirens/Cyborgs: Sounds Technologies and the Musical Body”, que fue publicado en 2016 como su tesis doctoral. Esta autora explora el trabajo de cinco mujeres compositoras estadounidenses (entre ellas, Wendy Carlos) para elaborar discusiones en torno al cuerpo y las prácticas musicales vinculadas a instrumentos electrónicos. En el capítulo dedicado a Carlos, Vágnerová discute los imaginarios de algunas producciones de ciencia ficción en los

que colaboró Carlos, a decir, las bandas sonoras de las películas “*A clockwork Orange*” y “*Tron*” (1986). Una última publicación que considero relevante para esta investigación es el libro dedicado a *Switched-On Bach* de la autora Roshanak Khesti para la publicación 33 1/3 de 2019. Este texto propone una aproximación sensible y personal del disco, sustentándose en información de primera fuente para explorar el impacto cultural de esta producción.

Una vez expuestos algunos datos biográficos de la compositora, me parece pertinente volver a los dos discos concernientes a esta investigación, con el objetivo de situarlos y explorar las condiciones contextuales bajo las que emergieron. Para este fin, examinaré los escenarios geográficos, temporales y sociales que envolvieron a estas producciones discográficas, para contextualizarlas dentro del panorama de la industria musical y cultural durante la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos. Los ejes que guiarán esta sección estarán relacionados con la aparición de estas producciones discográficas en un momento de la historia en el que los productos culturales provenientes de Estados Unidos comenzaron a posicionarse dentro de un marco hegemónico –gracias al poder geopolítico que adquirió este país después de las dos guerras mundiales y la amplísima difusión de sus productos en los medios de comunicación masiva– en oposición a las formas culturales europeas asentadas en los cánones artísticos de la alta cultura. En un momento en la historia de la música de Occidente, en el que los compositores académicos de vanguardia exploraban nuevos lenguajes musicales (atonalidad, microtonalidad, música concreta, etc.), las producciones discográficas de Carlos ofrecían una interpretación del barroco europeo completamente novedosa y controversial. La revisión de las condiciones contextuales en las que germinaron estos álbumes arroja algunas preguntas: ¿Por qué es importante situar las primeras producciones de Carlos en un panorama de reordenamiento y relocalización de centros hegemónicos? ¿Qué papel juegan

la industria cultural y la mediación tecnológica para comprender la producción, comercialización y recepción de estos álbumes de estudio? ¿Cuáles son sus ramificaciones, sus confluencias, sus contradicciones y su intrincamiento con los discursos hegemónicos y del poder?

En primer lugar me parece pertinente hacer una revisión al concepto de industria cultural, descrito por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. La industria cultural funge como un aparato de producción y reproducción de bienes y productos culturales que se inserta dentro de las lógicas capitalistas del mercado. Estos autores señalan que dicha industria constituye un sistema debido enteramente a los imperativos de una estructura social capitalista que se imponen sobre la esfera cultural y amenazan con aniquilar la capacidad que tienen los productos culturales para rebasar el ámbito de lo funcional y anticipar una idea de libertad emancipadora. Es importante reconocer que, más allá de las ideas pesimistas que estos autores vaticinaban a la cultura de masas, su principal aportación es la de vislumbrar la centralidad de las industrias culturales y de sus implicaciones en los cambios estructurales de la configuración de las sociedades capitalistas. Como Jordi Maiso subraya, “se trata de una reflexión crítica sobre las condiciones sociales de posibilidad de la producción artística y cultural en el capitalismo fordista. Lo que está en juego en ella es la expansión de su red funcional de socialización, que ya no sólo moviliza a los individuos socializados como trabajadores y productores, sino que intenta hacerse con cada vez más esferas de su vida externa e interna” (Maiso, 2018: 138). Reconociendo el poder de socialización y renovación de la industria cultural es como podemos entender fenómenos culturales como *S-OB* y *TW-TS*. No bastaba comercializar las obras de Johann Sebastian Bach en algún soporte sonoro interpretadas en un piano o un clavecín, la industria cultural siempre debe reconfigurarse y buscar nuevas estrategias para la resocialización y resignificación de los productos culturales dentro de las lógicas capitalistas del consumo y el ocio. De esta forma, podemos comprender que, en determinado momento de la década de los años 60, haya sido posible *enchufar* a Bach.

Enchufar a Bach no desde el viejo centro, sino desde un nuevo bloque hegemónico: los Estados Unidos. Un cambio de centralidad hegemónica se maquinaba tras la caída de la Alemania nazi, Estados Unidos emergió como la nueva potencia mundial que disputaría su ideología contra la tradición y la civilización europea. Como Stuart Hall señala, este reordenamiento en los centros de poder global generó una nueva política cultural de la diferencia, caracterizada por tres coordenadas generales: el desplazamiento de los modelos europeos de la alta cultura, el surgimiento de Estados Unidos como potencia mundial y como centro de producción cultural y circulación globales y la descolonización del Tercer Mundo, representada desde el punto de vista cultural por el surgimiento de las sensibilidades descolonizadas (Hall, 2010). Sin embargo, esta nueva centralidad no se instauró exclusivamente en los planos económicos y políticos, sino también en las esferas de la producción cultural, volviendo dominantes las expresiones culturales estadounidenses y sus formas tecnológicas de cultura de masas y mediación de la imagen. Este desplazamiento hegemónico forjó disputas entre el viejo y el nuevo centro, teniendo como una de sus múltiples consecuencias la reformulación de distintas nociones de gusto y estética en las manifestaciones culturales, artísticas y simbólicas; así como la emergencia de nuevas discursividades políticas centradas en nociones de diferencia de las minorías raciales, étnicas, sexuales, etc. Hall hace hincapié en las “ambigüedades de ese cambio de Europa hacia Estados Unidos, puesto que propicia una relación ambivalente de Estados Unidos hacia la alta cultura europea [*así como*] la relación (...) con sus propias jerarquías étnicas internas” (Hall, 2010: 287) justamente para señalar los quiebres ideológicos que este desplazamiento trajo consigo.

Las pugnas por la hegemonía¹¹ entre Europa y Estados Unidos pueden ser observadas al interior de distintas manifestaciones y producciones culturales. El investigador español Paul

¹¹ Dentro de este texto me referiré a la lucha hegemónica en la misma línea crítica que plantea Raymond Williams. Este autor plantea que “el concepto de ‘hegemonía’ va más allá de la ‘ideología’. Lo que es decisivo no es únicamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino el proceso social total vivido que se estructura

B. Preciado explora la lucha ideológica por la hegemonía centrándose en la recepción y la crítica de los nuevos estilos arquitectónicos estadounidenses de la posguerra en Europa. Preciado menciona que el programa de los críticos de arquitectura europeos durante el siglo XX estaba encaminado a “generar una nueva historiografía de la arquitectura que pudiera dar cuenta de la emergencia de la «tradición moderna» como culminación del progreso técnico, científico y tecnológico de la modernidad. (...) [L]a arquitectura americana de posguerra amenazaba la materialización de ese gran proyecto que, desde el Partenón hasta Le Corbusier, portaba en sí el espíritu de la civilización europea” (Preciado, 2010: 18). Es posible hacer una transposición de estas disputas sobre muchas de las manifestaciones culturales dentro del nuevo reordenamiento de los bloques de poder mundiales, sobre todo si se toma en cuenta la estrecha relación que estos productos culturales mantienen con los medios masivos de difusión en Estados Unidos. Como Preciado señala, la masificación parece ser el elemento que más incomoda a las viejas élites altoculturistas europeas, pues sin duda, atenta contra las narrativas jerárquicas ancladas en sus propios mitos fundacionales sobre la “tradición”, “civilización”, “progreso” y “modernidad”.

Como comenté en el capítulo dos, muchas de estas nociones embebidas en los discursos filosóficos y científicos de la modernidad occidental tienen en su base un aparato discursivo que filtra, a través del lenguaje, el conocimiento legitimado por los espacios de conocimiento-poder de aquellos saberes que no tienen validez, legibilidad o vigencia. Retomando las operaciones epistémicas de purificación e hibridación descritas por Baumann y Briggs (2003), a continuación, propongo un acercamiento a la mecánica de estos procedimientos en los

por medio de valores y significados dominantes y específicos. (...) La hegemonía no es entonces un nivel superior articulado de la ‘ideología’, ni son sus formas de control vistas ordinariamente como ‘manipulación’ o ‘adocctrinamiento’. Es todo un sistema de prácticas y expectativas sobre la vida misma: nuestros sentidos y asignaciones de energía, las percepciones que moldean nuestros yos y nuestros mundos. Es un sistema vivo de significados y valores –constitutivos y constituyentes– que, cuando son experimentados como prácticas, se conforman recíprocamente. Esto entonces constituye un sentido de realidad para la mayoría de la gente en la sociedad. Es, en otras palabras, una ‘cultura’ en su sentido más potente, pero una cultura que también necesita ser vista como las dominaciones y subordinaciones vividas para clases particulares” (Williams, 1977).

álbumes de estudio de Wendy Carlos, para dar cuenta de las contradicciones, disputas y rupturas que su lanzamiento al mercado produjo.

Como he mencionado anteriormente, la crítica musical del momento se dividía en una controversia en torno a la recepción de *S-OB*. Una de las objeciones más frecuentes era que el sintetizador, al ser un instrumento no acústico, extirpaba la “humanidad” y la “expresividad” de las obras de Bach. A decir de la musicóloga Lucie Vágnerová, el lenguaje que estructura las discusiones sobre la música y los instrumentos electrónicos se ha organizado repetidamente en dicotomías conceptuales como natural/artificial, orgánico/sintético, acústico/electrónico, original/copia (Vágnerová, 2016), por lo que el gesto creativo de reinterpretar a Bach desde una señal eléctrica y no desde un instrumento acústico generó fricciones que apelaban a las nociones de “naturalidad”, “solidez” y “autenticidad” ancladas en el canon de la tradición musical europea. No obstante, como argumentaré en el siguiente capítulo, esta transformación sonora genera un texto nuevo; un hipertexto cuya performatividad desencadena justamente la hibridación de estas obras canónicas, a través de la mediación tecnológica. A partir de este esquema, podemos apreciar que la transformación sonora que genera el sintetizador de Carlos pone en jaque la “autenticidad” de las obras de Bach, mediante un procedimiento de hibridación sónica, que es la materia prima de estos álbumes de estudio.

Además del procedimiento de hibridación anteriormente descrito, es posible observar una contraoperación de purificación al interior de este gesto creativo. Si bien Carlos y el sintetizador *Moog* lograron hibridar algunos repertorios exclusivos del canon de la música académica, el nuevo instrumento musical adquirió legitimidad al lograr interpretar estos repertorios. En sus inicios, el sintetizador *Moog* era un instrumento poco promisorio, con más deficiencias que virtudes y cuya versatilidad se limitaba a la creación de algunos efectos sonoros para anuncios de radio y televisión. A partir de los lanzamientos de *S-OB* y *TW-TS*, y apelando a obras clave de la historia de la música “universal”, el sintetizador *Moog* se

legitimó como un instrumento *serio* que “ya era capaz de hacer música de verdad” (Pinch y Trocco, 2005: 144), según palabras de su creador. Esta operación purificante parece ser frecuente en la historia de algunos instrumentos electrónicos emergentes a lo largo del siglo XX. Holmes (2012) menciona que, desde sus inicios, instrumentos como el theremin y el *telharmonium* recurrían a obras del repertorio académico (especialmente del siglo XIX) para demostrar su competencia y valor frente a los instrumentos acústicos.¹² De hecho, algunas de estas prácticas permanecen hasta la fecha: thereministas profesionales del siglo XXI perpetúan esta tradición programando obras de compositores como Rachmaninoff, Saint-Saëns y Debussy para sus recitales públicos y grabaciones.¹³

A lo largo de este capítulo he explorado brevemente algunos datos biográficos de Wendy Carlos y he sentado las bases para la contextualización de sus primeras dos producciones discográficas. He analizado, de igual manera, las operaciones de purificación e hibridación epistémicas que rodean a estos álbumes. La confluencia de estos factores permitió la emergencia de una nueva manera de interpretar a Bach y sus contemporáneos, basada primordialmente en una búsqueda tímbrica que pudiera “generar una ilusión que engañe al oído y saque al conejo del sombrero” (Carlos, 1987). Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la recepción de estos álbumes de estudio fue controversial. La prensa musical conservadora de la época argumentaba que tocar a Bach con un sintetizador era una blasfemia. La “autenticidad” de los compositores occidentales no podía ser desplazada fuera de las salas de concierto y de las grabaciones virtuosas con instrumentos “reales”, por lo que una interpretación de estos repertorios hecha con un instrumento electrónico era ilegítima, inhumana y estéril. Esta contaminación –o hibridación– sonora se vuelve entonces un ejemplo más de las pugnas ideológicas que reflejan las tensiones globales de la época.

¹² Escuchar, por ejemplo, las interpretaciones de Clara Rockmore, considerada como la primera thereminista profesional de la historia.

¹³ Como algunos ejemplos de discos de theremin grabados en el siglo XXI con interpretaciones de compositores académicos podemos mencionar “Theremin” de Carolina Eyck de 2008, “Theremin Christmas” (2016) de Csara Illényi, “Theremin discmorphia” (2018) de Armen Ra, entre otros.

Tomando en cuenta lo discutido en este capítulo, es posible comenzar a entender la emergencia de estas nuevas formas interpretativas que, si bien responden a ciertos mecanismos reguladores de una industria cultural, permiten al mismo tiempo una resignificación de estas formas culturales angulares para la tradición occidental, dentro de lo que pensadores como Pierre Bourdieu han entendido como “alta cultura”.

4 Timbre, cuerpo y transtextualidad

Hasta este punto he contextualizado las dos producciones discográficas de Carlos para comprender su aparición en un momento sociopolítico muy particular. Algunos de los desplazamientos discursivos suscitados a partir de la transformación sonora han sido explorados en el capítulo anterior a partir de las propuestas teóricas de autores como Paul B. Preciado y Stuart Hall. De igual manera, en los capítulos anteriores abordé la historia del sonido y la música electrónica desde sus inicios hasta la década de 1970 sustentándome en el análisis feminista desarrollado por Tara Rodgers (capítulo uno), así como un panorama general sobre los planteamientos generados desde la teoría *cyborg* y el posthumanismo (capítulo dos). El objetivo del presente capítulo es ensamblar mi propuesta de análisis para las dos primeras producciones discográficas de Wendy Carlos, partiendo de las elaboraciones teóricas de Gérard Genette sobre la transtextualidad y estableciendo los puentes comunicantes con las discusiones abordadas en el capítulo dos.

Al aproximar la escucha a las reelaboraciones electrónicas de Wendy Carlos surgen diversas preguntas en torno a los vínculos que se generan al interior de estos textos musicales: ¿qué tan distintas son las versiones de Carlos comparadas con otras interpretaciones más “ortodoxas” de los compositores barrocos? Si la transformación sonora genera versiones radicalmente distintas a las que produciría un instrumento acústico, ¿qué elementos sonoro-musicales se encargan de poner en marcha esta transformación?, ¿podemos afirmar que estas versiones siguen perteneciendo a la autoría de los compositores barrocos o se emancipan de la pluma autoral y se transforman en *algo* distinto? De ser así, ¿en qué elementos radica la identidad de una obra musical?, ¿cada interpretación es en sí misma un texto nuevo o únicamente variantes de un texto “original”?, ¿cómo dialogan las propuestas de Wendy Carlos con otras propuestas interpretativas sobre los mismos repertorios?, ¿cuál es el alcance de estos desplazamientos discursivos al interior de una cierta episteme musical?, ¿qué

supuestos epistémicos son tensionados y qué otras posibilidades aurales emergen a partir de esta transformación? Estas son algunas de las preguntas que guiarán el análisis dentro de este capítulo y que fungirán como argumentos esenciales para demostrar la tesis de este trabajo de investigación.

Este capítulo cuenta con cuatro secciones principales. El primer apartado expone algunos conceptos centrales de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y de las teorías de la transtextualidad de Gérard Genette. El objetivo de plantear este recorrido es sentar las bases metodológicas que me permitirán aproximarme a las obras de Wendy Carlos. El segundo apartado explora la aparición de estas grabaciones a la par de la emergencia de una práctica musical que, hasta la fecha, estudia e interpreta los mismos repertorios que Carlos, la Performance Históricamente Informada. Sustentándome en el concepto de semiósfera de Lotman, exploraré esta relación y daré cuenta de las tensiones y quiebres musicales y semióticos entre estas dos perspectivas. En el siguiente apartado, “transtextualidad tímbrica”, propondré una aproximación transtextual a la tímbrica de Wendy Carlos. Para esto, identificaré los timbres desarrollados por Carlos como unidades semióticas o textuales que, en su interacción con otros elementos semióticos-sonoros, logran poner en marcha una serie de intervenciones que confrontan la estructura reguladora y normativa de las prácticas musicales vinculadas al canon. La última sección se centrará en el análisis de las tecnologías de síntesis vocal empleadas por Carlos en estas grabaciones para elaborar un modelo *cyborg* del cuerpo sonoro, que se sustenta en muchas de las observaciones de la compositora, así como en las elaboraciones teóricas de Donna Haraway en torno al *cyborg*.

Para comenzar a delinear las aristas con las que examinaré estas interrogantes, expondré a continuación algunos planteamientos de la semiótica de la cultura y la transtextualidad, con la finalidad de estructurar la metodología de mi análisis. En el siguiente apartado, abundaré en las propuestas teóricas de Yuri Lotman sobre la semiótica de la cultura y de Gérard Genette sobre la transtextualidad, respectivamente.

4.1 Semiósfera y transtextualidad: De la semiótica de la cultura de Yuri Lotman al modelo literario de Gérard Genette

Uno de los conceptos más importantes del modelo semiótico de la cultura, desarrollado por Yuri Lotman y otros estudiosos de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, es el de semiósfera. Para este autor, los sistemas comunicativos no pueden ser representados mediante modelos discretos y precisos, pues nunca existen de manera aislada. Para comprender la dimensión semiótica de una cultura es necesario pensar la articulación de estos sistemas como “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1996: 11). Ese *continuum* sería en realidad un espacio abstracto, una semiósfera donde los procesos comunicativos se llevan a cabo y donde se generan nuevas informaciones y significados. En este sentido, y considerando a la semiósfera como el espacio semiótico donde acontecen los procesos comunicativos de la cultura, la etnomusicóloga Lizette Alegre (2005) apunta que “una cultura vista en su totalidad es considerada como un espacio semiótico, pero al mismo tiempo puede estar conformada por diversas semiósferas, por espacios más o menos delimitados en los que se realizan procesos comunicativos particulares” (p. 206). Haciendo un paralelo con las nociones de biósfera y noósfera, Lotman propone la idea de semiósfera como un espacio semiótico dinámico que puede constituirse, a su vez, de muchas otras esferas semióticas.

De acuerdo con Lotman, la semiósferas poseen dos principales rasgos característicos: un carácter delimitado y una irregularidad semiótica. El primer rasgo está vinculado a rasgos de homogeneidad e individualidad semiótica y supone la existencia de fronteras semióticas, las cuales demarcan los elementos intrasemióticos de los alosemióticos. El carácter cerrado de la semiósfera supone igualmente que ésta no puede estar en contacto con textos externos a la semiósfera o con los no-textos (Lotman, 1996: 12). Para que estos elementos alosemióticos puedan ser incorporados, se requiere activar diversos mecanismos de traducción semiótica. Profundizaré en los conceptos de frontera y traducción más adelante.

La segunda cualidad distintiva se refiere a la irregularidad semiótica interna. Éste es el principio organizacional que estructura el interior de la semiósfera, el cual define espacios internos heterogéneos y funciones diferenciadas, a pesar de la homogeneidad e individualidad que caracterizan su delimitación. Lotman plantea una estructura semiótica concéntrica que se caracteriza por la presencia de regiones nucleares y periféricas. Las zonas centrales mostrarían los rasgos dominantes de las semiósferas, mientras que las zonas periféricas se caracterizan por ser espacios semióticos muchos más amorfos. De esta forma, el principio de irregularidad puede ser entendido como “una oposición centro/periferia donde en el centro se concentran las características que definen el espacio semiótico, mientras que en la periferia se desarrollan los procesos semióticos que transforman constantemente dicha definición” (García, 2011: 21). A pesar del constante uso de metáforas espaciales para describir la estructura y la función de la semiósfera, Lotman hace hincapié en su carácter abstracto para abstenerse de representarla como un espacio geográfico concreto. Si bien la semiósfera pareciera presentar cualidades paradójicas (poseer al mismo tiempo características de estabilidad y de irregularidad, por ejemplo), esta peculiaridad intenta dar cuenta de la complejidad de los sistemas semióticos, así como de su dinamismo inmanente y, sin el cual, la comunicación y la generación de nuevos significados simplemente no podría existir. A continuación, ahondaré en tres conceptos desarrollados por Lotman que me parecen centrales para problematizar mi objeto de estudio desde la perspectiva semiótica que propongo. Me refiero a las nociones de texto, traducción y frontera.

Texto

Para Lotman, un texto es todo mensaje que puede ser interpretado y que debe encontrarse cifrado como mínimo en dos códigos distintos para poder reconocerse como tal (Lotman, 1996: 53). Esta afirmación expande la noción de texto instaurada por Saussure, quien concibe

al texto como un enunciado claramente demarcado que posee un sentido propio y que transmite un mensaje de manera unívoca. Para Lotman, el modelo saussuriano es relevante, pero no es completamente aplicable para comprender los acontecimientos comunicativos en la cultura. La concepción de Lotman sobre el texto propone que, al interior de cualquier acto comunicativo o estructura semiótica, dialogan por lo menos dos sistemas de códigos diferentes, ambos necesarios para que se lleve a cabo la transmisión efectiva de un mensaje. Esta cualidad dinámica inherente a los textos conlleva, como ya mencioné, mecanismos de traducción o transformación del mensaje que se dan entre emisor y receptor. Si bien para algunos modelos semióticos anteriores, la precisión y la univocidad son la condición *sine qua non* para la transmisión comunicativa (en un esquema utópico de emisión-recepción del mensaje), para Lotman los sitios de emergencia de nuevos contenidos y significados son justamente la equivocidad y la no correspondencia:

El acto de intercambiar información deja de ser una transferencia pasiva de un mensaje que es adecuado en sí mismo desde un bloque de memoria a otro y se transforma en una traducción, en el curso de la cual el mensaje se transforma y lucha por la adecuación entra en conflicto dramático con la imposibilidad de su realización completa. El acto de comunicación comienza a incluir el aspecto de la tensión dentro de sí (Lotman, citado en Semenenko, 2012: 27).

Es necesario aclarar que lo anterior no pretende negar que la univocidad sea un factor fundamental para la transmisión efectiva de la comunicación, la apuesta de Lotman está encaminada a criticar los modelos comunicativos anteriores, pues éstos frecuentemente ofrecen una representación rígida y utópica de los sistemas de comunicación. Es por esto que Lotman propone tres funciones principales de los textos: la función comunicativa, que estaría abocada transmitir mensajes específicos de tal suerte que, en el marco de un código determinado, esta transmisión sea efectiva; la función creativa, la cual permite la generación de nuevos sentidos que son creados en el proceso de traducción semiótica; y la función de la

memoria, en la cual el texto funge como un contenedor de memoria cultural que se desenvuelve en un determinado espacio histórico (García, 2011: 26).

De esta forma, Lotman afirma que el texto, más que ser la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sería un complejo dispositivo portador de variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes. Además, esta propuesta incidiría igualmente en la relación texto-lector: en vez de “descifrar” el texto, el lector *trata* con él, entra en contacto con él, transformando su desciframiento en un proceso mucho más complicado, equiparándolo con el complejo contacto semiótico que se genera entre dos personas (Lotman, 1996: 56).

Traducción

Como he mencionado en el inciso anterior, el concepto de traducción es central para la semiótica de la cultura. Para Lotman, la complejidad de los procesos comunicativos recae en la condición de que, a fin de que la transmisión de un mensaje sea efectiva y genere nuevos sentidos y textos, es necesario que existan múltiples sistemas de códigos superponiéndose en el canal de comunicación. Así, un texto siempre debe estar cifrado en dos o más lenguajes¹⁴ distintos para ser reconocido como tal. Siguiendo a Aleksei Semenenko (2012), uno de los más grandes aportes de esta afirmación es el giro conceptual que suscita: si en modelos semióticos anteriores la unidad básica de análisis es el signo, para el modelo lotmaniano la unidad es ahora el texto (p. 30). Es por esta razón que, para Lotman, un texto es concebido como una entidad necesariamente políglota.

De igual manera, la noción de traducción se amplía junto con la de texto. Para Lotman, la traducción es el elemento clave para la generación de significados, y afirma que

¹⁴ Es importante señalar que Lotman define al lenguaje de una manera muy amplia, describiéndolo como una forma específica de decodificar un mensaje, que va desde los lenguajes naturales a los códigos, géneros, jergas e incluso contextos idiomáticos – por ejemplo, “el lenguaje de las ciencias” (Semenenko, 2012: 31).

es casi imposible transmitir un mensaje sin transformarlo. Retomando las ideas de Bakhtin sobre el dialogismo, el autor plantea que la traducción no se limita a la sustitución de un elemento por otro en un contexto comunicativo dado, sino que se refiere al establecimiento de una relación dialógica entre los elementos de un espacio semiótico entero: un signo con otro signo, un texto con otro texto, una cultura con otras culturas. Por lo tanto, el significado no se halla oculto al interior del signo o del texto, sino que es producto de su correlación dialógica con otros signos y textos. Esta relación dialógica implica de igual manera un diálogo con un lector, pero no con uno abstracto, sino uno concreto situado en un contexto histórico determinado (Semenenko, 2012: 45).

Volviendo a la semiósfera, el sitio donde los mecanismos de traducción suceden de forma más intensa y acentuada es en las fronteras. En el siguiente inciso profundizaré en el arreglo estructural de la semiósfera.

Centro, Periferia y Frontera

Como ya hemos visto, la semiósfera supone un espacio semiótico abstracto, delimitado e irregular. El arreglo interno de las semiósferas contiene entidades o zonas jerárquicas que cumplen distintas funciones dentro del sistema. La estructura interna de la semiósfera puede ser vista como un sistema concéntrico, con regiones centrales y periféricas en las que “se construyen todas las experiencias comunicativas humanas, en el centro se localizan las estructuras más obvias y lógicas, a decir, las más estructurales. Cerca de la periferia se encuentran formaciones cuya estructura no es del todo evidente, pero las cuales, al ser incluidas en situaciones generales de comunicación signica, funcionan como estructuras” (Lotman y Uspensky, citados en Semenenko, 2012: 52). De acuerdo con Semenenko, en las regiones centrales de la semiósfera se hallan las estructuras o textos más estables y consistentes, mientras que en las zonas periféricas se hallarían textos y estructuras más

dinámicas. Este arreglo estructural se vuelve más evidente cuando intentamos comprender textualidades y espacios semióticos cifrados en lenguajes y códigos artísticos: en el centro se localizarían los textos más homogéneos y, por tanto, canónicos; en las periferias hallaríamos textos que tienden más a la irregularidad y experimentación. Los textos periféricos, al encontrarse cercanos a las fronteras semióticas, pueden verse implicados en el intercambio intersemiótico fungiendo como traductores de elementos exteriores a la semiósfera (Semenenko, 2012: 54). Sin embargo, no hay que olvidar que el pensamiento lotmaniano nos arroja elementos conceptuales sumamente dinámicos, por lo que estas regiones semióticas no han de ser entendidas de forma monolítica: el centro no supone una estructura del todo estática, está sujeto a constantes transformaciones.

La división entre centro y periferia parte del hecho de que los espacios semióticos están permeados por fronteras. Las fronteras son los espacios que delimitan la semiósfera, distinguiendo lo que está dentro y fuera del espacio semiótico. Una de las cualidades de las fronteras es que no sólo definen el espacio semiótico interno, sino que son el sitio de contacto de unos sistemas con otros, permitiendo el intercambio de información entre distintos universos semióticos. Por lo tanto, las fronteras, así como las zonas periféricas, no sólo demarcan los límites del sistema, sino que sirven como puntos de transición y traducción entre distintos sistemas y estructuras. La función de la frontera es controlar, filtrar y adaptar lo externo hacia lo interno, y también catalizar los procesos comunicativos: “Dado que el espacio semiótico es transeccionado por numerosas fronteras, cada mensaje que se mueve a través de ellas debe ser transformado y traducido múltiples veces, desencadenando el proceso de generación de nueva información” (Lotman, 1990: 140). Siguiendo las reflexiones del musicólogo Jorge David García (2011), la cualidad ambivalente de las fronteras y las zonas periféricas, y su tensa relación con las regiones centrales, les otorga igualmente un estatuto de zonas marginales, al separar el espacio semiótico del no-espacio, del no-lenguaje, de lo que no es propio. El hecho de confrontar distintos sistemas semióticos “produce una

situación de inestabilidad semiótica que hace que la información fronteriza resulte comúnmente fragmentaria y/o contradictoria” (García, 2011: 22).

Una vez expuestos algunos conceptos centrales de la teoría de Yuri Lotman, podemos comenzar a examinar nuestro objeto de estudio a la luz de esta propuesta semiótica. Podemos pensar las reelaboraciones de Wendy Carlos como un conjunto de textos culturales que forman parte de una o varias semiósferas. Podemos, de igual manera, comenzar a vislumbrar la complejidad semiótica que estas reelaboraciones suponen: ¿se trata de una actualización más de algunos textos musicales que se encuentran en el centro de cierta semiósfera?, ¿son acaso textos nuevos (fronterizos, periféricos) germinados a partir de textos canónicos centrales?, ¿cómo problematizar la tensión que produce la oposición de estas reelaboraciones con los textos originales?, ¿podríamos pensar que Carlos sometió estos repertorios canónicos a un proceso de traducción-transformación semiótica?, ¿qué nuevos sentidos y significados emergen a partir de esta operación? Abordaré y examinaré estas preguntas en los apartados siguientes de este capítulo, pero antes, me parece fundamental exponer las nociones de transtextualidad a partir de los estudios de Gérard Genette, con el fin de problematizar en una escala más fina las reelaboraciones de Carlos y dar paso al análisis de estas obras.

Palimpsestos: Transtextualidad y literatura en segundo grado

El teórico y narratólogo Gérard Genette publicó en 1982 una obra titulada “Palimpsestos: la literatura en segundo grado”, en la que explora exhaustivamente las múltiples formas de interacción que pueden generarse entre dos o más textos. Esta obra enciclopédica contiene un vasto número de ejemplos literarios que ilustran y sintetizan un fenómeno al que Genette denomina como *transtextualidad* y que implica la trascendencia textual de un texto dado o, en palabras del autor, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9). Genette brinda una definición bastante amplia para un fenómeno

que, si bien ha estado presente en toda la historia del arte y la literatura, no había sido explorado a profundidad hasta entrado ya el siglo XX, principalmente por autores como Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva.

En esta obra, Genette estudia los diferentes niveles de interacción textual y describe cinco grandes tipos de relaciones transtextuales. El primer nivel de interacción que Genette describe es la intertextualidad. Retomando algunas aportaciones de Julia Kristeva en este campo, el autor describe este nivel como la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, “la presencia efectiva de un texto dentro de otro” (Genette: 1989: 10). La intertextualidad, para Genette, requiere de diversas estrategias textuales para ponerse en marcha, las cuales pueden ser explícitas (como la cita o paráfrasis) o implícitas (como la alusión o el plagio). El segundo nivel que Genette explora se refiere a todas aquellas señales secundarias que rodean un texto pero que mantienen una relación directa con él, por ejemplo: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al márgen, epígrafes, ilustraciones, fajas o portadas, etc. Genette denomina a este nivel como paratextualidad y reconoce que provee, sobre todo, información sobre la dimensión pragmática de una obra, pues orienta las acciones del lector. El siguiente tipo de transtextualidad es la metatextualidad, y se refiere a la relación que une a un texto con otro que habla sobre él, a manera de comentario. En este sentido, los textos críticos serían por excelencia los metatextos de alguna obra específica. El autor reconoce que, a pesar de que el estudio de textos críticos –metametatextos, como él los denomina– es un fenómeno frecuente en la tradición de los estudios literarios, el estatuto de metatexto en tanto fenómeno transtextual ha sido poco estudiado.

La hipertextualidad es para Genette el cuarto nivel de transtextualidad y se refiere a “toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14). Genette se detiene en este nivel de transtextualidad para desarrollar el resto de su investigación en Palimpsestos, ya que

su objetivo principal es explorar esta tipo de relación, en la que un texto nuevo deriva directa o indirectamente de un texto preexistente. Para ilustrar la complejidad que supone este nivel de transtextualidad, Genette retoma los ejemplos de *La Eneida* y el *Ulises* como hipertextos de un mismo texto: *La Odisea*. La cualidad que hace de *La Eneida* y el *Ulises* hipertextos es que ambas obras realizan una operación transformadora del hipotexto, si bien no se trata en los dos casos del mismo tipo de transformación:

La transformación que conduce de *La Odisea* a *Ulysse* puede ser descrita (muy groseramente) como una transformación simple o directa, que consiste en transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. La transformación que conduce de la misma *Odisea* a *La Eneida* es más compleja y más indirecta, pese a las apariencias (y a la mayor proximidad histórica), pues Virgilio no traslada la acción de *La Odisea* de Ogigia a Cártago y de Ítaca al Lacio; Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas y no de Ulises) aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir a la vez formal y temático) establecido por Homero (...) o, como se ha dicho justamente durante siglos, *imitando* a Homero (Genette, 1989: 15).

A partir de este ejemplo, Genette da cuenta de las especificidades de este nivel de transtextualidad y se detiene en él para desarrollar las diferentes estrategias de transformación que se pueden suscitar dentro de la hipertextualidad. En el caso de los textos mencionados en la cita anterior, el autor plantea que las transformaciones hipertextuales pueden ser evidentes, o bien, desenvolverse a partir de otras estrategias menos directas, como la imitación estilística. Para Genette, las distintas operaciones hipertextuales pueden derivar en la transformación genérica de una obra, de tal suerte que existen distintos géneros literarios netamente hipertextuales como la parodia, el pastiche, la sátira, etc. Siguiendo estas reflexiones, Genette recurre a la metáfora del palimpsesto para representar a la hipertextualidad como una serie de textos superpuestos sobre una misma superficie, en la que se puede rastrear una cadena de escrituras labradas una sobre otra, sin obviar que cada hipertexto es independiente del texto original al tiempo que mantienen una interdependencia de origen.

La architextualidad es el último nivel de transtextualidad que Genette plantea y se refiere a la percepción genérica del texto. Para el autor, este nivel de transtextualidad es el más abstracto de todos, pues un texto no está siempre obligado reconocer o declarar explícitamente su cualidad genérica. Muchas veces es en el contacto con el lector en donde el texto devela su propia architextualidad: “en último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (Genette, 1989: 13).

Si bien la transtextualidad es un fenómeno inherente a todos los textos y, siguiendo la afirmación de Julia Kristeva: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1986: 37), Genette insiste en que toda manifestación transtextual no puede existir por sí misma y en abstracto, sino que requiere necesariamente del lector para tomar vida y evidenciar sus propios nodos transtextuales. En este sentido, el autor recurre a algunos postulados de la teoría de la recepción para argumentar que la lectura transtextual de cualquier texto debe realizarse siempre en relación con un horizonte de expectativas¹⁵, el cual orienta, determina y guía la acción del lector. Retomando a Michael Riffaterre, teórico abocado al estudio de modelos hermenéuticos en literatura, Genette afirma que la transtextualidad es el mecanismo por definición de la lectura literaria y requiere necesariamente de la “percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido (...) en efecto, sólo ella [la transtextualidad] produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos

¹⁵ La teoría de la recepción se refiere a un *corpus* desarrollado por autores como Hans Georg Gadamer, Roman Ingarden y Hans Robert Jauss que plantea que las interacciones entre escritura y lector son esenciales para la comprensión de un texto en su dimensión estética y pragmática, subrayando que la lectura es una forma de interpretación activa que añade significados en el análisis de un texto. Para estos teóricos, la aproximación a las prácticas lectoras es fundamental para entender la recepción de un texto dentro de su propio horizonte histórico, pues permite comprender los prejuicios y expectativas que rodean la codificación cultural de los textos. Asimismo, este horizonte puede ser utilizado como un instrumento de interpretación, de tal manera que “el horizonte de expectativas de una obra (...) permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición de una nueva obra (...) como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada)” (Jauss, 2008: 57).

literarios y no literarios, no produce más que el sentido” (Riffaterre, 1980 citado en Genette, 1989: 11).

Las categorías analíticas de Genette contribuyeron a consolidar un paradigma novedoso en los estudios artísticos y literarios pues, lejos de entender a los textos a partir de las nociones del genio o la originalidad creativa, la perspectiva transtextual desmonta dichos supuestos al pensar al texto como un receptáculo de citas, reelaboraciones y reciclajes que hacen parte de su propia estructura. Si bien los estudios más contemporáneos han optado por englobar estos fenómenos dentro de la categoría de intertextualidad, me parece útil retomar los planteamientos de Genette para enfatizar que estos procesos operan siempre de manera transversal en los textos culturales, atravesando diferentes manifestaciones textuales y generando productos nuevos, aunque siempre vinculados de múltiples maneras con textos precedentes.

Tras la exposición de algunos planteamientos de la semiótica de la cultura y la transtextualidad, daré paso al estudio de las obras de Wendy Carlos partiendo de este panorama. Estas dos grandes perspectivas sustentarán la metodología de mi análisis, con el fin de abordar las preguntas de investigación planteadas en este capítulo. Metodológicamente, la semiósfera y la transtextualidad me permitirán pensar las versiones electrónicas de Wendy Carlos como un conjunto de textos culturales dinámicos inmiscuidos en una compleja red de relaciones textuales. Bajo este panorama, podré escrudriñar las formas en las que los textos nuevos de Carlos dialogan con los textos “originales”, pensados a partir de su propio encadenamiento hipertextual. Exploraré también cómo los elementos sonoros (vistos como unidades semióticas y textuales) suscitan diferentes transformaciones en los significados culturales que rodean a estas obras. La semiótica de la cultura y la transtextualidad me

aproximarán, de igual manera, a un nivel de análisis más profundo, develando los efectos transformadores de estas versiones en las prácticas, discursos y formas de escucha vinculados a los espacios semióticos de la música académica y la música electrónica, los cuales han sido muy poco estudiados desde la academia.

Articulando los planteamientos de la teoría *cyborg* (explorados en el segundo capítulo de este trabajo) intentaré dar cuenta de los desplazamientos ontológicos, epistémicos y semióticos que se hallan codificados al interior de la propuesta musical de Carlos, sustentándome primordialmente en las propias reflexiones de la compositora sobre su trabajo y proceso creativo. Si bien, mucha de la crítica que se ha producido en torno a Wendy Carlos toma como punto de partida la identidad de género de la compositora, pienso que es posible articular otras reflexiones que den cuenta de la significancia cultural de su trabajo y que, a su vez, partan exclusivamente de ese lugar, considerando la petición de la compositora de pensar su obra más allá del sesgo cis-sexista que ha permeado gran parte de las aproximaciones a su trabajo durante décadas.

4.2 El canon musical como un espacio semiótico

Para retomar las propuestas teóricas abordadas en el apartado anterior y comenzar el análisis de las obras de Wendy Carlos, a lo largo del siguiente apartado quisiera explorar una coincidencia histórica que vislumbré brevemente en el capítulo anterior y que, hasta el momento, no ha sido abordada en alguna otra investigación académica sobre la compositora. Me refiero a la aparición de estos álbumes de estudio en relación con la emergencia de otra práctica musical que revisitaba los mismos repertorios que Carlos: la Performance Históricamente Informada. Mi interés por abordar y problematizar esta coincidencia se debe en gran medida a mi propia práctica musical: desde el inicio de mi formación como clavecinista entré en contacto con las convenciones interpretativas de este movimiento, así como con las discusiones e investigaciones musicológicas que de alguna manera le sustentan. Conforme esta investigación avanzaba, mi curiosidad sobre esta casualidad se intensificaba al tiempo que crecía en mí la necesidad de tratar de contestar a la pregunta de cómo y por qué estas dos propuestas musicales —que lidian con los mismos repertorios pero que son radicalmente distintas— surgieron y coexistieron casi en el mismo momento histórico. Pero eso no era todo, constantemente aparecía otro fenómeno: las imágenes sonoras de personajes aparentemente antagónicos como Gustav Leonhardt y Wendy Carlos comenzaron a fusionarse y a generar nuevos sentidos que no eran del todo disonantes. Este apartado intentará dar cuenta del extraño intertexto que surge cuando evoco mi propia imagen sonora en torno a Bach.

El recorrido que seguiré en este apartado será el siguiente: en primer lugar, situaré y describiré al movimiento de la Performance Históricamente Informada¹⁶, con la finalidad de identificar los elementos principales de su propuesta interpretativa, sus personajes centrales y su relevancia actual, a poco más de cincuenta años de su consolidación. Trataré, en la

¹⁶ PHI, en adelante.

medida de lo posible, de vincular las propuestas interpretativas de Wendy Carlos con las de la PHI, señalando sus puntos de contacto y de divergencia. En segundo lugar, situaré estas dos propuestas musicales en relación con el canon de la música académica occidental a partir de una perspectiva semiótica, sirviéndome de las elaboraciones teóricas de Yuri Lotman exploradas en el primer apartado de este capítulo, con el fin de proponer un modelo de análisis que dé cuenta de las convergencias, vínculos, tensiones y disputas que surgen en el diálogo de estos espacios semióticos dinámicos.

Hablar del movimiento de la Performance Históricamente Informada hoy en día es hablar de una práctica musical que ha encontrado lugar tanto en las instituciones de enseñanza musical alrededor del mundo como en las salas de concierto y festivales dedicados a la tradición musical occidental. Esta práctica se refiere, en lo general, a una determinada visión interpretativa con la que se tratan algunos repertorios académicos, principalmente a los comúnmente denominados como “música antigua”¹⁷; es decir, repertorios de los períodos medieval, renacentista y barroco. De acuerdo con Lawson y Stowell (1999), las pautas de esta convención musical se basan en dos aspectos clave: la aplicación de los aspectos estilísticos y técnicos de la performance (prácticas performáticas) y el uso de instrumentos de época (ya sean instrumentos originales o reproducciones de éstos). Debido a que no existen registros sonoros de la época, la metodología interpretativa de la PHI es especulativa. Esta especulación se realiza a través de la revisión y el estudio de diversos documentos históricos (tratados, publicaciones, partituras, etc.) con el fin de recopilar información sobre las prácticas interpretativas de los repertorios de alguna época y región en particular. Es decir,

¹⁷ El calificativo “antiguo”, a mi parecer, siempre debe ser leído en relación con las nociones monumentales sobre las que se erige la “gran tradición musical”, provenientes de las transformaciones estéticas del siglo XIX. Dentro de las grandes narrativas de la historia de la música occidental, los repertorios “antiguos” nos remiten a un pasado glorioso, al antecedente que le brinda su coherencia interna y que traza una línea progresiva en las formas de creación, interpretación y consumo.

se intenta reexaminar estos repertorios a la luz de discusiones, investigaciones y prácticas que den cuenta de las idiosincrasias histórico-culturales que les son propias.

Existen diversos antecedentes de la creación de este movimiento. Generalmente su consolidación se delega a la década de 1960, cuando un grupo de músicos (principalmente de origen neerlandés y belga) comenzó a abordar los repertorios del denominado período barroco con instrumentos originales (o réplicas de instrumentos originales) proponiendo una visión interpretativa que distaba mucho de las convenciones estilísticas de la tradición romántica. Entre estos músicos se encuentran el clavecinista y organista Gustav Leonhardt (1928-2012), el violonchelista, violagambista y director Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), el flautista Frans Brüggen (1934-2014), entre muchos otros. Las investigaciones y experimentaciones que estos músicos llevaron a cabo tenían la intención de cuestionar ese cúmulo de prácticas y discursos canónicos que provenían de una tradición musical posterior a la producción de los repertorios que les competían, en el mismo espíritu con el que la clavecinista Wanda Landowska¹⁸, un par de décadas antes, objetó a Pablo Casals sobre su manera de interpretar la música de Johann Sebastian Bach: “Tú interpretas a Bach a tu manera, yo lo interpreto a *su* manera”¹⁹.

Como mencioné en el párrafo anterior, los músicos vinculados a la PHI cuestionaron algunas de las restricciones performáticas que se extrapolaron desde la tradición decimonónica a los denominados repertorios antiguos, relativizando la idea misma de interpretación musical. Las propuestas que la PHI trajo consigo van desde convenciones estilísticas de ejecución musical (como las concepciones del fraseo, ornamentación, articulación, uso del vibrato, etcétera), elementos performáticos (como el rol del intérprete frente a las audiencias, la utilización de instrumentos originales o réplicas de estos, el uso de

¹⁸ Wanda Landowska (1879-1959) es considerada la autora del *revival* del clavecín a principios del siglo XX, sin embargo, se considera que su aproximación interpretativa a los repertorios barrocos dista mucho de las convenciones musicales de la PHI, por lo que a menudo es referida únicamente como una precursora de esta práctica.

¹⁹ Cita obtenida de http://glenn Gould.org/mail/archives/f_minor/msg01400.html

partituras para las ejecuciones en vivo), así como el tratamiento y análisis de sus repertorios a partir de marcos conceptuales coetáneos como la retórica musical²⁰. La aproximación de la PHI a sus repertorios queda entonces sustentada por una serie de investigaciones históricas, musicológicas y organológicas que ha crecido con el paso de los años. No obstante, poniendo atención al discurso de muchos intérpretes de música antigua, existe siempre una tensión que se desdobra en el trayecto entre el archivo y el escenario, y que tiene que ver con las aspiraciones de fidelidad que una empresa como esta podría traer consigo. Bajo el riesgo latente de producir reconstrucciones de museo, los intérpretes vinculados a la PHI han reflexionado en torno a las nociones de autenticidad que rodean a toda práctica musical histórica, resaltando la necesidad de un acercamiento a fuentes e investigaciones musicológicas sin dejar de reparar en que estas prácticas musicales continúan siendo prácticas *vivas*. Como Nikolaus Harnoncourt (1982) escribe:

Esto significa para nosotros un estudio a profundidad, que tiene el riesgo de hacernos caer sobre un error peligroso: tocar la música antigua únicamente desde nuestra erudición. Es así como nacen esas ejecuciones musicológicas que ya nos son familiares, a menudo irreprochables desde el punto de vista histórico pero que carecen de vida (...) Las investigaciones musicológicas no deben ser, evidentemente, un fin por sí mismo, deben proporcionarnos únicamente los medios para alcanzar la mejor restitución, pues ésta deviene auténtica sólo en la medida en que la obra se despliega en la expresión más clara y hermosa (p. 17).²¹

Mirando en retrospectiva, podemos hallar los elementos indicativos de que, en efecto, el movimiento de la PHI nació de un espíritu contracanónico que criticó la transposición de una serie de convenciones musicales restrictivas a estos repertorios. El ejercicio dialógico que realizó la PHI logró señalar la verticalidad con la que se prescriben pautas referentes a la

²⁰ La retórica musical se refiere a un extenso compendio de prácticas y tratados musicales, producidos desde el siglo XVI hasta el XVIII, que conciben al acto musical como un acto retórico. Desde esta perspectiva, la música es vista como un texto, como un discurso a pronunciar y cuyas reglas de creación, organización y enunciación obedecen a los mismos principios de la retórica clásica. Para la PHI, el tratamiento de los repertorios desde este marco conceptual es indisoluble de su ejecución.

²¹ La traducción es mía.

performance musical y puso en tensión las nociones de autenticidad que rodean muchos de los repertorios académicos. Estas discusiones siguen permeando el quehacer musical de muchos intérpretes y agrupaciones dedicados a los repertorios históricos, como es el caso del ensamble mexicano de música antigua *Los Farsantes* quienes, haciendo un guiño a un tema de Juan Gabriel, adoptan su sobrenombre justamente para subrayar la imposibilidad de acceder a una interpretación cien por ciento precisa. Como la soprano Nayelli Acevedo, miembro de este ensamble, reflexiona en una entrevista: “por más tratados que leamos, por más cartas de Monteverdi que estudiemos, nunca vamos a saber a ciencia cierta cómo sonaban estos repertorios. Entonces, de alguna forma, al interpretar y reinterpretar esta música de hace cuatrocientos años, estamos contando una *farsa*, porque realmente estamos añadiendo muchos elementos de nuestra propia cultura e imaginación (...) Dentro de todo lo que nos hemos preparado y especializado, sigue habiendo un dejo de farsa en lo que estamos haciendo”.²²

A pesar de la persistencia de cuestionamientos y afirmaciones como ésta en la praxis cotidiana de muchos músicos y ensambles pertenecientes al movimiento de la PHI, hoy en día esta práctica figura como otra de las opciones disponibles dentro del gran espectro de las prácticas musicales vinculadas a la tradición de la música académica de Occidente. Basta con observar que, en la mayoría de los conservatorios y universidades del mundo que ofrecen grados y posgrados en música, existen departamentos destinados a la interpretación de música antigua bajo este paradigma interpretativo. En Iberoamérica existen instituciones educativas que lo incluyen dentro de su currícula, en países como México, Argentina, Chile y Brasil. De igual forma, la oferta de producciones discográficas, conciertos y proyectos de música antigua aumenta día con día y cada vez son más los músicos que se acercan a la interpretación históricamente informada para asimilar un referente en el abordaje de estos

²² Entrevista para el programa de televisión mexicana “Me canso ganso” transmitido por el Canal 22, el día 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://youtu.be/f93j7EAsMCI>

repertorios. De cierta manera, al hallarse certificada dentro de los discursos académicos y artísticos, esta práctica ha sido resignificada como la manera legítima de abordar, entender e interpretar los repertorios “antiguos”. Podríamos afirmar, entonces, que esta praxis musical ha encontrado su lugar dentro del canon, incorporando los cuestionamientos que trajo consigo en sus inicios, pero difuminándolos al mismo tiempo.

Regresando al objeto de estudio de esta investigación, al contrastar algunas de las propuestas musicales del movimiento de la PHI con las propuestas de Wendy Carlos aparecen varias tensiones. En primer lugar, como ya mencioné, la PHI se ha abocado a erigir un *corpus* de archivos e investigaciones musicológicas que sustentan una cierta forma de abordar los repertorios que le competen. En este sentido, la PHI apela a un conjunto de dispositivos discursivos para legitimar su praxis artística, poniendo en marcha una serie de mecanismos de purificación epistémica²³ que le otorgan su estatuto de práctica musical autónoma. La propuesta de Carlos, por el contrario, genera una hibridación de estos repertorios, al removerlos de su sitio “original” y recontextualizarlos en un universo sónico exógeno y extraño.

Para fines de esta investigación y tomando en cuenta el recorrido que he hecho a lo largo de este trabajo, exploraré a continuación la noción de canon musical desde una perspectiva semiótica, esto es, caracterizando al canon de la música académica como una semiósfera. Retomando las ideas de Yuri Lotman expuestas al inicio de este capítulo, el análisis que expondré me ayudará a comprender el grado de permeabilidad de las fronteras de esta semiósfera, así como los mecanismos fronterizos de traducción que, al incorporar elementos extrasemióticos, permiten la emergencia de nuevos significados y detonan posibilidades de transformación hacia su interior. Mi intención al presentar este análisis es entender, en primer lugar, la dinamicidad con la que interactúan distintas semiósferas y textos culturales y, en segundo lugar, situar dentro de este entramado a los personajes que nos

²³ Ver capítulo dos.

competen en este apartado: la semiósfera de la PHI y la semiósfera de las reelaboraciones musicales de Wendy Carlos.

La noción de canon musical ha sido problematizada desde distintas perspectivas disciplinarias. Es complicado ofrecer una definición concreta del canon musical, no obstante, muchos autores concuerdan en que es un cúmulo de reglas, prácticas y sistematizaciones que incide en las formas de creación, performance y recepción. La musicóloga Marcia Citron (2000) afirma que:

El canon puede ser visto como una replicación de relaciones sociales y como un símbolo potente que las sostiene. Proporciona un medio para inculcar un sentido de identidad en una cultura: quiénes son los componentes, de dónde vienen y hacia dónde van. Puede implicar también ideales de unidad, consenso y orden. Para los adherentes, tales ideales sirven a fines morales, ya que forjan una visión común para el futuro. Para los opositores, ocultan las realidades de la diversidad social y la disidencia política. Sin embargo, ambas partes están de acuerdo en que el canon crea una narrativa del pasado y una plantilla para el futuro (p. 1).

En la cita anterior podemos identificar que los fenómenos vinculados a la canonicidad siempre operan en relación con un contexto cultural particular, y que una de sus finalidades es legitimar, reglar y censurar lo que puede ser producido y consumido. Se trata, entonces, de una plataforma cultural cuyos componentes se encuentran dentro de una constante disputa por los significados. Es importante reconocer que el canon representa una noción que no es monolítica: se trata de un concepto heterogéneo con una amplia gama de perspectivas, opiniones y disputas internas. El canon musical occidental representa una compleja red de convenciones que es producida, reproducida y legitimada por diversos actores institucionales como los conservatorios, las universidades, las salas de conciertos, los ministerios de cultura, organizaciones de iniciativa privada, entre otros.

Si bien este trabajo no pretende abonar mucho más a la discusión sobre prácticas musicales canónicas, me parece de suma importancia explorar estas nociones dada la posición fronteriza de Wendy Carlos con respecto al canon de la música académica. Como se ha

mencionado a lo largo de este trabajo, situar a la compositora a partir de su producción artística y en relación con distintas prácticas musicales —canónicas o no— resulta sumamente complejo, no obstante, es posible esbozar algunas directrices a partir de la perspectiva semiótica.

Retomando a Lotman, el canon musical puede ser entendido como una gran semiósfera en tanto que se constituye a partir de un sinnúmero de prácticas, discursos, prescriptivas y actores (considerados todos como textos) cargados de múltiples significados. Al considerar la dimensión histórica de las semiósferas, esta serie de textos internos genera igualmente nuevos sentidos, códigos y significados con los que se leen e interpretan, en este caso, diversas manifestaciones sonoro-musicales.²⁴ Partiendo de la coincidencia histórica que he abordado en este apartado, podemos observar que, hacia el final de la década de los años 60, algunos textos centrales del canon musical fueron repensados y reelaborados por lo menos desde dos perspectivas semióticas diferentes. Una de estas perspectivas volteó la mirada hacia el pasado, pues reexaminó los repertorios barrocos a partir de sus propias singularidades históricas: la PHI hizo hincapié en la necesidad de revisar los contextos e idiosincrasias históricas de dichos repertorios para consolidar una visión interpretativa más “cercana” a ellos. La otra perspectiva, por el contrario, sustrajo estos mismos repertorios del pedestal histórico sobre el que reposaban y los proyectó hacia el futuro: Wendy Carlos impregnó las obras de Bach de un imaginario futurista completamente ligado al desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX. Algunas de las portadas de sus discos juegan con la idea, por ejemplo, de imaginar a Bach como un astronauta vagando por el universo junto a su sintetizador (ver imagen 1).

²⁴ Es importante resaltar que la interpretación de las manifestaciones musicales hecha desde el canon de la música académica está completamente vinculada a la estructura hegemónica del mismo. De esta forma, muchas manifestaciones sonoro-musicales no pertenecientes a este espacio semiótico son valoradas a partir de los códigos, formas y normativas inherentes al propio canon musical occidental. La mirada eurocéntrica con la que se examinan muchas expresiones musicales no occidentales (o no académicas) condiciona la manera de entenderlas, valorarlas y asimilarlas.

La coexistencia de estas dos visiones interpretativas sobre exactamente los mismos repertorios canónicos demuestra la dinamicidad con la que operan las semiósferas y sus textos constituyentes. Las obras de Bach pueden bien rastrearse hacia el pasado o transportarse hacia el futuro. No obstante, como ya he mencionado, una de estas perspectivas fue asimilada por el mismo canon para incorporarse y actualizar los códigos que cifran estos repertorios. La misma configuración cultural de la PHI permitió e incentivó esta absorción: la perspectiva históricamente informada es, a final de cuentas, un proyecto pedagógico que aboga por la legitimación de sus propios repertorios y prácticas desde y por el canon. Bajo este panorama, la PHI cristalizó sus propuestas performáticas a pesar de mantener una cierta posición fronteriza dentro de la semiósfera, pues sigue siendo una práctica relativamente joven. En contraste, los textos de Wendy Carlos plantean otra clase de relación con el canon. Suponer que su intención es la de ser asimilados sería bastante ingenuo, en cambio, pareciera como si estuviesen orbitando alrededor de la semiósfera; reflejando y refractando muchos de los supuestos aparentemente inamovibles desde donde germinaron.

En este sentido, es posible apreciar cómo textos nuevos generados a partir de textos anteriores –en una relación de hipertextualidad, siguiendo a Genette– pueden independizarse al grado de abandonar su semiósfera original y transformarse en *algo* nuevo. Si bien los textos de Carlos guardan todavía un estrecho vínculo con elementos internos del canon, esta relación sería enteramente de exterioridad, pues existe en ellos una alteridad semiótica que es en cierta medida incompatible con los lenguajes y códigos de la semiósfera. En las versiones electrónicas de Carlos, muchos de estos valores y códigos se hallan invertidos, ya sea por la misma transformación sonora del sintetizador o por el tono irónico o juguetón que la compositora imprime en sus interpretaciones.

Al confrontar las propuestas de la PHI y de Carlos se puede apreciar que, aunque estemos escuchando las mismas obras musicales, existen demasiados elementos sonoros y semióticos que las diferencian. La solemnidad que Gustav Leonhardt plasmó en los

conciertos de Brandemburgo de Bach se transforma en un espíritu lúdico e hiperactivo en la versión de Carlos; la austeridad y sobriedad del Clave Bien Temperado del neerlandés se convierten en un carnaval tímbrico en los preludios y fugas de *Switched-on Bach*. Estos contrastes pueden apreciarse también a nivel paratextual. A manera de epígrafe en este apartado, me gustaría mostrar dos imágenes que condensan muy bien las disonancias semióticas generadas entre la PHI y Wendy Carlos. La primera imagen es un fotograma de la película “*Chronik der Anna Magdalena Bach*” de 1968, dirigida por los directores Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Esta película es considerada como el manifiesto audiovisual de los pioneros de la PHI, pues narra una parte de la vida familiar, musical y profesional de Johann Sebastian Bach y está basada enteramente en documentos y fuentes históricas. Además, nos presenta en pantalla el posicionamiento performático que los intérpretes de la PHI desarrollaron en los escenarios: una sobriedad escénica en la que el intérprete se difumina corporalmente para dejar hablar sólo a la música. La película está conformada primordialmente por interpretaciones musicales *ex profeso* de músicos de la PHI como Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Christiane Lang. El tono general de la película y las actuaciones de los músicos son sumamente sobrios y contenidos.²⁵ Todas las escenas se realizaron a una sola toma y con la cámara completamente estática; la escenografía y el vestuario retoman algunos elementos de la época, pero se retratan de forma austera. Las intervenciones de los actores se limitan a muy pocos diálogos (generalmente en voz en *off*) y el protagonismo se delega por entero a las interpretaciones musicales.

La imagen 2 muestra a Johann Sebastian Bach, caracterizado por Leonhardt, interpretando alguna pieza al clavecín. El instrumento, contrariamente a lo esperado, carece de ornamentos visuales y mantiene su tapa cerrada; mientras que un Bach delgadísimo –sin

²⁵ Las decisiones sobre el tono y la austeridad de esta película hacen parte del estilo cinematográfico de los directores. La dupla Straub-Huillet desarrolló, desde sus primeras producciones en la década de los años 60, un estilo radical caracterizado por tener una fuerte carga intelectual y política, impregnada de un ascetismo en la cinematografía que responde a una estética abiertamente marxista, de acuerdo con los propios creadores.

siquiera contar con un banco donde sentarse— toca el instrumento de pie. El muro detrás permanece blanco y vacío: el imaginario de la película nos presenta un barroco minimalista y estéril; cualquier exceso visual representa un distractor para el personaje principal de la película, la música. Así, la atmósfera ascética del largometraje se funde con el estilo performático de los intérpretes de la PHI: Gustav Leonhardt era famoso por su performance estática, libre de toda acción corporal que interviniera en la relación de la audiencia con la música.

Exactamente en ese mismo año, 1968, salió al mercado un disco con una portada estrambótica. Firmado por “Trans-Electronic Music Productions”, el subtítulo en esta portada anuncia “interpretaciones electrónicas virtuosas” de música de Johann Sebastian Bach. En el primer plano de la portada (imagen 3) vemos de frente a un personaje que parece ser el mismo Bach, rechoncho y a color, sentado sobre un banco y que, con una expresión desconcertada, devuelve la mirada al observador. En las manos sostiene papel y pluma y, detrás de él, en vez de un clavecín, encontramos un sintetizador *Moog* al que permanece conectado con sus audífonos. En el suelo de madera hay una alfombra y un par de cables que provienen o van al sintetizador. Al fondo, se puede ver a un gato descansando sobre una silla. Algunos muebles y gabinetes adornan el resto de la habitación que, suponemos, es su espacio de trabajo. Esta es la imagen que abre el telón al universo de *Switched-On Bach* y que, a diferencia de la Crónica de Anna Magdalena Bach, nos presenta un imaginario colorido cargado de sentido del humor. El preámbulo visual para uno de los discos de música “clásica” más vendidos de la historia muestra a un Bach descubierto *in fraganti* jugando con su sintetizador. La solemnidad del llamado “padre de la música” se invierte y lo envuelve en una atmósfera que bordea lo *kitsch*, en el mismo año que un grupo de intérpretes europeos tiraba hacia el lado contrario. Si éste fue un gesto deliberadamente contestatario, le corresponde a la propia Carlos aclararlo; mientras tanto, nosotros sólo podemos ceder ante el humor y escuchar atentamente el universo sonoro que Wendy ha confeccionado con su sintetizador.



Imagen 3. Portada de Switched-On Bach II (1973). Imagen obtenida de: <https://www.discogs.com/release/216552-Walter-Carlos-Switched-On-Bach-II>



Imagen 4. Fotograma de la película “*Chronik der Anna Magdalena Bach*” (1968). Gustav Leonhard como Johann Sebastian Bach al clavecín. Imagen obtenida de: <https://www.themoviedb.org/t/p/original/8GDk7yIW4yExvxiXwPLzpqgDFtj.jpg>

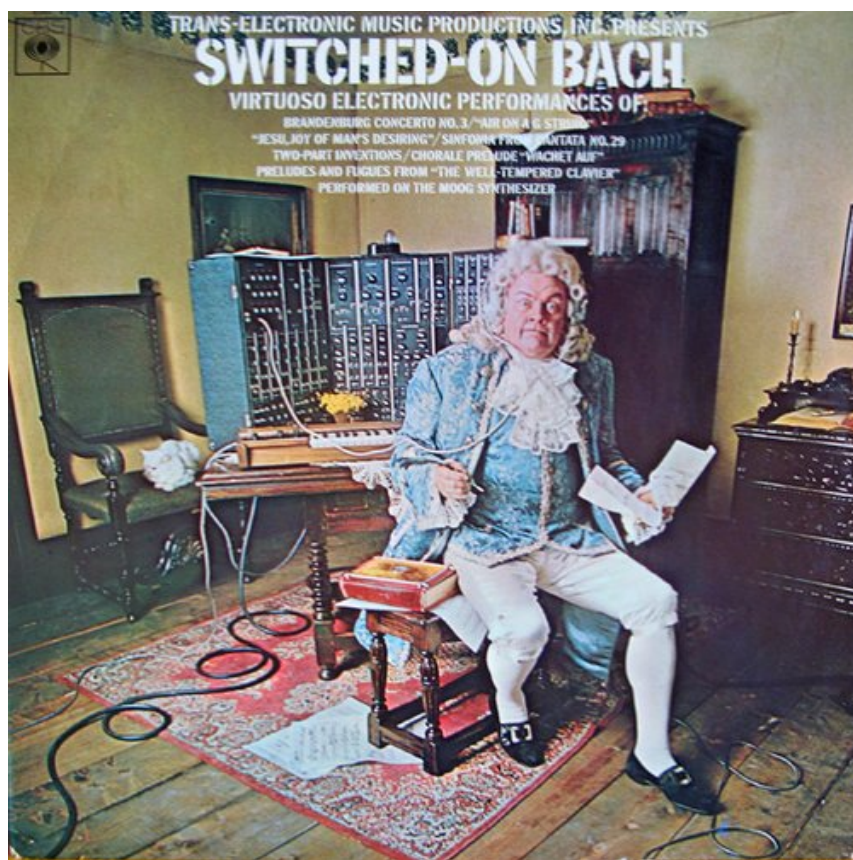


Imagen 5. Portada de Switched-On Bach (1968). Imagen obtenida de: <https://www.last.fm/es/music/Wendy+Carlos/Switched-On+Bach>

4.3 **Transtextualidad tímbrica**

Dentro de este apartado delinearé la categoría de análisis central de esta investigación que, una vez establecida, sentará las bases para consolidar mi propuesta de lectura de estas dos producciones musicales. Mi aproximación a estos dos trabajos discográficos de Carlos parte de una perspectiva semiótica. Como he mencionado a lo largo de este capítulo, las propuestas teóricas de Yuri Lotman sobre la semiótica de la cultura me permiten entender las reinterpretaciones de Carlos como textos culturales, cuyos elementos estructurales y semióticos reverberan, contradicen o confrontan a otros textos colindantes dentro de espacios semióticos delimitados. Para profundizar en los tipos de relaciones que pueden generarse entre diversos textos, me he remitido a las categorías analíticas de Gérard Genette, que exploran los distintos niveles posibles de transtextualidad. Mi interés por poner en valor las relaciones transtextuales en estos álbumes parte de la hipótesis de que la transformación sonora –mediada por la síntesis electrónica– genera igualmente transformaciones semióticas en los discursos y prácticas que rodean a los repertorios reversionados por Carlos. Estas transformaciones semióticas dan cuenta de un mecanismo de naturalización de algunos supuestos sedimentados en la episteme de la música de arte occidental, al tiempo que los desmontan y los reelaboran.

La siguiente hipótesis de trabajo planteará que esta serie de mutaciones es generada en gran medida por la acción de un elemento sónico particular, el timbre. Partiendo de los argumentos que he expuesto a lo largo de este capítulo, es posible pensar a los timbres sintetizados como componentes textuales que, en su interacción con otros timbres y parámetros sonoros, se convierten en los detonadores de estas transformaciones semiótico-sonoras. En este sentido, el tratamiento que Wendy Carlos hace del timbre en estas producciones discográficas me permite aproximarme a sus todas sus posibilidades textuales,

de tal suerte que se vuelve necesario elaborar un modelo de transtextualidad tímbrica que de cuenta de los posibles mecanismos de actualización semiótica de los timbres electrónicos.²⁶

A continuación, expondré brevemente un panorama general de algunas aproximaciones al estudio del timbre.

El timbre se ha definido históricamente como un parámetro del sonido. Desde la acústica, el timbre se define como “los armónicos y parciales incluidos en algún sonido, así como la intensidad relativa de éstos. El timbre se define a partir de los agregados de sus elementos espectrales y sus cambios en el tiempo” (Lavengood, 2017: 4). Algunos teóricos lo consideran como un dominio analítico secundario, en oposición a otros parámetros fundamentales como el tono, la altura, la forma, el ritmo, etc. Leonard Meyer (1989) lo entiende como un parámetro secundario, imposible de ser analizado mediante segmentación u organización jerárquica. Emily Dolan propone que el timbre “no puede ser fácilmente analizado como un parámetro pues, ultimadamente, no es un parámetro en lo absoluto: es atención estética en sí mismo” (Dolan, 2008: 89); mientras que autoras como Cornelia Fales (2002) han hablado de este elemento en términos de sus asociaciones no acústicas, las cuales se entretajan con la cultura, las identidades y otros fenómenos sociales no necesariamente acústicos. A partir de estas definiciones se puede notar que el timbre, si bien puede ser entendido a partir de sus componentes espectrales y acústicos, es un dominio sonoro propenso a ser codificado cultural, estética y afectivamente; incluso con más frecuencia que otros parámetros sonoros fundamentales.

²⁶ Para profundizar en las formas en que la lectura transtextual puede operar en las expresiones sonoro-musicales, recomiendo referirse al libro “Música Dispersa” (2018) del musicólogo mexicano Rubén López Cano. En este trabajo, el autor hace un análisis exhaustivo de diversos procedimientos de citas, apropiaciones y reciclajes con el fin de entender a los lenguajes musicales en los términos de su propia capacidad de interrelación con otras formas incluso extramusicales.

En los trabajos recientes sobre el timbre coexisten dos tendencias metodológicas significativas. Por un lado, hay investigaciones que toman en cuenta las variables culturales asociadas al timbre, reconociendo que este parámetro sonoro escapa muchas veces de la codificación clínica del sonido. En este tenor, el trabajo de Megan Lavengood, “A New Approach to the Analysis of Timbre” (2017) resulta relevante. La autora discute el lenguaje con el que se definen y se analizan los parámetros sonoros. En relación con el timbre, Lavengood reconoce que el lenguaje que se utiliza frecuentemente para referirse al timbre está elaborado a partir de metáforas cotidianas; empero, en las comunidades autorizadas para su estudio existe una labor de una purificación de este metalenguaje, sustituyendo la terminología por una más clínica y aséptica. Términos como “vacío”, “cálido” o “limpio” se intercambian por categorías más técnicas como “laxitud”, “espacio” o “agudeza”, con el fin de capturar, cuantificar y medir de formas más “precisas” este parámetro sonoro. En un afán conciliador, la investigación de Lavengood intenta desarrollar una metodología para conjuntar estas dos visiones (que según la autora, no son mutuamente excluyentes) y con ésta, analiza los timbres de algunas canciones del género *synth-pop* de la década de 1980. La investigadora recurre al análisis espectral para caracterizar acústicamente los timbres, al tiempo que asocia alguna metáfora a cada timbre particular. El resultado de esta investigación arroja un catálogo de espectrogramas etiquetados con algún término coloquial. En este sentido, el trabajo de Lavengood presenta una metodología que reconoce las características acústicas de los timbres, además de sus denominaciones coloquiales, vinculadas a los elementos extramusicales con los que se asocian. Sin embargo, al recurrir insistentemente al análisis espectral –herramienta autorizada de análisis de ondas sonoras– para sustentar su investigación, la autora suscita una *recaptura* del timbre, diluyendo la crítica inicialmente planteada.

Si el timbre es un espacio sónico que tiende a escapar de la captura y, por tanto, gravita más frecuentemente hacia el polo de la hibridación, ¿es posible elaborar un modelo

de análisis tímbrico que de cuenta del potencial desestabilizador de este parámetro? La segunda tendencia que identifiqué en las aproximaciones recientes al estudio del timbre intenta dar cuenta de esta dinámica al señalar críticamente y distanciarse de las operaciones purificadoras que rodean al timbre. Estas investigaciones han sido llevadas a cabo en su mayoría por autoras que parten de la epistemología feminista para desarrollar nuevas propuestas metodológicas en el estudio de la música y el sonido. Para ilustrar esta perspectiva, retomaré a dos investigadoras que han sido mencionadas en este trabajo: Tara Rodgers y Sarah-Marie Schoonhoven. Estas autoras plantean un rechazo radical a los parámetros “fundamentales” del sonido y, mediante investigaciones etnográficas y documentales, dan cuenta de las operaciones de poder que rodean las construcciones epistémicas en torno al sonido. Al ser presentados como “científicos” y “universales”, los parámetros autorizados para hablar del sonido ocultan su arbitrariedad y contingencia, pues realmente han sido legitimados como tales por esferas de conocimiento-poder occidentales, masculinas, blancas y coloniales (Rodgers, 2010). Para incidir en ello, las autoras retoman la metáfora y la vuelven el nodo central de su análisis. Para ellas, las metáforas asociadas a los componentes del sonido develan las operaciones lingüísticas y cognitivas con las que se habla, en este caso, de un parámetro sonoro como el timbre y permiten entrever “las relaciones entre ejemplos musicales y los mecanismos de poder que les circundan” (Schoonhoven, 2015).

4.3.1 *Secrets of Synthesis: Síntesis, metáfora y paradoja*

Volviendo al objeto de estudio de esta investigación, daré paso a examinar las reelaboraciones de Carlos a la luz de las propuestas teóricas que abordé al inicio de este apartado para problematizar la centralidad del timbre en estas producciones discográficas.

En 1987 Wendy Carlos editó un audiolibro titulado *Secrets of Synthesis*,²⁷ en el que la compositora comenta de manera retrospectiva sus trabajos musicales hasta esa fecha, con el propósito de profundizar en su propio proceso creativo. Los capítulos de este audiolibro están divididos por temáticas que exploran diversas preocupaciones estéticas de la compositora, así como inquietudes que sus seguidores le manifestaban por correspondencia. A lo largo de las pistas que componen este audiolibro, la compositora hace referencia a la existencia de dos grandes universos sonoros diferenciados, dentro de los que operan diferentes lógicas que posibilitan la creación sonora. Los *reinos* sonoros –como ella misma los denomina– en los que su producción creativa oscila son el reino acústico y el reino electrónico. Como sus nombres lo indican, en el reino acústico se encuentran todas las sonoridades y prácticas vinculadas a los instrumentos musicales acústicos. Por otro lado, el reino electrónico se refiere al espacio sonoro que incluye a los instrumentos y medios electrónicos, como los sintetizadores. Este reino, a su vez, está conformado por dos subreinos: el reino analógico y el reino digital; lo que diferencia a uno del otro es el tipo de tecnología de síntesis empleada para la generación del sonido.²⁸

La distinción de estos reinos que Carlos propone es un buen punto de partida para abordar la exploración transtextual de estas producciones discográficas. Si bien la compositora utiliza esta distinción para comentar la evolución que su trabajo experimentó conforme se desarrollaron distintas tecnologías de síntesis, me parece sumamente útil pensar

²⁷ *SOS*, en adelante.

²⁸ Cabe aclarar que, al momento de la creación de *S-OB* y *TW-TS*, se utilizaron exclusivamente sintetizadores analógicos pues era el único tipo de tecnología de síntesis disponible.

estos reinos como espacios no únicamente de interacción sonora, sino semiótica, pues poseen dentro de sí códigos, formas y textos que son generadores de sentidos y significados. Al conceptualizar estos reinos sonoros como semiósferas estoy tratando de dar cuenta de que al interior de ellos existe un arsenal de posibilidades sonoras particulares vinculadas a prácticas que se apropian de elementos semiótico-sonoros y los transforman.

Como la compositora afirma, muchos de los elementos constitutivos de estos reinos sólo generan sentido cuando se hallan dentro de su espacio semiótico, dado que la “naturaleza” de los instrumentos musicales que diferencia a ambos reinos produce materialidades sónicas disímiles y, aparentemente, incompatibles. No obstante, y siguiendo las reflexiones de Carlos en *SOS*, en la realidad estos reinos siempre están inmiscuidos en una dinámica de intensa comunicación y retroalimentación. El intercambio semiótico entre estos reinos, que a primera vista podría parecer bastante restringido, es en realidad un elemento fundamental para promover la creación y la transformación textual. Podríamos decir que, en términos lotmanianos, las fronteras de estas semiósferas tienen entonces un alto grado de permeabilidad, permitiendo un flujo bidireccional entre su interior y su exterior. En este punto es posible comenzar a examinar la mecánica de estos reinos sonoros que, como he mencionado, participa de una compleja red de procedimientos semióticos que se activan a través de la creación sonora y la escucha. Si bien la compositora presenta estos dos reinos sonoros como espacios claramente diferenciados, no duda al explicitar las múltiples formas de interacción que existen entre ellos a lo largo de *SOS*. ¿Qué sucede cuando, por ejemplo, elementos del reino acústico son incorporados al reino electrónico o viceversa? Como he ido señalando a lo largo de este trabajo, el timbre es el elemento sónico que deseo colocar bajo escrutinio en esta investigación, pues es el punto de quiebre que nos permite escuchar las tensiones, contradicciones y desplazamientos que se muestran escenificados en las reelaboraciones de Wendy Carlos. Como he dicho ya, el intercambio semiótico entre los reinos antes enlistados puede darse a distintos niveles, tanto sígnicos como textuales, pero

precisa de una visión metodológica relacional como la transtextualidad para evidenciarse. Es a partir de aquí donde quisiera empezar a delinear la categoría que planteo en esta investigación como modelo analítico para mi objeto de estudio: transtextualidad tímbrica. Retomando las ideas de Lotman y Genette, propongo pensar al timbre como un elemento semiótico que adquiere distintos sentidos y valores dependiendo del punto de escucha. Al conceptualizarlo de esta forma, el timbre fungiría entonces como una entidad polisémica, como un elemento textual dinámico cuya semiosis sucede a distintos niveles y transita por diferentes semiósferas. Y es precisamente en su relación con otros timbres o con otros elementos semiótico-sonoros donde se desatan las transformaciones más relevantes. Para contestar a las preguntas formuladas al inicio de este capítulo y desarrollar mi categoría de análisis, me parece fundamental interrogar a los timbres que trazan la composición de estas reinterpretaciones.

Describir y problematizar la tímbrica empleada en estos discos es una tarea compleja. Gran parte de las preocupaciones de la compositora, expuestas tanto en *SOS* como en otras entrevistas y escritos suyos, se abocan a dar cuenta de la infinidad de combinaciones y permutaciones tímbricas que el sonido sintetizado puede generar. Volviendo a los distintos tipos de comunicación intersemiótica que se generan entre los reinos acústico y electrónico, quisiera comenzar por explorar un nivel de interacción que identifiqué como “mímesis” o “imitación” tímbrica. Carlos aborda este nivel de interacción en el capítulo 10, “Síntesis imitativa”, de *SOS*; en éste, la compositora describe la capacidad mimética de los timbres electrónicos: al manipular ciertos parámetros de las señales electroacústicas emitidas por el sintetizador, los timbres resultantes pueden imitar deliberadamente timbres de instrumentos acústicos, por ejemplo, timbres de instrumentos de cuerda frotada, percusivos o de alientos. Aquí puede apreciarse el nivel de intercambio y traducción semiótica que he ilustrado hasta el momento: los timbres pertenecientes a instrumentos del reino acústico son incorporados al reino electrónico a través de una traducción mimética. A pesar de que son elementos

sónicos pertenecientes a reinos distintos, existen diversas estrategias de traducción mediante las que estos elementos encuentran valores equivalentes en los otros espacios semióticos, como en este caso, a través de la mimesis. Regresaré a explorar más profundamente este tipo de traducción tímbrica más adelante, por ahora quisiera retomar la forma particular en la que la compositora describe y conceptualiza su tímbrica, articulando las reflexiones teóricas que Tara Rodgers ha señalado con respecto al metalenguaje que es empleado frecuentemente para caracterizar al sonido sintetizado.

Como discutí en el primer capítulo de esta tesis, la investigadora estadounidense Tara Rodgers explora, en su trabajo de 2010 “Synthesizing Sound: metaphor in audio technical discourse and synthesis history”, las distintas formaciones discursivas vinculadas a la creación musical con medios electrónicos. En esta investigación, la autora retoma la perspectiva feminista para analizar los discursos que rodean al sonido sintetizado/electrónico, señalando el lenguaje científico autorizado para hablar de la creación musical con medios electrónicos. Rodgers plantea que muchos de los parámetros “fundamentales” con los que se teoriza el sonido electrónico parten de un metalenguaje que opera a la par de prácticas discursivas y artísticas excluyentes. La autora problematiza este corte cognitivo para señalar tanto las operaciones de purificación epistémica que subyacen al interior de estas prácticas, así como la hibridez resultante que rodea la construcción moderna, científica y autorizada del sonido sintetizado. La autora propone que, para poder observar las fricciones conceptuales al interior de estos discursos, es fundamental examinar el lenguaje que se utiliza para hablar sobre el sonido sintetizado. Ella encuentra que gran parte de este metalenguaje empleado tanto por creadores como por oyentes, se halla codificado en metáforas que dan cuenta de una cierta episteme sónica. Como Rodgers demuestra, el lenguaje metafórico que se halla al interior de estas prácticas sonoras no solo refleja, sino que moldea los imaginarios y las epistemes que le circundan. Lo que queda entrevisto en el análisis de la autora sobre estas metáforas son justamente las operaciones de poder que rodean una cierta episteme musical,

al tiempo que falsean los supuestos dados y naturalizados con los que se piensan, se escuchan y se materializan diversas prácticas musicales y sonoras. La metodología feminista que la autora desarrolla en su trabajo permite visibilizar dos operaciones: por un lado, da cuenta de la intensa purificación epistémica sostenida desde el lenguaje con el que se ha descrito el sonido electrónico y, por otro lado, tensiona las pretensiones de universalidad que los discursos en torno al sonido sintetizado han construido.

Si bien Rodgers da cuenta de estas tensiones a través de un análisis del lenguaje con el que se codifica una cierta práctica musical, creo que esta metodología puede ser empleada para visibilizar, de igual manera, las disputas y rupturas que se hallan al interior de las producciones discográficas de Carlos. Quisiera examinar la forma en la que Wendy Carlos se refiere a su propia tímbrica, con la finalidad de dar cuenta de cómo en estas grabaciones el timbre resulta ser el elemento sonoro que produce una dislocación de ciertos supuestos naturalizados en la episteme de la música de arte occidental. En *SOS*, Carlos presenta una caracterización metafórica de sus timbres, distanciándose de un metalenguaje mucho más técnico con los que podrían ser descritos de una forma más “precisa” u “objetiva”. Lejos de apelar a parámetros clínicos (como la amplitud, la forma de onda, el ataque, la caída, la resonancia, etcétera), Carlos opta por representar sus timbres mediante metáforas mucho más cotidianas y coloquiales, describiendo, por ejemplo, timbres brillantes, oscuros, opacos, salados, dulces, ácidos, amargos, puntiagudos, lisos, rugosos, limpios, sucios, húmedos, secos, fríos, suaves, duros, arremolinados, etc. (Carlos, 1987; Schoonhoven, 2016). Cabe aclarar que esta categorización es móvil, pues no implica que cada metáfora deba corresponder de forma unívoca a un timbre en particular, de hecho, un mismo timbre puede adquirir distintos valores –incluso antagónicos– dependiendo del contexto sonoro en el que se encuentre. Un timbre considerado brillante en un contexto homofónico puede tornarse opaco u oscuro en un contexto polifónico más denso; de igual manera, un timbre duro puede dar la impresión

de suavizarse cuando timbres más ásperos aparecen contiguamente. Desarrollaré más a profundidad esta cualidad mutable y volátil de los timbres en los apartados siguientes.

En su trabajo “Gender, Timbre and Metaphor in the Music of Wendy Carlos”, Sarah Marie Schoonhoven propone una categorización ²⁹ de las metáforas empleadas recurrentemente por Carlos para describir su tímbrica. En esta categorización, la autora agrupa los timbres de Carlos en distintos rubros conceptuales a partir de las metáforas que la propia compositora emplea. La autora concluye que las metáforas preferidas por Carlos se centran en “las cualidades materiales y físicas de sus sonidos. Sus categorías principales describen los timbres en relación con las experiencias físicas y sensoriales que tienen los humanos dentro de la música y la vida misma. [Éstas] categorías (...) incluyen metáforas materiales y tangibles que vinculan las ideas tímbricas de Carlos con las experiencias de sus oyentes” (Schoonhoven, 2016, 25). Muchas de las metáforas tímbricas que propone Carlos evocan elementos sensoriales, sinestésicos y afectivos. Metáforas visuales, táctiles o gustativas son utilizadas para ilustrar los timbres generados por el sintetizador. En estas metáforas hallamos codificadas formas y rasgos sonoro-afectivos que difícilmente pueden ser activados dentro de un metalenguaje más aséptico y purificado; pareciera como si la compositora nos invitase a “contaminar” la forma en la que nos referimos al sonido para detonar otras formas de creación y escucha.

Habiendo llegado a este punto me gustaría señalar una aparente paradoja que surge a partir de la tipología tímbrica de Carlos. Como he mencionado, la catalogación de Carlos asigna a los timbres sintetizados cualidades semánticas que pueden denominarse como “orgánicas”, pues vinculan a estos componentes sónicos con sensaciones, afectos y materialidades que forman parte de la semántica de la vida cotidiana. Esta taxonomía es

²⁹ Schoonhoven realiza una extensa categorización de las metáforas que la compositora emplea para referirse a su propia tímbrica. La autora agrupa las metáforas en los siguientes rubros conceptuales: asociaciones con la música clásica; peso, complejidad y seriedad; conexiones con la naturaleza; sintéticas y artificiales; sobrenaturales y nuevas; contradictorias; naturales o semejantes a lo natural; movimiento y sinestesia.

empleada por Carlos para describir un fenómeno sonoro que ha sido históricamente tipificado como “artificial”, como lo señala la investigadora Lucie Vágnerová (2017). Ella plantea que el sonido electrónico ha sido conceptualizado desde sus inicios como algo “artificial”, “sintético” o “inorgánico”, en oposición al sonido acústico, que es representado como algo “natural” u “orgánico”. Volviendo la paradoja que señalé, ésta emana cuando significantes asociados al espacio semiótico de lo “natural” son trasladados al espacio semiótico de lo “artificial”, de la misma manera en la que Carlos traslada timbres del reino acústico al reino electrónico y viceversa. Ambos polos de las dicotomías son tensionados para evidenciar un fenómeno que excede y contradice esta forma binaria de representación de las prácticas musicales. Y el acento en esta paradoja se intensifica cuando recordamos que las obras que se reversionan en estos discos son, de hecho, obras cumbre de la música de arte occidental. Como he mencionado anteriormente en esta investigación, gran parte del malestar que las reelaboraciones de Carlos han generado en ciertas audiencias recae en la “profanación” que supone el hecho de que un sintetizador —una *máquina*— sea capaz de interpretar repertorios sumamente significativos para la tradición musical occidental.

La taxonomía tímbrica de Carlos da cuenta de esta paradoja y de muchas otras fisuras en los marcos sónicos y epistémicos donde se desenvuelven sus reelaboraciones. Con el fin de profundizar en estas fisuras y contradicciones me gustaría volver al *cyborg*, el cual fue ampliamente discutido en el segundo capítulo de esta tesis. La ambivalencia ontológica que supone una entidad híbrida como el *cyborg* puede ayudar a situar y analizar críticamente la aparición de estas grietas que a simple vista se hallan ocultas. En relación con los reinos sónicos explorados en este apartado, lo que puede comenzar a evidenciarse a partir de este movimiento paradójico es que, justamente, estos reinos no pueden ser pensados como espacios autónomos y purificados, sino que más bien, se tratan de entornos semióticos híbridos sometidos a un constante e intenso intercambio comunicativo. Esto último no implica que la existencia de los reinos sonoros sea ficticia, pues la demarcación de sus

fronteras obedece a su propia materialidad sónica; sin embargo, su distinción ontológica resulta hasta cierto punto ilusoria cuando se señala la contingencia que los ha construido discursivamente como espacios diferenciados. Me parece necesario insistir en que esta aparente ficción no vuelve de ninguna manera inoperantes los efectos de la diferenciación: la compositora no niega la existencia de los reinos sonoros. Lo que sucede es que los acontecimientos discursivos³⁰ que circundan estas prácticas, ocultos en principio dentro de un complejo andamiaje retórico, se vuelven visibles gracias a la labilidad de la paradoja. Esos acontecimientos discursivos –a los que se puede acceder únicamente de manera relacional³¹– son justamente el sitio en donde la compositora parece incidir.

En este tenor, el *cyborg* ejemplifica de forma manifiesta los efectos desestabilizantes de esta paradoja: al tratarse de un organismo que es cibernético al tiempo que biológico, que es humano al tiempo que máquina; permite cuestionar esos supuestos sedimentados en nuestra propia episteme musical –académica, letrada, moderna– desde un lugar *otro*. De igual forma, nos obliga a visibilizar ontologías y epistemologías sónicas *otras*, incluso al interior de la misma episteme musical hegemónica. El *cyborg* emergería en este contexto no para generar una síntesis de estas dicotomías sino, más bien, para encarnar esas contradicciones; para volver a narrar esos mitos de origen con voces nuevas: híbridas, contaminadas, intervenidas,

³⁰ Retomo la noción de acontecimiento discursivo de Michel Foucault. En “La arqueología del saber” y “El orden del discurso”, el filósofo francés da cuenta de la compleja mecánica de las formaciones discursivas y sus efectos en la realidad. Para Foucault, un acontecimiento discursivo es toda aquella cadena de enunciados efectiva en su dispersión, es decir, series de enunciados homogéneas pero discontinuas y que, pese a su cualidad textual, tienen efectos materiales: “El acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es en el nivel de la materialidad como cobra siempre efecto; tiene su sitio y consiste en la relación, la coexistencia, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales; no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material” (Foucault, 2005: 57).

³¹ Foucault afirma que la restitución del discurso y sus formaciones supone siempre una labor arqueológica: al hallarse sumamente dispersos y discontinuos, los enunciados que conforman al discurso pueden ser comparados con los restos que el arqueólogo recolecta con el fin de construir hipótesis sobre el pasado. Esta “arqueología del saber” debe tomar como punto de partida la dispersión y la discontinuidad inmanente de los enunciados discursivos, para después entrelazarlos, vincularlos y lograr reconstruir, en cierta medida, un modelo de totalidad discursiva. Por lo tanto, el acercamiento a la dispersión del discurso debe hacerse siempre de forma relacional: “las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red” (Foucault, 2010: 36).

sintetizadas, paradójicas; para hacer estallar los binarismos sedimentados en nuestra episteme y construir nuevas parcelas de pensamiento y escucha ya no de forma dicotómica sino coconstitutiva.

4.3.2 Timbres paródicos

A partir de los hallazgos de la sección anterior, podemos notar que las reelaboraciones musicales de Carlos, analizadas bajo una lente transtextual, sitúan a la compositora dentro de un marco creativo muy particular. Si bien mucho del *corpus* de la teoría *cyborg* se elaboró a partir de la década de 1980, en los trabajos de Carlos que competen a esta investigación, producidos dos décadas antes, hallamos ya algunos indicios de estas discusiones. Los binarios ideológicos que cimientan algunas prácticas musicales son puestos en entredicho mediante la escenificación³² que Carlos construye en estos discos y cuyos protagonistas son los timbres sintetizados. Además, la disposición de esta puesta en escena se vuelve evidente al retomar las propias observaciones de la compositora. A lo largo de este apartado, partiré de la categoría de síntesis imitativa para expandir la noción de transtextualidad tímbrica, haciendo hincapié en un procedimiento de reelaboración textual central en los trabajos de Carlos: la parodia.

Como mencioné en el apartado anterior, en gran parte de las pistas de *S-OB* y *TW-TS* encontramos timbres sintetizados que imitan intencionadamente timbres de instrumentos acústicos. En *SOS*, Carlos confiesa sentir una predilección por los timbres miméticos: dada su formación académica como compositora, este procedimiento le permite experimentar libremente con las sonoridades de los reinos acústicos y electrónicos. Existen incontables ejemplos de mimesis tímbrica en toda la obra de la compositora, y es interesante notar el lenguaje que la propia Carlos emplea para referirse a este recurso. Muy frecuentemente, Carlos utiliza en su discurso palabras como “réplicas”, “simulaciones”, “ilusiones”, “engaños”

³² Retomando a algunos teóricos de la performance como Diana Taylor, propongo caracterizar a las reelaboraciones musicales de Carlos como plataformas escénicas en las que los diferentes elementos sonoros son asignados con papeles a interpretar. Si bien algunas corrientes antropológicas han entendido a la performance dentro de los ámbitos del drama social o la ritualidad, mi propuesta reverbera con las ideas de Diana Taylor, quien afirma que las performances pueden “funciona[r] como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor y Fuentes, 2011: 20). En este sentido, la puesta en escena que planteo me permite pensar las transformaciones tímbricas de Carlos no exclusivamente en el ámbito sonoro, sino también como fenómenos dramáticos, gestuales e incluso identitarios.

o “trucos” para describir a la síntesis imitativa. En el capítulo 10 de *SOS*, Carlos comenta: “Generalmente, imitar a un instrumento acústico es más un *truco*³³ que una meta, sin embargo, es la mejor manera de aprender a construir cualquier timbre nuevo que se pueda imaginar, por más complejo que éste sea” (Carlos, 1987). Al utilizar este conjunto de calificativos, la compositora imprime un tono irónico en estas estrategias de transformación y es esta ironía la que coloca los cimientos sobre los que se construye la puesta en escena de estas reelaboraciones. Como he reiterado a lo largo de este trabajo, las transformaciones más significativas en estas grabaciones se generan a nivel transtextual y, en este caso, los timbres electrónicos “disfrazados” de timbres acústicos y la forma irónica que la compositora emplea para describirlos nos sugieren que esta serie de mutaciones sonoras y semióticas establecen una escenificación de tipo paródica.

Siguiendo a Genette, la parodia ha sido uno de los procedimientos de transformación textual más empleados en la historia del arte y la literatura. Este autor describe diversos tipos de parodia a partir de su función, género y relación, y establece que se trata de una estrategia de transformación hipertextual³⁴ que es “a veces una distorsión lúdica, a veces la transposición burlesca de un texto y en otras ocasiones, la imitación satírica de un estilo” (Genette, 1997: 24). De esta manera, subdivide los distintos tipos de parodia en seis grandes categorías: parodia, pastiche, travesti, caricatura, transposición y falsificación; dependiendo de su relación con el texto original y el tono empleado. Aunque en esta investigación no profundizaré más en los distintos tipos de parodia que Genette describe abundantemente, retomaré el planteamiento de que la parodia, más allá de ser un género literario específico, es

³³ La compositora utiliza la palabra “*stunt*”, la cual tiene varias acepciones en inglés. El Webster-Merriam Dictionary en línea define esta palabra como: 1) una proeza inusual o difícil que requiere una gran habilidad. 2) Algo hecho con el propósito de llamar la atención o generar notoriedad (Merriam-Webster Dictionary). Dentro del texto, traduciré esta palabra como “truco”; no obstante, otras traducciones menos literales como “hazaña”, “proeza” o “acrobacia” podrían funcionar igualmente.

³⁴ Recordemos que Genette define la hipertextualidad como la relación textual que se gesta entre dos o más textos, en la que existe un texto original a partir del cual germinan textos nuevos. Los textos nuevos hacen mutar al texto original a partir de una serie de estrategias de transformación como la parodia. Basándome en este esquema conceptual, diferenciaré a los textos “originales” de los compositores barrocos de los textos “nuevos” de Carlos. De igual forma, estableceré esta misma relación con los timbres involucrados.

una operación de transformación textual cargada de un tono lúdico o irónico (Genette, 1997: 26).

Si las categorías de Genette nos permiten entender a la parodia en tanto procedimiento de transformación textual, las implicaciones semióticas de este gesto pueden ser examinadas a una mayor profundidad a partir de una noción de texto más amplia como la lotmaniana. En primera instancia, el análisis de un fenómeno paródico a nivel formal y estructural –como lo propone Genette– puede ser de mucha utilidad para develar los nodos transtextuales que se generan entre dos o más textos. En el caso de las reinterpretaciones de Carlos, este nivel de análisis sería insuficiente para observar más finamente los alcances de estas transformaciones, debido a que la forma y la estructura de las obras reversionadas permanecen intactas casi en su totalidad. A este panorama, resulta conveniente añadir las ideas de Linda Hutcheon quien plantea que la parodia es una forma de repetición que, simultáneamente, establece una distancia irónica con el original, marcando una diferencia (Hutcheon, 2000). Asimismo, esta autora señala que en la parodia coexisten un potencial revolucionario y una operación que ella denomina “efecto conservador”. Si la parodia establece en sí una distancia crítica que nos permite hablar de un texto distinto, también vuelve posible afirmar que se trata del mismo texto, o de las mismas motivaciones del original continuadas en otro producto textual. Como he mencionado, el movimiento paródico en estas reinterpretaciones se genera exclusivamente a nivel tímbrico, suscitando cambios que van más allá del ámbito formal-estructural de las obras. En este sentido, examinaré los gestos paródicos en las obras de Carlos a partir de marcos críticos más flexibles, con el fin de entender a la parodia desde horizontes más amplios y desmenuzar a detalle las transformaciones semióticas y discursivas pertinentes para esta investigación.

Antes de dar pie a la examinación de algunos ejemplos, me parece sumamente importante acotar que los timbres de Carlos escapan casi todo el tiempo de cualquier tipo de captura, pues el tratamiento que la compositora les otorga produce en ellos cambios muy

súbitos y, por ende, tienden a la inestabilidad. Este rasgo es característico del desarrollo creativo de la compositora y responde a una visión autoral propia, de tal suerte que tanto ella misma como muchos críticos lo han identificado como su sello personal (Carlos, 1987). Así, la disección de estos timbres se convierte en un reto metodológico, sobre todo si la aproximación a los mismos se realiza desde la catalogación metafórica de la propia Wendy Carlos. Para fines del análisis, en los ejemplos de este apartado haré cortes discretos a los timbres de algunas piezas sin obviar que éstos mutan inadvertidamente de un momento a otro. Asimismo, plantearé la correlación entre timbres acústicos y electrónicos de forma sugerida, en el entendido de que otras equivalencias son siempre posibles y dependen enteramente del punto de escucha.

Es necesario señalar también que, a nivel tímbrico, muchas de estas parodias son inconstantes y muy pocas veces mantienen una relación literal con respecto a sus originales. Lejos de respetar estrictamente las instrumentaciones prescritas de las obras que reversiona, con frecuencia la compositora distorsiona esas restricciones y, en su lugar, propone instrumentaciones electrónicas sorprendidas. Para ilustrar lo anterior, tomaré como primer ejemplo la pista número seis de *S-OB*.³⁵ Aquí, la compositora reinterpreta el Preludio y fuga en mi bemol mayor del Clave Bien Temperado (libro I) de Johann Sebastian Bach. Esta obra fue originalmente concebida para un instrumento de teclado solo y consta de dos movimientos: preludeo y fuga. En el preludeo, Carlos se aleja cabalmente de la instrumentación original y reelabora la pieza con lo que aparenta ser un ensamble de metales. Dada la textura polifónica del preludeo (casi en su totalidad a cuatro voces), este ensamble electrónico funciona bien para diferenciar cada una de las partes de la composición. En la sección inicial del preludeo, la voz superior es frecuentemente doblada por lo que podría ser

³⁵ Para orientar la escucha del lector, incluiré enlaces electrónicos a algunos ejemplos musicales de las obras a las que hago referencia. Se puede acceder a estos fragmentos desde un navegador de internet, haciendo *click* en la liga correspondiente. Para escuchar el fragmento citado en este párrafo, consultar: https://drive.google.com/file/d/1Ep02zj_OH3a18FhKW67e6uJ033sy5xmM/view?usp=share_link

un instrumento de percusión de registro agudo como un glockenspiel o una celesta, brindando a esta voz una articulación más definida –más *brillante*– en contraste con la articulación más difusa –u *oscura*– del resto de las partes. En este ejemplo podemos apreciar un tipo de parodia tímbrica bastante dramática: aunque los timbres usados en este movimiento hacen una alusión directa a timbres de instrumentos acústicos, la búsqueda de la compositora va más allá de las convenciones interpretativas más previsibles. En vez de emplear un timbre similar al de un instrumento de teclado, como el de un piano o un clavecín, Carlos decide interpretar este movimiento con un ensamble de trompetas, trombones y tubas sintetizados.

Otro ejemplo de este tipo de parodia se encuentra en la pista 9 de *S-OB*, en donde la compositora interpreta el preludio coral “Wachet auf, ruft uns die Stimme” de Bach.³⁶ Este preludio coral representa una cadena de reelaboraciones transtextuales, pues fue originalmente concebido como un aria de la cantata *BWV* 140 y posteriormente, arreglado como una pieza instrumental a interpretarse en el órgano. La interpretación de Carlos nos presenta una composición a tres partes: la voz superior del acompañamiento es tocada por una especie de xilófono sintetizado; el bajo es interpretado por un timbre igualmente percusivo, pero cuyas propiedades parecen sugerir un instrumento grave de cuerda tocado en *pizzicato*; y el *cantus firmus* en el tenor presenta un timbre similar al de un registro de trompetas de órgano. Este ejemplo nos permite apreciar no sólo una cadena de reelaboraciones textuales contenidas en esta pieza, sino también, una secuencia de transformaciones tímbricas que desemboca en la versión electrónica de Carlos. La composición original (A) se trata de una composición para voz masculina (tenor), cuerdas frotadas y bajo continuo. El arreglo posterior de Bach (B) fue rediseñado para interpretarse en el órgano, un instrumento que posee una amplia gama de posibilidades tímbricas y

³⁶ https://drive.google.com/file/d/1OpL94ryS17J2_LWTKU0Nlzk8AskF9qN/view?usp=share_link

espaciales. La versión de Carlos (C) propone una instrumentación electrónica distinta, con sonoridades percusivas –*duras*– pero que, a su vez, mantiene un vínculo tímbrico con (B) al hacer una alusión explícita al timbre del órgano en el *cantus firmus*.

Antes de retomar las ideas vertidas al inicio de este apartado sobre la parodia, me gustaría exponer un último ejemplo que, a simple vista, pareciera proponer un juego paródico más directo con su original. En la pistas nueve, diez y once de *TW-TS*, Carlos reversiona el concierto de Brandemburgo³⁷ número cuatro de Bach.³⁸ Las partes solistas de este concierto incluyen un violín y dos flautas de pico, además de la dotación tradicional del *ripieno* (violín I, violín II, viola y bajo continuo). Si bien la versión de Wendy Carlos nos presenta un arsenal tímbrico vastísimo e hiperactivo, la parte solista de las flautas de pico pareciera ser la más estable tímbricamente. Desde el inicio del primer movimiento, la compositora aprovecha la sonoridad *tersa* de las flautas de pico y, a lo largo de los tres movimientos, ésta se mantiene en cierta medida inmóvil. Aún cuando constantemente desarrolla las sonoridades de las flautas de pico –jugando alternadamente con timbres más cargados que se adhieren a ellas–, es posible seguir reconociéndolas gracias a sus propiedades tímbricas, que remiten siempre a un instrumento de viento. Esta constante se vuelve aún más evidente al compararla con el resto de las partes de la composición, las cuales son sumamente volátiles. La parte del violín solista, por ejemplo, nunca hace una referencia directa a un instrumento acústico y, en su lugar, modifica sus propiedades tímbricas en cada intervención.

A partir de estos ejemplos comienza a ser evidente el juego paródico que Wendy Carlos construye en sus interpretaciones. Al hacer uso de la síntesis imitativa, Carlos proyecta una performance sónica en la que los timbres sintetizados se “disfrazan” y se hacen pasar

³⁷ Los conciertos de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach representan una colección de obras musicales en las que el compositor explora una serie de innovaciones compositivas a partir de la forma del concierto. Dentro de los aspectos más representativos de estos conciertos destaca la experimentación instrumental o tímbrica, pues Bach diseñó estos conciertos con instrumentaciones poco convencionales para la época, utilizando como instrumentos solistas a flautas de pico, oboes, fagotes, cornos, trompetas naturales, violas de brazo, violas da gamba, flautas transversales y clavecín.

³⁸ https://drive.google.com/file/d/1Uk6W7BLxq9FcIpiCZyzZssbgVWH7UwNO/view?usp=share_link

por timbres de instrumentos acústicos. Estos disfraces desencadenan una recontextualización de los textos originales ya que, lejos de pretender interpretar las obras de Bach de forma históricamente “precisa”, la compositora sustrae los textos de los compositores barrocos de sus contextos tímbricos “originales” y los transforma. Retomando a Linda Hutcheon, la parodia pone en marcha una serie de mecanismos de recontextualización o transcontextualización, debido a que desencadena “procesos de reintegración estructural que revisan, reinterpretan e invierten textos artísticos anteriores” (Hutcheon, 2000: 16). Dicha transcontextualización, de acuerdo con Hutcheon, consiste en una modificación de los códigos culturales que rodean a una cierta obra artística, que se ve acentuada gracias a la estructura doble de la parodia. Las parodias de Wendy Carlos suponen una repetición de las obras de los compositores barrocos pero, al disfrazarlas y transcontextualizarlas, marcan una distancia histórica con los originales. Así, estas reelaboraciones pueden ser leídas como “una inscripción del pasado en el presente y, por tanto, son capaces de incorporar y dar vida a tensiones históricas reales” (Hutcheon, 2000: xxii). Los atisbos de estas tensiones históricas pueden ser escuchados en los tres ejemplos citados anteriormente: aunque algunos de los timbres sintetizados hagan referencias directas a los timbres acústicos originales, o bien, incluyan sonoridades de otros timbres acústicos inesperados; el juego paródico se hace evidente en tanto que todos esos timbres emanan de un universo sonoro que es ajeno a los textos y timbres originales. Trayendo a colación el impacto comercial de estas grabaciones y considerando que hasta el día de hoy las interpretaciones de Wendy Carlos siguen siendo referenciales y vigentes, es posible entrever una actualización al interior de las semiósferas de las obras de los compositores barrocos a partir de esta serie de parodias, de tal suerte que para muchas audiencias resulta imposible evocar una cartografía sonora en torno a Bach que deje de lado las interpretaciones electrónicas de Carlos (Khesthi, 2019).

Hasta aquí, me he remitido a un *corpus* teórico que entiende al texto como un fenómeno ceñido al perímetro de una hoja de papel, o que bien, amplía esa noción a prácticas culturales, con el fin de establecer las funciones de la parodia en las operaciones tímbricas de Wendy Carlos. Pero, ¿qué sucede al preguntarnos si las mismas repeticiones y diferencias de la parodia, tal y como fueron estudiadas por Genette o Hutcheon, también pueden ser activadas por cuerpos que, expresamente, buscan reproducir las convenciones de las identidades de género y al mismo tiempo subvertirlas? Si bien en este trabajo no ahondaré en las discusiones sobre el género abordadas exhaustivamente por el feminismo y la teoría *queer*, las ideas de la filósofa Judith Butler (emplazada en ambas corrientes teóricas antes mencionadas) sobre la *drag queen*, me aportan una perspectiva todavía más profunda sobre el potencial transformador de la parodia, el cual puede trasladarse a Wendy Carlos en tanto que es una intérprete que repite las composiciones de Bach mediante convenciones fijadas en el lenguaje musical académicamente reconocido, al tiempo que desmonta ese mismo relato a través de disfraces, ironías y metáforas. Si la hipertextualidad todavía conserva la dicotomía entre “texto original” y “texto nuevo”, es posible llevar más allá la tensión conceptual entre estos dos polos añadiendo una estrategia que, al igual que el catálogo de timbres de Wendy Carlos, desnaturalice las diferencias entre lo original y lo imitado, falsee las fronteras entre ambas narrativas y las vuelva contingentes y cosustanciales.

En *El género en disputa* (1990), texto referencial de Butler³⁹, la filósofa propone al cuerpo como un texto portador de signos cuya sintaxis reproduce un esquema hegemónico, si bien la subversión del *statu quo* entre lo masculino y lo femenino puede ser activada también mediante estas repeticiones. Para afirmar esta idea, Butler se aproxima a la *drag queen* como una práctica textual viva y cuyo performance da una pauta para deshacer las dicotomías entre lo natural y lo artificial, ya que desnaturaliza por completo la idea misma del binario de género;

³⁹ Me parece importante recalcar que los tres autores citados en este apartado (Genette, Hutcheon y Butler) provienen de una formación académica en teoría y estudios literarios.

es decir, los elementos identitarios que brindan coherencia a esta estructura hegemónica reguladora.

Para Butler, la *drag queen*, a través de expresiones implícitas y explícitas (de lo evidente y lo sugerido), “manifiesta la estructura imitativa del género, así como su contingencia” (Butler, 2007: 269). En términos generales, la repetición –o performatividad– del género se da en tanto que se asumen una serie de preceptos que definen lo masculino de lo que no lo es, sin contar con una base que posibilite demostrar que el género es inherentemente orgánico al cuerpo sexuado.⁴⁰ Por esto mismo, la teórica afirma que el género es un dispositivo discursivo que tiene efectos materiales sobre los cuerpos pero que no parte de un original: “la identidad sobre la que se articula el género es una imitación sin origen” (Butler, 2007: 269).⁴¹ En la performance de la *drag queen* se reconoce que el género es una actuación que no parte de la anatomía sino de un discurso perpetuamente imitado. Esto nos lleva a concluir que, aún cuando no se encuentren necesariamente en el escenario de la *drag queen*, todos los cuerpos se hallan en una incesante performance sobre lo masculino y lo femenino. La diferencia está en que la *drag queen* parodia esa repetición, por lo que su performance se refiere a la noción misma del original: lo burlado es la idea misma de que exista un molde primigenio para ambos géneros.

Al igual que la performance de la *drag queen*, donde se evidencia al género como una ficción, la tímbrica de Wendy Carlos reconoce otra dicotomía cuyos “originales” también fueron construidos y, por ende, repetidos a través de prácticas discursivas que establecen una

⁴⁰ En “Cuerpos que importan”, una obra posterior, Butler llegará a esta misma conclusión respecto al sexo “biológico”.

⁴¹ Las ideas que Judith Butler desarrolla en “El género en disputa” acerca de la naturaleza performativa del género emanan directamente de la teoría de la performatividad del lenguaje de John Austin y la crítica posterior de Jacques Derrida al performativo austiniano. Aunque la autora no lo refiere explícitamente, el planteamiento de que el sistema sexo-género sea de hecho un sistema de signos y por tanto requiera de movimientos de diferencias, iteraciones y citas para perpetuarse, hace eco con algunos conceptos clave en la obra de Derrida. Noción como la *différance*, la huella, la escritura y la inmotivación del signo se encuentran presentes en la elaboración teórica de Butler, así como muchos de los postulados de John Austin sobre los enunciados performativos. Para profundizar en esta genealogía, sugiero remitirse al capítulo primero del trabajo “Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca” (2015) de la etnomusicóloga Lizette Alegre.

segmentación entre los sonidos acústicos (entendidos como puros, orgánicos, naturales) y los sonidos electrónicos (entendidos como artificiales, falsos). Mediante los disfraces que Wendy Carlos le coloca a sus timbres, la intérprete realiza una parodia sónica que provoca un efecto desnaturalizante, pues en su escenificación, pone en entredicho la supuesta esencia del sonido, y por ende, de los discursos y prácticas que circundan las semiósferas musicales. Como sistema discursivo, el canon musical contiene normativas que se han naturalizado en la práctica musical y cuyos rasgos identitarios se preconiben como absolutamente fijos: la episteme de la música es moderna, académica y occidental. Pero, ¿cuál es la crítica que trae consigo la parodia? Como menciona Butler:

Este desplazamiento permanente [el de la parodia] conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. Si bien los significados de género adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica misógina, de todas formas se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica (Butler, 2007: 269).

El canon de la música puede insertarse en la hegemonía señalada por Butler. Por lo tanto, es posible desnaturalizarlo, subvertirlo, parodiarlo. Mediante adjetivos como “salado”, “dulce”, “rugoso” o “puntiagudo”, Wendy Carlos hace del timbre una frontera que esquivo las operaciones purificantes del sonido acústico, escapando a la categorización clínica de la episteme musical moderna. En estas reinterpretaciones, el timbre es el instersticio desde donde la compositora, como en una performance *drag*, cuestiona el pensamiento dicotómico que se encuentra profundamente enraizado en la episteme musical: no hay “originales”, sólo reproducciones “artificiales” de un discurso que fue iterado, asimilado y transmitido desde las esferas de conocimiento-poder que legitiman las normas de la interpretación musical.

Para Wendy Carlos, el timbre es el sitio donde se cuestionan estas esferas. Partiendo de este ejercicio tímbrico, se puede profundizar la lectura sobre lo natural y lo artificial trayendo a colación otra puesta en crisis de una dicotomía similar sobre lo biológico y lo

cultural, encarnada por el *cyborg*. El *cyborg* es una contradicción irresuelta entre los polos de lo legítimo y lo bastardo y, como Donna Haraway apunta, utilizando y reciclando las tecnologías producidas por las esferas del poder, “los autores *cyborg* subvierten mitos centrales de la cultura occidental” (Haraway, 2016: 55). Entendiendo a las prácticas culturales a las que me he referido en este trabajo como sistemas que pueden ser intervenidos tangiblemente a través de estrategias tecnológicas y corporales, es posible apreciar con mayor claridad la apuesta de Wendy Carlos en estas grabaciones: la segmentación del sonido en el binomio acústico/sintético, más que tratarse de una verdad axiomática, es una construcción discursiva que puede ser desmontada y reelaborada desde horizontes sónicos *otros*.

4.3.3 Barroco electrónico: Volatilidad, exceso e hibridez

En el apartado anterior aislé algunas características de los timbres sintetizados para explorar la forma en la que Wendy Carlos construye una parodia sónica en sus interpretaciones. La capacidad imitativa de los timbres electrónicos parodia algunas características de los timbres acústicos y, mediante esta escenificación irónica, la compositora devela un posicionamiento que señala y contradice las concepciones esencializadas del sonido, fabricadas a partir de las nociones modernas sobre las que se erige la tradición musical occidental. La propia compositora ha hecho explícitos estos pronunciamientos, afirmando que su búsqueda creativa en estos álbumes intentaba huir del *cul de sac* en el que se encontraba la composición musical a finales del siglo XX, al falsear los límites de lo que se consideraba aceptable y lo que no (Carlos, 1987).

Las parodias tímbricas son una plataforma desde donde Carlos cuestiona ese cúmulo de restricciones y supuestos. Para sustentar esto, diseccioné algunos de los timbres con el fin de observar sus propiedades y rastrear cualidades sonoras que los vincularan con timbres de instrumentos acústicos. No obstante, la arquitectura tímbrica de estas grabaciones no se restringe exclusivamente al juego imitativo: la compositora lleva aún más allá las posibilidades de transformación de los timbres inmiscuyéndolos en una dinámica inestable que altera sus propiedades sonoras de forma repetida y súbita. Como he mencionado anteriormente, uno de los rasgos que han definido estas reinterpretaciones es la forma en la que Carlos explotó las posibilidades tímbricas de su instrumento, de tal forma que las versiones finales forjan un caleidoscopio sonoro difícil de capturar.

Dentro de este apartado, examinaré las dinámicas de volatilidad tímbrica desarrolladas por Carlos en estos discos, con el fin de explorar los límites semióticos y textuales de los timbres sintetizados. Argumentaré que el ensamblaje tímbrico en estos discos está cimentado una estructura sonora particular que da cuenta de las tensiones que circundan

los repertorios reversionados por Carlos, al tiempo que funcionó como una estrategia de emancipación sónica con la que la compositora “liberó” su producción creativa del yugo de las restricciones compositivas canónicas. La búsqueda por la hiperactividad tímbrica, así como el exceso sonoro que resulta de ello develan el posicionamiento sónico y afectivo de la compositora. Estas cualidades parecen reverberar con el posicionamiento de muchas compositoras y artistas sonoras⁴² que, hacia las últimas décadas del siglo XX, pensaron sus producciones musicales como prácticas feministas; desarrollando estrategias, tecnologías y lenguajes personales en los márgenes de lo académicamente autorizado.

Si bien, las interpretaciones de Wendy Carlos en estos discos siguen ciñéndose a los repertorios históricos europeos, el tratamiento que la compositora hizo de ellos los sumergió en un revulsivo tímbrico volátil e hiperactivo, quizá el aspecto más célebre de estas grabaciones. Paradójicamente, la única constante en estas reelaboraciones pareciera ser la inestabilidad tímbrica; un azar deliberadamente ensamblado por la compositora.

Una de las estrategias que Carlos desarrolló para detonar la volatilidad tímbrica en sus grabaciones es algo que ella misma denominó como puntillismo electrónico u *hocketing*.⁴³ El principio de esta estrategia se basa en la superposición de varios timbres que, al tocar una misma línea musical, dan la impresión de fundirse en uno solo. La compositora reconoce que este procedimiento había sido desarrollado ya como una estrategia de orquestación por compositores como Maurice Ravel y, al mismo tiempo, ofrecía un sinfín de posibilidades tímbricas al ser trasladada al reino de los instrumentos electrónicos. Un ejemplo concreto de este procedimiento puede encontrarse en la pista 2 de *TW-TS*, una versión electrónica de la

⁴² Dentro de este “circuito” feminista de compositoras y creadoras que han experimentado con medios y tecnologías electrónicas podemos englobar nombres como Pauline Oliveros, Joan la Barbara, Laurie Anderson, Meredith Monk, Pamela Z, Diamanda Galás, entre muchas otras.

⁴³ En *SOS*, Carlos da crédito a Tom Rhae por acuñar este término. El principio se basa en la alternancia de una misma línea melódica entre varias voces, a la manera del *hoquetus* en la música medieval.

sonata K. 455 del compositor napolitano Domenico Scarlatti.⁴⁴ Pese a tratarse originalmente de una composición para teclado a dos partes, la tímbrica que Carlos emplea en su interpretación satura de tal forma la textura que da la impresión de que existen más líneas musicales sonando simultáneamente. La intérprete menciona en *SOS* que se utilizaron más de siete pistas para la elaboración de cada parte musical, añadiendo frecuentemente líneas auxiliares que podían duplicarse a la octava o a algún otro intervalo armónico. El resultado es algo que la compositora ha denominado como orquestación electrónica, un recurso compositivo que desarrolló a lo largo de su carrera transitando por distintos lenguajes y tecnologías de síntesis. Si bien Carlos reconoce que estos primeros experimentos mantenían un espíritu más bien exploratorio, también es cierto que fueron un punto de partida para sus producciones posteriores. Al comentar su búsqueda por la hiperactividad tímbrica, la compositora enuncia: “no existen reglas para saber cuántas y cuáles notas multiplicar: es algo estrictamente intuitivo. Y las decisiones probablemente serían muy distintas si tuviera que hacerlo de nuevo” (Carlos, 1987).

La estrategia de Carlos se contrapone con los valores de las normativas autorizadas para la interpretación de estos repertorios. La solidez y estabilidad tímbrica de los instrumentos acústicos se fragmenta y fractaliza en un conglomerado de timbres superpuestos que mutan velozmente. Este principio aditivo deviene en una obsesión que satura el hilo del discurso musical: si el cuerpo medular de las obras “originales” se sostiene en elementos formales como la definición de la marcha armónica y el desarrollo rítmico-melódico, en las reinterpretaciones de Carlos los timbres hiperactivos desestabilizan los fundamentos del discurso y la escucha se centra en este *exceso* tímbrico, que esquiva con facilidad todo intento de captura y cuantificación. La intención principal de esta estrategia es la generación de un efecto: el personaje principal en las interpretaciones de Carlos es, de

⁴⁴ https://drive.google.com/file/d/1LJmrvbcFv9Z88vxVoqWP7LQXGcm7PQx3/view?usp=share_link

nuevo, la compleja interacción tímbrica y el ecosistema semiótico-sonoro donde se desenvuelve.

¿Cuáles son las implicaciones de este exceso? ¿Se trata simplemente de una obsesión estética autoral o existe detrás una elaboración gestual que da cuenta de otras tensiones dentro de las lógicas y formas musicales autorizadas? Para responder estas preguntas me remitiré a algunas propuestas del teórico Hermann Herlinghaus⁴⁵ quien, partiendo del estudio del melodrama como forma cultural y afectiva, profundiza en las formas discursivas mediatizadas en los ámbitos de la oralidad. Herlinghaus propone que en los circuitos semióticos del melodrama (que involucran tanto a la producción como a la recepción) existen diversos gestos, estrategias y efectos que develan determinadas formas de organización discursivas, semióticas y afectivas, y que se contraponen invariablemente a las formas enmarcadas en el ámbito de lo letrado y lo moderno. Esta confrontación de lógicas (entre lo oral y lo letrado, entre lo arcaico y lo moderno) remite a un conflicto intermedial, entendiendo a la intermedialidad como una plataforma intercultural conflictiva, producto de una confluencia de distintos medios y lenguajes dentro de un cierto producto cultural. Para Herlinghaus, el melodrama permite visibilizar las pugnas entre estas dos lógicas, al tiempo que permite articular formas *otras* de modernidad. El autor argumenta que los excesos formales y afectivos del melodrama generan disonancias semióticas al ser confrontados con las lógicas estructuradas del discurso letrado. El melodrama contiene en sí un discurso torcido, lleno de excesos, repeticiones, escapismos, hipérboles y afectos exacerbados que encuentran poca legibilidad semiótica en otras formas literarias y dramáticas legitimadas, generando una retórica del exceso. Como Jesús Martín Barbero apunta: “todo tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente en los

⁴⁵ Si bien Herlinghaus centra sus reflexiones en el conflicto intermedial entre las lógicas orales y lo letrado dentro de la modernidad, me parece que muchas de sus elaboraciones dan cuenta de mecanismos y formas que pueden insertarse igualmente en otro tipo de plataformas intersemióticas conflictivas.

sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos” (Martín Barbero, 1987: 131).

Volviendo a los timbres hiperactivos de Carlos, creo que, pese a que el exceso aural que ella construye no es completamente equiparable al del melodrama, existe un impulso a desestabilizar el discurso musical a partir de procedimientos tímbricos aglutinantes que desembocan en una interpretación “excesiva” y “desordenada” de los repertorios barrocos. Es importante recordar que esta desorganización sónica se encuentra enraizada en la segmentación del sonido en el binomio acústico/electrónico, y que es a partir de esa dicotomía discursiva que dicho exceso puede ser leído como tal. Esta forma hiperbólica de reelaborar obras musicales angulares para la tradición occidental desestabiliza en ciertos niveles su coherencia interna, permitiendo la emergencia de otras formas de escucha y subjetividades aurales, de la misma forma en que el melodrama retuerce el discurso y proyecta nuevos canales de transmisión afectivos y semióticos. En este tenor, Herlinghaus argumenta que “si el ‘discurso’ es entendible como ‘realización’ del lenguaje, el melodrama produce un desorden lingüístico por la intensidad de los afectos, el exceso semiótico y los mecanismos de repetición. En el melodrama un ‘más’ en términos de intensidad somática y dramática tiende a producir un ‘menos’ en cuanto a la figuración discursiva, perteneciendo a condiciones de subjetividad poco normativas” (Herlinghaus, 2002: 29). El exceso melodramático funciona entonces como una estrategia desestabilizadora que confronta estructuras dramático-afectivas purificadas y las hibridiza en su concatenación de códigos y lenguajes pertenecientes a esferas discursivas aparentemente antagónicas.

Así como en el melodrama es frecuente hallar tropos y fórmulas temáticas que se desarrollan y repiten dentro de las líneas argumentales, es posible localizar una operación similar en las interpretaciones de Wendy Carlos. Para su rendición del tercer concierto de Brandemburgo, en las últimas pistas de *S-OB*, Carlos propone una improvisación electrónica

alla Bach del segundo movimiento.⁴⁶ De acuerdo con las prácticas y convenciones interpretativas de la época, dada la escritura de este movimiento (únicamente un compás de 4/4 con dos notas blancas que se mueven de manera homofónica en todas las partes de la orquesta), era esperado que el violín principal improvisara una *cadenza* a manera de transición entre un acorde y otro, para así encadenar el siguiente movimiento. Carlos se apropia de la simplicidad de la escritura para generar una pieza que, si bien continúa siendo el segundo movimiento del concierto de Brandemburgo número tres, se convierte en una exploración sonora propia de casi tres minutos de duración. La composición (o improvisación) de Carlos presenta una pieza de textura polifónica con una ruta armónica bien definida y con intervenciones melódicas virtuosas de algunos timbres que asumen el papel de los instrumentos/timbres solistas. Diversos elementos musicales sugieren que este movimiento se trata de una pieza de Bach, o de una pieza escrita a la manera de Bach; no obstante, a pesar de establecer cabalmente una vinculación estilística con el autor de este concierto, el movimiento termina siendo un híbrido Carlos-Bach, pues su escucha no autoriza la disociación de ambos lenguajes sonoros. Dentro de este movimiento podemos hallar una táctica parecida al exceso melodramático: a pesar de que la estructura armónica, la textura electrónico-orquestal y el desarrollo melódico remiten sin duda al estilo del compositor germano; Carlos no duda en manifestar su voz autoral y abarrota el discurso con intervenciones tímbricas que no habían aparecido hasta ese momento del disco. Timbres “parásito” con propiedades acuáticas, metálicas, explosivas y espaciales se adhieren a los timbres “musicales”, abriendo el telón a uno de los momentos más dramáticos –o melodramáticos– de estas producciones musicales.

Los excesos e hipérboles que he descrito nos remiten irremediabilmente a una estética barroca. Es a partir de aquí que vale la pena formular la pregunta de por qué Wendy

⁴⁶ https://drive.google.com/file/d/1FQexIftP6yk9h1iZ8jL1zXnMEL5EqTLs/view?usp=share_link

Carlos decidió interpretar exclusivamente obras del período barroco en estas producciones. La elección de este conjunto de obras, así como las apuestas que Carlos llevó a cabo en estas grabaciones, me permiten enmarcarlas, en cierta medida, en algo que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría ha nombrado el *ethos* barroco. Éste es uno de los conceptos más relevantes del filósofo, y se propone como “una respuesta a la modernidad que acepta las contradicciones del capitalismo, pero su actitud no es pasiva ante ello; acepta que hay una imposibilidad de cambiar la realidad, pero a pesar de esta aceptación busca en lo imposible, lo posible” (García-Gutierrez, 2014). En su libro “La modernidad de lo barroco” de 1998, Echeverría propone cuatro diferentes *ethe* que corresponden a distintos períodos de la historia del arte y la estética, y los entiende como “una respuesta que prevalece ante la necesidad de soportar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica” (Echeverría, 2000: 89). El *ethos* barroco, para Echeverría, es una actitud históricamente situada que confronta la modernidad capitalista con sus contradicciones y fracasos.

Si bien las obras que interpreta Carlos en estos discos pertenecen exclusivamente al denominado período barroco, me parece que la forma en que las reelabora es también barroca, si tomamos en consideración lo que Echeverría apunta sobre este *ethos*. Desde la estética, Echeverría señala la tensión que existe entre el arte barroco y el canon clásico: a pesar de que lo barroco voltea la mirada y toma como modelo a los cánones clásicos, hay en esto una oposición entre la tradición y lo moderno que se desdobra en la manera de tratar la técnica y la formas clásicas: “la técnica barroca de confrontación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional –entendiendo “canon” más como un principio generador de formas que como un conjunto de reglas–, se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de esta sobre él sea la que restaura su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario: en lo moderno” (Echeverría, 2000: 44).

La decisión de Carlos de producir interpretaciones electrónicas de obras clásicas en 1968 acentúa esta tensión y juega con la contraposición de los valores de la tradición y el componente vanguardista que significaba el sintetizador en ese momento histórico. Así, podríamos sugerir que es barroca la forma de materializar este gesto, en tanto que

el arte barroco encuentra así lo que buscaba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente. (...) [el *ethos* barroco] acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la sutancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia (2000: 46).

Aunque el propósito de este trabajo no es brindar una justificación filosófica y estética sobre las cualidades barrocas en las interpretaciones de Wendy Carlos, me parece que esta aproximación complejiza la potencia de las mismas, pues permite examinar el conjunto de excesos, efectos, hipérbolos y demás recursos empleados por la compositora que hacen un claro eco con muchos de los valores estéticos de las obras “originales”. Los trabajos de Carlos fueron descritos por la crítica musical conservadora de la década de los años 60 como escapistas, vacíos de contenido y blasfemos; sin embargo, esta serie de estrategias –que a simple vista parecen meros divertimentos autorales– contienen en sí la visión particular de la compositora sobre el canon, la interpretación, la música, el cuerpo, etc. Los excesos que propone Wendy Carlos pueden ser pensados en los términos del melodrama o del arte barroco, así pues: “el ornamentismo, la exuberancia de los subproductos, no es un recurso escéptico hedonista a lo fácil y accesorio, sino una táctica de persecución y huida de lo esencial, a la vez deseado y temido” (Echevarría, 2000: 88-89).

Tras esta exploración de estrategias, excesos y barroquismos en los timbres de Wendy Carlos, me parece adecuado hablar sobre un último procedimiento tímbrico central en la obra de la compositora y con el que ella misma cierra su exploración comentada en *SOS*. Los sintetizadores Moog significaron para Carlos no únicamente un medio para concretar

interpretaciones novedosas de obras del repertorio clásico, también fueron un lienzo sobre el cual la compositora trazó rutas de exploración e imaginó otros universos aurales posibles. Así, Carlos concluye su audiolibro exponiendo un ejercicio de imaginación tímbrica que ya venía gestándose desde la creación de *S-OB* y *TW-TS*: los timbres híbridos.

La noción de hibridez en la obra de Wendy Carlos toma particular relevancia para esta investigación. Tomando en cuenta el recorrido hecho hasta ahora, resulta evidente que la apuesta de Carlos en estos álbumes apunta hacia una concepción de la música y el sonido heterogénea y poco esencialista. A partir de los procedimientos tímbricos descritos en este trabajo, Carlos encausó su búsqueda por un terreno sónico en el que los binarismos discursivos que rodean muchas de las prácticas musicales puedan falsearse, desmontarse y reelaborarse desde la escucha. Es necesario mencionar que la escucha que Carlos nos propone no puede ser pensada como una *tabula rasa* sobre la cual se inscriben y acumulan nuevas formas y significados; para la compositora esta escucha es un terreno fértil pero que se haya todo el tiempo en disputa, de tal forma que su estructura, sus límites y sus posibilidades aurales deben ser reimaginados constantemente. Así, Carlos propone nuevamente a los timbres sintetizados como los elementos sónicos generadores de estas transformaciones.

Hacia el final de *SOS*, Wendy Carlos habla sobre una tímbrica que llevaba años formulando y que, gracias a las nuevas tecnologías de síntesis que ella misma probaba y desarrollaba, pudo concretarse en la creación de timbres híbridos. Según palabras de la compositora, mucha de su búsqueda creativa desembocó en el desarrollo de esta tímbrica, que implica básicamente la fusión de diversos timbres en uno mismo:

La idea de los timbres híbridos es algo que realmente sólo halla sentido en el reino electrónico. Si construyeras una voz que combine propiedades de, digamos, una onda sinusoidal *percussiva* y una onda cuadrada *legato*, al final de cuentas tendrías una voz sintetizada distinta; pero una vez que aprendes a construir réplicas de, por ejemplo, un clarinete o un violín, puedes mezclar ambas para que las notas graves sean de clarinete y las notas agudas de violín. Pero en medio tenemos algo que es ambos... y ninguno (Carlos, 1987).

La hibridez que propone Carlos puede ser entendida no únicamente como una amalgama de dos timbres en uno; también puede ser leída dentro del marco crítico planteado por Bauman y Briggs, así como desde algunos planteamientos centrales de la teoría *cyborg*. Como se puede observar en la cita anterior, la idea de los timbres híbridos sigue necesitando de la división del sonido mediante el binomio acústico/electrónico, pues la compositora afirma que éstos pueden existir únicamente en el reino electrónico. No obstante, ella hace hincapié en que la generación de estos timbres, por lo general, se da a partir de timbres del reino acústico, ya que son referentes auditivos más familiares para la escucha. Apelando nuevamente al tránsito tímbrico entre los dos reinos sonoros, la compositora logra reensamblar las propiedades aurales de ambos reinos, generando un híbrido que irrumpe el orden de los sonidos “naturales”. El hecho de crear timbres que tengan propiedades de dos instrumentos acústicos y puedan fusionarse en algo que es “los dos y ninguno”, genera una extrañeza no únicamente sensorial sino semiótica. La extrañeza sonora de los timbres híbridos puede ser pensada como un símil de la monstruosidad biosintética del *cyborg*, en tanto que supone una ontología que no es pura ni esencial: es, en sí misma, un producto de interminables reensamblajes y adherencias tanto orgánicas como tecnológicas, y cuya existencia confronta los mitos fundacionales que establecen un origen claramente definible. La pureza del sonido es una ficción sostenida desde los discursos que han construido la manera legitimada de entender nuestras propias ontologías y epistemologías; la hibridez que propone Wendy Carlos hace frente a estas narrativas falseando su pretendida universalidad y vigencia, al tiempo que desmonta los esencialismos que ordenan y jerarquizan sonidos, sujetos, cuerpos y saberes: “todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en pocas palabras, somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política” (Haraway, 2016: 7).

Como he argumentado hasta este punto, Wendy Carlos ofrece en S-OB y TW-TS una interpretación electrónica del repertorio barroco e invita a las audiencias a pensar, desde otros lugares, el recorrido que estas músicas han caminado en la historia. Citando a Echeverría, el barroco electrónico de Carlos nos invita a narrar los mitos de la modernidad con otras voces, barrocas y al mismo tiempo, sintetizadas: “Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El ethos barroco no borra (...) la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega(...); la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla” (Echeverría, 2000:91).

4.4 “Wendy Carlos is the original synth”: Monteverdi y el cuerpo *cyborg*

La sección anterior, Transtextualidad tímbrica, intentó dar cuenta de los fenómenos transtextuales que rodean las dos producciones discográficas estudiadas en esta investigación. La perspectiva de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman me permitió tratar a muchos de los elementos sonoro-musicales de estos álbumes como elementos textuales dinámicos, cuya actividad sucede dentro y fuera de los márgenes de los textos. A partir de las propuestas de Gérard Genette sobre la transtextualidad, me fue posible develar los nexos entre estos textos musicales con sus textos precedentes y además, con muchas de las formaciones discursivas que rodean los repertorios reversionados por Carlos. Esta aproximación metodológica me permitió pensar a los timbres sintetizados como elementos semiótico-sonoros dinámicos, con los que Carlos hace de los repertorios barrocos un terreno desde dónde cuestionar muchos presupuestos estéticos, ontológicos y epistémicos aparentemente sedimentados en el campo de la música académica occidental. Así, es posible entender estas interpretaciones y sus elementos semiótico-sonoros constituyentes como unidades y redes textuales, en cuyas interrelaciones ocurren diversas transformaciones y actualizaciones en la manera de entender estos repertorios y prácticas musicales. Por otro lado, la teoría *cyborg* como marco teórico me permitió analizar críticamente los desplazamientos discursivos suscitados a partir de la síntesis sonora, contrastando los hallazgos del análisis con las propias observaciones de la compositora sobre su proceso creativo.

La lectura transtextual sobre la obra de Wendy Carlos permite la articulación de nuevas formas de examinar las disputas que rodean los significados inscritos en textos centrales para el canon musical occidental, y también arroja pistas para pensar los alcances semióticos que la síntesis sonora desencadena. Como he mencionado, pensar estas interpretaciones como unidades semióticas fue fundamental para construir la metodología de análisis de este trabajo. Sin embargo, volviendo a la teoría *cyborg* y tomando en cuenta la

centralidad que tiene el cuerpo en ésta, vale la pena ahondar en las ventajas y limitaciones que ofrece la perspectiva semiótica para aproximarnos al objeto de estudio de esta investigación. Creo que es posible expandir las posibilidades de análisis en este estudio de caso al tomar al cuerpo como eje esencial; no únicamente porque el cuerpo es un concepto medular en el *corpus* teórico del feminismo *cyborg*, sino también porque toma una particular relevancia para las inquietudes de Carlos. En este sentido, la aproximación desde la semiótica y la transtextualidad no es suficiente para escudriñar estas interrogantes pues, a pesar de que el cuerpo puede ser leído desde varios frentes como un texto, se corre el riesgo de relegar su dimensión material, la cual es fundamental para comprender la apuesta de la compositora. En esta sección final de la tesis intentaré proponer diálogos en torno al cuerpo y la propuesta musical electrónica de Wendy Carlos.

Para iniciar esta exploración, me centraré en la última pista de *TW-TS*, una interpretación electrónica del primer número del *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, titulado *Deus in adiutorium meum intende*.⁴⁷

Considerada como una de las obras sacras más importantes del siglo XVII, las “Vísperas” fueron compuestas por Monteverdi en 1610 para la corte de los Gonzaga en Mantua (Whenham, 1997), un par de años después del estreno de su ópera “Orfeo”. La estructura de las Vísperas se conforma de un Responsorio inicial (movimiento reversionado por Carlos), cinco cantos salmódicos intercalados con motetes y un *Magnificat* como sección final. El texto de dicho Responsorio corresponde al salmo 69 y es el siguiente:

Versículo: *Deus in adiutorium meum intende*
Respuesta: *Domine ad adiuvandum me festina*
Doxología: *Gloria Patri, et Filio, et spiritui sancto*
Sicut erat in principio et nunc et Semper
Et in saecula saeculorum. Amen

⁴⁷ https://drive.google.com/file/d/1gIpt-vYIn9wcx_MUjHi58b8h1axyWskW/view?usp=share_link

Aleluya: *Alleluia*⁴⁸

En la composición de Monteverdi el Versículo inicial es cantado en gregoriano, mientras que la Respuesta, la Doxología y el Aleluya requieren de un coro a seis voces –*Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Quintus y Bassus*– y de seis partes instrumentales –dos cornettos, dos violines, dos violas de brazo, dos trombones, bajo de arco y órgano– (Kurtzmann, 1999).⁴⁹

Este movimiento es el único en ambos discos de Carlos que incluye partes vocales. Para la interpretación de los segmentos vocales, la compositora utilizó un *vocoder*⁵⁰, un tipo de sintetizador que emula los parámetros sonoros la voz humana. La asociación más frecuente entre Carlos y el *vocoder* se delega a la banda sonora de la película “*A Clockwork Orange*” de Stanley Kubrick, en la que Carlos recrea fragmentos de la novena sinfonía de Beethoven con este sintetizador vocal (Vágnerová, 2016). En la versión de Carlos del Responsorio de las “Vísperas”, un coro de *vocoders* responde al *vocoder* principal que recita el gregoriano; ambos cantan el trazo melódico compuesto por Monteverdi, pero no logran pronunciar el texto del Responsorio. Esto se debe a que, al momento de la grabación de *TW-TS*, los sintetizadores *Moog* no podían producir una síntesis vocal que fuera capaz de “cantar” coordinando la modulación de alturas tonales con la gesticulación del lenguaje hablado. De hecho, Wendy Carlos afirma que este primer experimento con sintetizadores vocales apenas lograba *sugerir* un *efecto* vocal y coral: “Después de trabajar con simulaciones electrónicas de sonidos orquestales pensé ‘¿Por qué no intentarlo con sonidos vocales también?’ Pronto entendí que las cualidades más distintivas de la voz humana eran aparentemente mucho más difíciles de sintetizar que las características de los sonidos instrumentales acústicos. Nuestro⁵¹ primer

⁴⁸ El Versículo y la Respuesta de este movimiento corresponden a los primeros versos del Salmo 69. Tras de la recitación de los versos se añaden la Doxología Mayor y el Aleluya. La traducción al español de los versos es la siguiente: Dios mío, ven en mi auxilio (V). Señor, date prisa en socorrerme (R). Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre. Por los siglos de los siglos. Amén (D). Aleluya (A).

⁴⁹ Es importante mencionar que este movimiento contiene como material principal el tema de la tocata-obertura del Orfeo. Carlos reversiona esta pieza en el track inicial de *TW-TS*.

⁵⁰ Abreviatura de *voice coder*.

⁵¹ Carlos refiere que las experimentaciones con el *vocoder*, en este disco y en trabajos posteriores, siempre se propiciaron de forma colectiva junto a Rachel Elkind y Robert Moog. De hecho, las partes vocales de su interpretación de la novena sinfonía de Beethoven fueron ensambladas a partir de la voz de la propia Elkind,

éxito sugiriendo un efecto vocal-coral fue en el *Domine ad adjuvanum...* de 1610 de Monteverdi” (Carlos, 1987).

Antes de dar paso a la examinación de la voz sintetizada en esta interpretación de Carlos, me parece pertinente apuntar algunas breves consideraciones históricas sobre el *vocoder*, pues su desarrollo, a inicios del siglo XX, plantea asociaciones notables sobre la relación cuerpo-técnica. Los orígenes de esta tecnología de síntesis se rastrean hacia la década de 1920, cuando Homer Dudley, científico que trabajaba en los laboratorios Bell, desarrollaba tecnologías de compresión telefónica a partir del análisis de los componentes sonoros de la voz humana. Los prototipos desarrollados por Dudley eran capaces de interpretar muestras sonoras codificadas para producir algo que emulaba ciertas propiedades de la voz. El funcionamiento de estos primeros *voice coders* partía del análisis de la voz humana para posteriormente codificar sus parámetros, enviarlos a través de un cable (sustituyendo la emisión acústica por una señal eléctrica) y reconstituirlos en una versión sintetizada de la muestra inicial.⁵² Tras su consolidación, los laboratorios Bell decidieron celebrar el éxito de Dudley enviando un modelo mejorado del *vocoder* –bautizado como *Pedro*– a la Exposición Universal de 1939 en Nueva York y San Francisco. Para su operación, estos primeros *vocoders* requerían de un entrenamiento exigente y su “ejecución” era delegada generalmente a mujeres telefonistas instruidas para coordinar los movimientos que accionaban el controlador, el cual constaba de numerosas teclas manuales y pedales (Tompkins, 2011).

Tras esta serie de experimentos, el *vocoder* desempeñó un papel importante como herramienta criptográfica durante la Segunda Guerra Mundial. El Consejo de Investigación de la Defensa Nacional de Estados Unidos lo empleó como una potencial tecnología de cifrado y encriptación, de esta manera, a principios de la década de 1940 se comisionó a los

quien cantaba las secciones corales en un *vocoder* perfeccionado por Moog, Carlos y Elkind capaz ya de sintetizar sonidos vocales con un texto pronunciado.

⁵² El *vocoder* de Homer Dudley dividía las ondas del sonido del habla humana en diez bandas de frecuencias y muestreaba cada una de esas bandas varias veces por segundo, generando un código que ocupaba mucho menos espacio que la onda de sonido inicial (Weiner, 2017).

laboratorios Bell la construcción de terminales masivas para transmitir señales de forma segura a larga distancia. Este proyecto, conocido como SIGSALY, tuvo su primera transmisión exitosa en 1943 entre Eisenhower y Churchill (Weiner, 2017). No obstante, una vez instalados en las bases militares estratégicas, el uso de los *vocoders* se vio mermado por algunas cualidades técnicas del modelo: por lo general, en la recepción había un ruido de fondo muy denso y, dado que la altura de los tonos con los que se reproducían los mensajes era demasiado aguda, se expidieron peticiones oficiales demandando que el instrumento sonara menos “femenino” para el entorno militar (Tompkins, 2011).

La feminización del *vocoder* es un buen ejemplo para explorar la relación que se ha construido históricamente en torno al cuerpo y las tecnologías de audio. Este caso muestra cómo la escucha, al momento de entrar en contacto con una voz (ya sea humana o sintetizada), realiza un proceso de discriminación para interpretar quién es ese *otro* que está hablando. El ejército estadounidense de ese entonces consideró inaceptable que una tecnología diseñada *ex profeso* para sus intereses tuviera rasgos que pudiesen interpretarse como femeninos: el habla de la guerra, a final de cuentas, pertenece por decreto a la masculinidad. A pesar de que el *vocoder* era realmente una tecnología desprovista de cualquier corporalidad física, la escucha militar realizaba una operación de asimilación e identificación y asignaba un cuerpo claramente generizado al código sonoro que transmitía la mensajería.

A partir de estas reflexiones es pertinente plantear la pregunta de cómo es que la escucha puede construir corporalidades, diferencias y otredades. Para la musicóloga Freja Jarman-Ivens, la escucha vocal siempre está mediada por una infinidad de convenciones y constructos socioculturales referentes al género, la raza y la clase; estos factores determinan la construcción de un *otro* sonoro que, si bien puede reificar jerarquías y nociones de diferencia en su corporización,⁵³ también puede generar otros espacios de identificación

⁵³ En este tenor, me parece útil retomar el concepto de “escucha purificada” de la etnomusicóloga Lizette Alegre. Para Alegre, la escucha del otro siempre supone una escucha intermedial, en la que se instauran jerarquías constitutivas que reflejan y construyen entornos de desigualdad. La escucha que se articula desde

distintos a los normados convencionalmente. Así, la voz puede ser entendida como una tecnología –en el sentido foucaultiano del término– capaz de crear y moldear identidades y subjetividades (Jarman-Ivens, 2016: 22).

El ejemplo anteriormente citado permite apreciar cómo incluso una tecnología de síntesis vocal puede propiciar el ensamblaje de un cuerpo que no necesariamente está delimitado por los perímetros de la carne y que, sin embargo, es un cuerpo situado al que se puede acceder a través de la escucha. Tras este breve recorrido, me gustaría volver a la interpretación de la pieza de Monteverdi, en la que Carlos emplea un *vocoder* para interpretar las secciones vocales. La aparición de la voz sintetizada hacia el final de *TW-TS* representa un momento climático, sobre todo si se toma en cuenta que el material musical (prácticamente idéntico excepto por las partes vocales) ya había sido escuchado en la pista inicial del disco. Como mencioné, al inicio del *Domine ad auditorium...* escuchamos una voz sintetizada que introduce el gregoriano de este responsorio. Las características tímbricas de esta voz, como es de esperarse, son complejas, cambiantes y poco estables. Algunos filtros de compresión y reverberancia son añadidos para acentuar la resonancia de las partes vocales. La respuesta del coro es presentada con los “instrumentos” que doblan a las voces. Si bien, es imposible rastrear el trazo del texto original musicalizado por Monteverdi, el efecto de la síntesis vocal en este contexto resulta incluso un poco irrisorio. El sentido del humor de Carlos vuelve a tomar la palabra en esta interpretación a balbuceos de una de las obras sacras más relevantes de la tradición musical occidental.⁵⁴ La difuminación de los significantes del texto devocional recontextualiza esta obra musical y permite la emergencia de voces extrañas

estas jerarquías puede ser entendida como una escucha purificada (en los términos de la purificación epistémica planteados por Baumann y Briggs): “este tipo de escucha purificada, como cualquier trabajo de purificación, va creando sujetos subalternos y abyecciones, y con ello genera desigualdades. (...) la pretensión de separar lo sonoro apunta a mantener la ilusión de su neutralidad o no contaminación política o ideológica. Pero este tipo de escucha no tiene nada de neutral, sino que produce también condiciones asimétricas que afectan la vida de sujetos concretos” (Alegre, 2022: 21). La propuesta de Alegre sobre la hibridez como una forma aural que contrarresta las operaciones purificantes en la escucha será desarrollada más adelante en este apartado.

⁵⁴ En *SOS*, Carlos menciona que las audiencias reaccionaron negativamente a la síntesis vocal, aún más que con la síntesis instrumental: “Las reacciones en 1970 fueron extremas: la gente lo odió. Creían que imitar instrumentos era medianamente aceptable, ¿pero la voz humana? ¡No!” (Carlos, 1987).

que no necesariamente cantan una plegaria al Dios cristiano, pero que sí nos permiten plantear interrogantes sobre el cuerpo que habitan.

En estos lanzamientos, Wendy Carlos coloca al cuerpo en el centro de sus reelaboraciones musicales, no obstante, es importante mencionar que muchas investigaciones académicas han dejado de lado esta variable, asumiendo que Carlos rehuye públicamente esta temática al estar alejada del foco mediático y por su reticencia a abordar abiertamente su identidad de género. El cuerpo que la intérprete propone es un cuerpo que intenta esquivar muchos de los esencialismos que lo han construido discursivamente; es un cuerpo que se resiste a ser leído desde los parámetros del biologicismo y que cuestiona sus límites (físicos, culturales, sensoriales) desde el afecto y la hibridez; es un cuerpo que es igualmente organismo y máquina y que es indisociable de las tecnologías que crea y que le constituyen.

El cuerpo que Carlos proyecta puede insertarse en la concepción que algunas corrientes feministas como el feminismo *cyborg* o el feminismo materialista han elaborado en torno al mismo. A partir de estos hallazgos, me parece pertinente retomar las reflexiones de Vágnerová sobre el cuerpo y el sonido sintetizado, para entender cómo Wendy Carlos confronta las narrativas que moldean las prácticas del sonido electrónico. Vágnerová ha apuntado que las narrativas autorizadas del sonido sintetizado tienden a invisibilizar el cuerpo, haciendo uso de un aparato retórico que

cubre procesos musculares y coreográficos, circuitos tecnológicos y algoritmos; sin tomar en cuenta las decisiones, interacciones y formas musicales. Las prácticas de la música electrónica están repletas de sistemas de creación musical tecnologizados que son extendidos, corporizados, descorporizados, mediados, no humanos, prostéticos, intuitivos y naturales. Este lenguaje no sólo refleja sino que modula cómo el significado emerge entre cuerpos, sonidos y oyentes (...) [además], estas terminologías reproducen enfoques epistemológicos profundamente arraigados sobre los cuerpos y las tecnologías que surgen de diversos contextos extramusicales en el siglo XX (Vágnerová, 2016: 2).

La genealogía de la que parte la autora toma como punto de partida las concepciones modernistas del sonido electrónico, particularmente las de las escuelas francesas y alemanas de composición e investigación, las cuales han ganado una canonicidad sin paralelo en la historia del sonido electrónico (Vágnerová, 2016: 5). Este marco ha sido perjudicial en la asociación de la música electrónica con el cuerpo, ya que desprecia los procesos socioculturales que comprenden la escucha —y el compromiso con el cuerpo del oyente— y descuida las particularidades de la escucha.

Tomando en cuenta lo anterior, las tecnologías de síntesis vocal empleadas por Carlos en estas grabaciones son un punto de apoyo para “corporizar” sus interpretaciones electrónicas; no únicamente porque la presencia de la voz instaura la construcción de un cuerpo; sino porque, en realidad, estas voces nunca estuvieron descorporizadas. En este caso funcionan a manera de prótesis, como herramientas electrónicas de expansión del cuerpo. El posicionamiento sonoro-afectivo de la compositora permite recuperar ese cuerpo perdido de la música electrónica, reafirmando su presencia a través de metáforas, disfraces, excesos y balbuceos sintetizados.

Al inicio de la sección biográfica del sitio web www.wendycarlos.com aparece la leyenda: “Wendy Carlos is the original synth”. Este subtítulo, que funciona a manera de introducción de la autobiografía de la compositora, deja claro al lector que Wendy Carlos no sólo utiliza ‘*sintes*’ como herramienta de trabajo, sino que ella misma ES el ‘*sinte original*’. A pesar de parecer un simple recurso lúdico para adornar su información biográfica, me parece que esta leyenda deja claro la ontología que la compositora propone en sus trabajos de estudio. La relación que Carlos sugiere con esta leyenda no es aditiva, es coconstitutiva. No es posible disociar a Wendy del *sinte* porque ambos son el mismo organismo/cuerpo reensamblado desde la escucha, la ironía, la metáfora, el afecto. Como Donna Haraway propone, el cuerpo es el ensamblaje de carne y tecnología con el que el *cyborg* habita e interpreta el mundo. El *cyborg*, en este sentido, es “el ejemplo paradigmático de la materialización de la información y

de la semiosis ya que ata de inmediato el asiento material de las tecnologías de la información con esas vivencias virtuales que parecieran descarnarnos (...) en suma, ese cuerpo somático conduce, en su materialidad, a la emergencia de un cuerpo cognoscente y reactivo, exhibe una cohesión mínima que hace posible el tránsito entre ambientes materiales, sociales y simbólicos heterogéneos” (Guerrero, 2015: 35).

Como he podido demostrar en este trabajo, la tensión entre los elementos “naturales” y “sintéticos” es una constante en estas obras de Carlos y, más allá de reificar estas oposiciones, Carlos deconstruye sus polaridades sin prescindir de su existencia, dejando paso a la posibilidad de crear y habitar nuevos ecosistemas aurales, en donde carne y tecnología se amalgaman para leer desde otros ángulos los “cimientos” de la tradición musical occidental. Creo que esta apuesta podría entenderse como una lectura deconstructiva de la música, el sonido y el canon, pues como el filósofo Jacques Derrida apunta, “la deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema. Sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no-discursivas” (Derrida, 1994: 371). De esta manera, este cuerpo ofrece una posibilidad para desencializar el pensamiento dicotómico sobre el sonido y, más aún, arroja una invitación a desencializar los límites de las ontologías y epistemologías que constituyen este cúmulo de saberes, normativas y presupuestos: el sonido, el timbre, los instrumentos, la voz, la música son nuestras prótesis de tecno-carne; expanden el cuerpo hacia otros afectos y materialidades y difuminan las fronteras entre lo dado y lo construido.

La escucha es el sitio desde donde Wendy nos invita a hacer estallar esos supuestos. “No dejes que los ojos te engañen, haz caso a tus oídos por lo menos cuando se trate de música y sonido” (Carlos, 1987) nos advierte la compositora en la introducción de *SOS*. ¿Cómo replantear una escucha confiable? La escucha que Carlos nos propone sería entonces

una escucha *cyborg*, una escucha que nace de la hibridez y que “no conlleva sólo una apertura inicial a la emergencia de lo heterogéneo, sino también renunciar a la posibilidad de elaborar un relato que haga síntesis entre epistemes inconmensurables. De lo que se trata, como intervención epistemológica, es de registrar una diferencia que es histórica, social e ideológicamente estructurada” (Alegre, 2021: 22).

Así, podemos ya entender que, para Wendy, los timbres sintetizados no son simples artilugios técnicos que decoran una cierta composición musical: son organismos vivos. Al final de *SOS* la compositora nos confiesa que sus timbres no forman parte de un simple catálogo de sonidos, sino que son materia viva; especímenes de mariposas vivas que ella, como científica, ha coleccionado y estudiado a lo largo de su vida: “Hay una historia atribuída a sir Ernest Rutherford de la que siempre me acuerdo. Él solía decir: sólo existen dos tipos de ciencia, la física y el coleccionismo de mariposas. Gracias por dejarme compartir algunos de mis especímenes de mariposas favoritos contigo” (Carlos, 1987).

5 Reflexiones finales: Wendy en Huentitán

El objetivo principal de este trabajo fue crear una propuesta de lectura para dos producciones discográficas de la compositora estadounidense Wendy Carlos. *Switched-On Bach* (1968) y *The Well-Tempered Synthesizer* (1969) fueron los primeros trabajos discográficos que Carlos editó y fueron presentados a manera de díptico. Como se mencionó en la introducción, estos discos presentan interpretaciones de obras de cuatro compositores del período barroco (Bach, Handel, Monteverdi y Scarlatti) tocadas en un sintetizador *Moog*. Estas producciones significaron una revolución no únicamente en el ámbito del desarrollo de tecnologías de síntesis y producción discográfica, sino que también han sido relevantes en el ámbito de la interpretación de estos repertorios. Desde sus lanzamientos, las interpretaciones de Carlos fueron controversiales. Muchas audiencias reaccionaron positivamente a ellos al grado de ser considerados como los discos de música “clásica” más vendidos de la historia (Schoonhoven, 2015). Por otro lado, los sectores más conservadores de la crítica musical los denostaron por el hecho de que estos repertorios eran interpretados por una “máquina”. Las objeciones sobre estos álbumes me llevaron a plantear diversas preguntas en torno a la “autenticidad” y la forma “apropiada” de abordar los repertorios que hoy denominamos como académicos, clásicos o históricos. Mi interés por estudiar estas producciones nació de una curiosidad personal, pues estuve en contacto con estas grabaciones desde mi infancia y, de alguna manera, fueron parte de mis primeros acercamientos a la música académica.

De igual manera, la tesis que presento intenta dar cuenta de la propuesta creativa de la compositora estadounidense. Prestando atención a muchas entrevistas, escritos y declaraciones de Carlos, me di cuenta de que sus inquietudes musicales cuestionaban muchos supuestos y normativas que rodean la enseñanza, el entendimiento y la ejecución de los repertorios académicos. Desde el inicio de este trabajo, encontré elementos que me permitieron pensar las propuestas de Carlos como algo más que otra forma de interpretar la

música académica. Muchas de las reflexiones que Wendy Carlos inscribe en estas interpretaciones ponen a prueba las fronteras de cómo entendemos la música y el sonido, y dan cuenta de las posibilidades inagotables de transformación al interior de las epistemes musicales autorizadas.

La propuesta de análisis que desarrollé en esta investigación fue planteada considerando a las obras musicales reversionadas como elementos textuales dinámicos que, en su interrelación con otros textos, sistemas y códigos semióticos, son capaces de evidenciar las fisuras y contradicciones inscritas en los discursos que rodean las prácticas musicales, sobre todo en aquellas que están relacionadas con los repertorios académicos y aquellas que emplean medios electrónicos para la creación. La metodología de análisis que desarrollé partió de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, quien plantea que toda expresión cultural puede ser considerada como un texto dentro de un espacio semiótico delimitado. Asimismo, me interesaba aproximarme a los vínculos textuales que se generan entre estas interpretaciones y las obras “originales”, para examinar la aparente solidez metodológica de estas categorías. Para esto, me referí a las teorías de la transtextualidad que el narratólogo francés Gérard Genette desarrolló en la década de los años 80, con el fin de elucidar las interrelaciones que pueden gestarse entre uno o varios textos; en este caso, obras y prácticas musicales.

La estructura de la tesis tiene cuatro capítulos. En el capítulo primero comenté algunos aspectos relevantes sobre la historia del sonido sintetizado, centrándome en la examinación de los discursos científicos, tecnológicos y filosóficos que le rodean. Sirviéndome del análisis histórico que propone la investigadora y musicóloga Tara Rodgers, pude entender la historia del sonido sintetizado desde una perspectiva feminista, poniendo en valor algunas nociones que son frecuentemente omitidas en otros manuales históricos del sonido sintetizado. Esta aproximación me permitió entender un campo de conocimiento musical en tanto esfera de conocimiento situada. Desmontando las nociones de universalidad

con las que muchas veces se narra la historia del sonido electrónico, pude comprender cómo un personaje como Wendy Carlos (una figura autorizada dentro del campo, pues es una compositora académicamente reconocida que además cuenta con un grado de estudios en física) logró producir interpretaciones tan novedosas del repertorio clásico europeo. Al situar a Wendy Carlos dentro de este entramado, logré entrever cómo los campos de conocimiento y creación se actualizan y siempre parten de un punto de vista particular, situado y parcial. Para esto retomé algunas reflexiones de Thomas Kuhn, Sara Ahmed y Donna Haraway.

El capítulo segundo estableció el marco crítico con el que analizo muchas de las propuestas de Carlos. Centrándome en corrientes críticas de pensamiento como el feminismo *cyborg*, el feminismo materialista y el posthumanismo, expongo en este capítulo algunas discusiones sobre el cuerpo, el conocimiento, la tecnología y la creación artística. El *cyborg*, además de ser el eje crítico del que parten muchas de mis reflexiones sobre el trabajo de Carlos, funciona como una suerte de narrador en la tesis, en tanto que muchas de las discusiones que se plantean en torno a éste resuenan con las propuestas musicales de Wendy Carlos. El *cyborg* ha sido una figura central para diversos campos de conocimiento en los últimos 40 años, a decir: el feminismo, los estudios de ciencia y tecnología, los estudios artísticos, etc. Propuesto por Haraway en su “Manifiesto *cyborg*” de 1983, esta figura supone la concreción de un organismo híbrido, que es organismo y máquina al mismo tiempo y que plantea una nueva ontología con la cual pensar a los seres humanos en los terrenos de la modernidad. La ontología híbrida del *cyborg* supone también la articulación de epistemologías *otras*, desde donde se cuestionan muchos de los saberes pretendidamente universales de Occidente, organizados frecuentemente en pares conceptuales excluyentes. En esta misma línea crítica, dentro de este capítulo retomo algunos conceptos de los antropólogos Charles Briggs y Richard Bauman quienes, aunque no tienen alguna relación directa con el feminismo *cyborg*, plantean un esquema crítico basado en las operaciones epistémicas de purificación e hibridación con las que también me aproximé a las grabaciones de Wendy Carlos.

El capítulo tercero, “Wendy”, tuvo el objetivo de brindar algunos datos biográficos sobre la compositora. Dentro de esta sección, determino el estado de la cuestión de esta investigación, señalando que las aproximaciones a la obra de Wendy Carlos han sido escasas, en gran medida porque éstas han estado mediadas por un interés obsesivo en la identidad de género de la compositora. En este aspecto, muchos de los trabajos que abordan la vida de la compositora redundan en torno a su identidad de género y plantean una serie de supuestos con los que la compositora ha declarado abiertamente no estar de acuerdo. En la segunda parte de este capítulo, situé las dos producciones discográficas estudiadas en este trabajo en un marco sociopolítico muy particular, apelando a la noción de industria cultural. En los años de la posguerra, la hegemonía cultural se volcó desde Europa hacia Estados Unidos, volviendo dominantes muchas de las formas y valores culturales de este país. Esta relocalización de la hegemonía cultural fue examinada brevemente a partir de los trabajos de Stuart Hall y Paul B. Preciado. Para futuras investigaciones, creo pertinente retomar la discusión sobre las producciones de Carlos vistas desde el contexto socioeconómico del que emergieron, y cómo pueden ser estudiadas desde el campo de la música popular e, incluso, cómo es que podrían ser leídas desde un marco de referencia popular-subalterno.

El último capítulo, “Timbre, cuerpo y transtextualidad” es la sección medular de la investigación. En él, delinee la metodología de análisis con la que me aproximé a las obras de Carlos que, como ya mencioné, se construye a partir de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y el concepto de transtextualidad de Gérard Genette. Las primeras secciones de este capítulo exponen conceptos centrales de estas dos perspectivas teóricas, los cuales son fundamentales para sustentar mi análisis. El tercer apartado, “El canon musical como un espacio semiótico” retoma la noción de canon musical y la entiende como un espacio semiótico y de producción simbólica que, al mismo tiempo, funciona como una estructura reguladora de las prácticas musicales. En este apartado exploro una coincidencia histórica que, hasta el momento, no había sido abordada en otro trabajo de investigación. Las

producciones de Wendy Carlos germinaron en el mismo momento histórico que la Performance Históricamente Informada, movimiento interpretativo que se centra en el estudio e interpretación de los repertorios académicos “antiguos”, a decir, de los períodos medieval, renacentista y barroco. El examen de esta coincidencia histórica me permitió explorar cómo estas perspectivas musicales —que retoman los mismos repertorios, pero disienten en sus parámetros de interpretación— pueden detonar transformaciones en textos centrales del canon y ofrecer interpretaciones radicalmente distintas. Entendiendo a estas formas interpretativas como textos dentro de una semiósfera, pude evidenciar el potencial transformador que ocurre dentro de ellas. De igual manera, pude construir un modelo de análisis que da cuenta de las negociaciones y desavenencias al interior de estos espacios semióticos.

En los siguientes apartados propongo un modelo de *transtextualidad tímbrica* para aproximarme a los trabajos de Wendy Carlos. En esta sección, analizo ejemplos concretos de los dos álbumes referidos. Retomando muchas de las observaciones de la compositora sobre su propio proceso creativo, pude determinar al timbre como el elemento semiótico-sonoro responsable de las transformaciones más significativas de estas interpretaciones. Para llegar a esta conclusión, interrogué a los timbres involucrados en estas reinterpretaciones desde distintos ángulos. Muchas de las estrategias tímbricas que Carlos desarrolló en estos dos discos pueden ser entendidas como elementos semióticos que dan cuenta de muchas tensiones y fisuras dentro de las formaciones discursivas que ordenan y estructuran los repertorios académicos. Las estrategias tímbricas de Carlos están pensadas fuera del metalenguaje científico y autorizado con el que muchas veces se describe al sonido sintetizado. Los procedimientos tímbricos que identifiqué en este apartado son: la metáfora, la paradoja, la parodia, la volatilidad, el exceso y la hibridez. A partir de estas operaciones tímbricas, Wendy Carlos cuestiona muchas de las prácticas normativas que prescriben la interpretación y la creación musical en un campo artístico determinado. Logré identificar, de

igual manera, cómo muchos de estos gestos creativos pueden ser pensados como herramientas *cyborg*, que subvierten estructuras reguladoras desmontando mitos, relatos y supuestos sedimentados en la episteme de la música occidental.

El último apartado, “Monteverdi y el cuerpo *cyborg*” sintetiza muchas de las reflexiones expuestas en la tesis y propone una noción de cuerpo que no es esencialista y que Carlos construye en sus reinterpretaciones. El análisis de las tecnologías de síntesis vocal me permitió evidenciar un cuerpo sonoro que se articula a partir de las transformaciones tímbricas de la compositora y que logra evidenciar todas las tensiones conceptuales abordadas en este trabajo.

Para cerrar este recorrido me gustaría exponer algunas limitaciones de mi trabajo. En primer lugar, creo que es importante abordar otras obras discográficas de Wendy Carlos y rastrear si es posible extender estas reflexiones a ellas. Creo que es fundamental explorar la obra de esta compositora y vincularla a diferentes circuitos de creación musical y estudiar cómo es que Carlos ha influido —o no— en diversas comunidades artísticas. De igual manera, considero importante trascender la discusión sobre la identidad de género de la compositora y la “cuestión trans”, que se encuentra frecuentemente en otros trabajos sobre Carlos. En mi opinión, sería importante plantear exploraciones etnográficas para comprender si algunas comunidades de creación sonora con medios electrónicos toman como influencia el trabajo de Carlos y cómo estas comunidades resignifican sus obras. De igual manera, me parecería provechoso explorar cómo se aprecian los trabajos de la compositora en comunidades de intérpretes de música antigua o colectivos LGBTQ+ vinculados a la creación musical.

Apelando a mi experiencia personal, pienso que es importante elaborar en torno a la importancia cultural de Carlos y explorar cómo es que su trabajo configuró muchos de los imaginarios sonoros vinculados a los sonidos electrónicos. En México, el nombre de Carlos es conocido no exclusivamente en los espacios de creación musical, y no es poco frecuente

escuchar a alguien mencionar que sus interpretaciones favoritas de Bach son las de Wendy Carlos.

Me parece que la figura de Wendy Carlos es coyuntural. Ha sido un personaje incómodo y disruptivo en algunos espacios, y en otros es vista como alguien recluso, inaccesible y pasado de moda. Creo que es importante seguir interrogando a la música de Carlos y explorar las reacciones que ésta genera en sus oyentes, para entender cómo un niño mexicano (el autor de este trabajo) escuchaba el *Switched-On Bach* en el tornamesa de su tío en los años 90 y, una década después, decidió dedicarse profesionalmente a la música. O cómo algunas personas trans y sexo-disidentes ven en Carlos una oportunidad real de crear, experimentar y escuchar; como es el caso de la vlogger *Sounds Good*, quien en su canal de YouTube agradece abiertamente a Carlos por su contribución a la música y por “hacer del mundo un lugar más seguro para las mujeres trans, pues no podríamos haber llegado hasta aquí sin ella”. O cómo una pareja de mexicanos, la familia Balaguer de Huentitán, Jalisco, decidió caminar al altar el día de sus nupcias en 1972 con música de Wendy Carlos sonando en la iglesia.

Por todo esto y más: gracias, Wendy.



Imagen 6. Fotogramas del episodio “Wendy Carlos | Women in Electronic Music” de la vlogger *Sounds Good*.

ALFARJAS ANTIGUAS
CALIDAD Y DISTINGUIMIENTO
JOYERIA RUBIO
25 AÑOS DE PRESTIGIO.
ZARAGOZA 10 TEL. 14-61-45.

SISAL DE GUADALAJARA, S. A.
SOLICITA BRITA, AUXILIAR DE CONTABILIDAD
Con amplia experiencia en la materia y excelente documentación.
Escriba a: M. J. P. F. de I. T. P. S. A. P. N. C. C. de Guadalajara, Calle de la Libertad, 10.

INMOBILIARIA SALDANA
Av. Ciro de Alarcón No. 2607
Teléfono: 15-23-00, 15-29-34

LE OFRECEN CASAS

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 750,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 585,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 465,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 400,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 347,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 290,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 250,000.00

INDICADA PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 215,000.00

TERRENO URBANO

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 367,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 350,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 295,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 370,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 245,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 350,000.00 M2

TERRENO RUSTICO

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 175,000.00 M2

INDICADO PARA EL COMERCIO, PARA EL TURISMO O PARA EL VIVIENDO. 300.00 M2

Indefinidos y Ventas:
a los Teléfonos 15-23-00 y 15-29-34
Circulación S. A. Edificios 2607

SOCIALES
Enlace Rodríguez Balguer B.-Fruchier P.



Actuó Rodríguez Balguer Basset, antes de trasladarse al templo parroquial de Huastla, el día, donde se casó con la señorita Fruchier P.

En el acto de la recepción que se celebró en la casa de la novia, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche. En el momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.

El momento de la recepción, se dio a conocer a los invitados el programa de la recepción, que se celebró en la casa de la novia, a las 10 de la noche.



¡CONTENTO CON GERBER!

que le da Alimentos Colados desde las 4 semanas, de acuerdo con su médico.

Antes de salir convertidos en marido y mujer, la señorita Gloria Isaac entregó a la novia una crisantema amarilla y ella lo depositó como ofrenda en el altar.

Así es. A partir de la cuarta semana, su bebé ya puede empezar a tomar, además de la leche, la rica variedad de Alimentos Gerber.

Se ataviaron todas con modelo en terciopelo de seda en tonos claros de lila y marfil, escote en V, manga larga, con el puño adornado de botoncitos, al igual que en el frente de la falda, un poco abierta. Completaron su atuendo con medias perlas.

Muy solemne fue la ceremonia, pues los ahí congregados oraron por la dicha de los contrayentes, y se escucharon arreglos de Walter Carlos a música de J. S. Bach.

Antes de salir convertidos en marido y mujer, la señorita Gloria Isaac entregó a la novia una crisantema amarilla y ella lo depositó como ofrenda en el altar.

Imagen 7. Nota del periódico "El informador". Domingo 30 de enero de 1972.

6 Bibliografía

Aguilar, T. (2008). *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.

Ahmed, S. (2019). *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Alegre, L. (2005). *El vinuete: Música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nabua de la Huasteca potosina*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM.

Alegre, L. (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la huasteca*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM

Alegre, L. (2021). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. En: Alegre, L. y García, J. [coordinadores]. *Sonido, escucha y poder*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. *Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 8 no. 3. Pp. 801-831.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili.

Bauman, R. y Briggs, Ch. (2003). *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bell, A. (1979). Wendy/Walter Carlos: A Candid Conversation with the “Switched-On Bach” Composer Who, for the First Time, Reveals her Sex-Change Operation and her Secret Life as a Woman. *Playboy Magazine*. 17 de mayo de 1979.

Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder.

Butler, J. (2014). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Braidotti, R. y Hlajova, M. [editoras]. (2018). *Posthumanist Glossary*. Londres: Bloomsbury Academic.

Citron, M. (2000). *Gender and the Musical Canon*. Chicago: University of Illinois Press.

Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.

Dolan, E. (2013), *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Nueva York: Cambridge University Press.

Echeverría, B. (2017). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Eco, H. (2014). *Apocalípticos e Integrados*. Ciudad de México: Tusquets Editores.

- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, C. (2014). El cuádruple ethos de Bolívar Echeverría. *Revista Analéctica*, 0 (2). Recuperado el 18 de noviembre de 2022 de: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/251/2511060004/html/>
- García, J. (2011). *Las fronteras de Prometeo. La tragedia intertextual del Prometeo de Luigi Nono* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guerrero, S. (2015). *Cuerpo Cyborg* ©. Explorando los horizontes filosóficos del organismo cibernético. *Protrepis. Revista de filosofía*. Vol. 4 No. 8. Pp. 20-45
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Bogotá : Envión Editores.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Londres: Free Association Books.
- Haraway, D. (2006). *Manifestly Haraway*. Minnesota : University of Minnesota Press.

Harnoncourt, N. (1984). *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*. París: Éditions Gallimard.

Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En Herlinghaus, H. [editor]. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto propio. Pp, 21-59.

Holmes, T. (2012). *Electronic and Experimental Music. Technology, Music, and Culture*. Nueva York: Routledge.

Jarman-Ivens, F. (2016). *Queer voices: Vocalities, Technologies and the Musical Flaw*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Jauss, H. (2008). Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. En Rall, D. [compilador] *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 55-71.

Kapchan, D. (2015). Body. En: Novak, D. y Sakakeeny, M. [editores] (2015). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press.

Khesti, R. (2019). *Switched-On Bach*. Nueva York: Bloomsbury Academic

Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press.

- Kuhn, T. (2013). *Estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Kurtzmann, J. (1999). *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lavengood, M. (2017). *A New Approach to the Analysis of Timbre*. [Tesis doctoral, City University of New York]. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2188
- Lawson, C. y Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Lozano, A. (2018). *El ciborg en disputa. Un análisis desde la estética tecnológica*. Argumentos de Razón Técnica. No. 21. Pp. 157-172.
- Mendoza, Ch. (2020, marzo). *Microbios, máquinas, ciudades. Conversación con Donna Haraway*. Arquine. <https://arquine.com/microbios-maquinas-ciudades-conversacion-con-donna-haraway/>
- Merriam-Webster. (s.f.). *Stunt*. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado el 18 de julio de 2022, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stunt>

- Niccolini, A. y Ringrose, J. (2019). *Feminist Posthumanism*. Londres: SAGE Publications.
- Peraino, J. (2015). “Sinthezising difference: the queer circuits of early synth-pop” en Boechl, O., Lowe, M. y Kallberg, J. [editores]. *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Pinch, T. y Trocco, F. (2002). *Analog Days. The invention and impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Preciado, P. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Randolph, L. (1990). “Modest Witnesses: A Painter’s Collaboration with Donna Haraway”. [recurso en línea] consultado el 7 de enero de 2023 en <https://companionrandolph.blogspot.com/>
- Rodgers, T. (2010). *Synthesizing sound: Metaphor in Audio-Technical Discourse and Synthesis History* [Tesis doctoral, McGill University].
- Rue, D. (1993). Back to Bach. *Music Technology*. Junio de 1993. Pp. 40-42. Consultado el 7 de enero de 2023 en <http://www.muzines.co.uk/articles/back-to-bach/5533>
- Schoonhoven, S. (2017). *Gender, Timbre, and Metaphor in the Music of Wendy Carlos*. [Tesis Doctoral, University of Texas at Austin].

- Semenenko, A. (2012). *The Texture of Culture. An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Sewell, A. (2020). *Wendy Carlos: a Biography*. Nueva York: Oxford University Press.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tompkins, D. (2011). *How to Wreck a Nice Beach: The Vocoder from World War II to Hip-Hop*. Chicago: Stop Smiling Media.
- Toop, D. (2016). *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja negra.
- Viveiros, E. (2004). Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. Vol. 2 no. 1. Pp. 3-22.
- Vágnerová, L. (2016). *Sirens/Cyborgs: Sound Technologies and the Musical Body* [Tesis doctoral, Columbia University].
- Whenham, J. (1997). *Monteverdi. Vespers (1610)*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Wiener, S. (2017). *Cryptography and Cyborg Speech: The Strange Journey of the Vocoder*. Redbull Music Academy Daily. Consultado en <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/11/vocoder-instrumental-instruments> el 22 de octubre de 2019.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Nueva York: Oxford University Press.

Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Discografía

Carlos, W. (1968). *Switched-On Bach*. [Álbum]. Columbia Masterworks.

Carlos, W. (1969). *The Well-Tempered Synthesizer*. [Álbum]. Columbia Masterworks.

Carlos, W. (1987). *Secrets of Synthesis*. [Álbum]. CBS.

Videografía

Straub, J.M. y Huillet, D. (Directores). (1968). *Chronik der Anna Magdalena Bach*. [Film]. Franz Seitz Filmproduktion.

Notas periodísticas

El informador (30 de enero de 1972). Enlace Rodríguez Balaguer B. - Fruchier P. *Periódico El Informador*. P. 70 [Hemeroteca Nacional de México]
<https://hnm.iib.unam.mx/index.php/hemeroteca-nacional-de-mexico>

Recursos electrónicos

Carlos, W. (2020) Wendy Carlos. [página web] <http://www.wendycarlos.com>

Canal22. (30 de mayo de 2019). “*Los Farsantes*” en *Me Canso Ganso*. [Archivo de video].

Youtube. <https://youtu.be/f93j7FAsMCI>

Sounds Good. (20 de enero de 2021). *Wendy Carlos | Women in Electronic Music*. [Archivo de

video]. Youtube. https://youtu.be/wIq_WR8cl1E