

J Dilla: por una estética sonora de las erratas.

El sampler como máquina deseante

330

Hugo Herrera Pardo¹

1. Diggin & Breakbeats

Un lugar común se ha asentado sólidamente en las semblanzas sobre el talentoso productor de hip hop James Dewitt Yancey (1974-2006) y su legado musical: J Dilla *humanizó* su instrumento predilecto de trabajo, el sampler Akai MPC3000. ¿Qué sentidos puede tener este enunciado al relacionarlo con ideas o conceptos que provienen de ámbitos como la crítica literaria o la filosofía de la técnica? El horizonte de este ensayo es explorar algunas respuestas en torno a esta pregunta. En primer lugar, para ello, es necesario describir algunas de las implicancias que tuvo la irrupción de las máquinas de muestreo en la década de 1980, sobre todo en el despliegue artístico del hip hop, género que había comenzado a emerger musical, dancística y gráficamente la década anterior. Bajo este marco, en segundo lugar, es imprescindible explicar qué operaciones de signatura impregnó J Dilla a su creación de *beats*, las que no solo marcaron una época o han trascendido como obras cumbres del género musical en cuestión, sino que también influenciaron notablemente el lenguaje contemporáneo de la batería, operaciones que, en

¹ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

definitiva, habrían *humanizado* el instrumento musical electrónico con el que trabajó. Por último, resulta fundamental elucidar algunas de las ideas concernientes a los dos puntos anteriores cotejándolas con un texto señero en la reflexión filosófica sobre las máquinas, el *Balance-programa para máquinas deseantes* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, apéndice de su obra *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.

La irrupción de *sampling machines* en la década de 1980 contribuyó a definir la naturaleza percusiva en la sonoridad del hip hop. La aparición a lo largo de aquel decenio de cajas de ritmo como la Roland TR-808 (1980), la Linn Drum (1982) o la Linn 9000 (1984), la E-Mu SP 12 (1986) y su rápida e influyente sucesora la E-Mu SP-1200 (1987) o de la Akai MPC60 (1988), introdujeron un conjunto de consecuencias de diverso tipo que serían clave para la definición sonora del hip hop, de tal forma que aportarían significativamente para empujarlo hacia su “Golden Age”. Sobre todo las últimas máquinas tendrían un gran impacto en la obra de J Dilla. En su última entrevista, aparecida en *Scratch Magazine* el mismo mes que su muerte (febrero de 2006), y preguntado sobre los equipos que usaba en su trabajo, el productor responde: “I started with the SP-12 then moved to the SP-1200 and thenshortly after that the MPC60, then the MPC62, then the MPC3000 and I’ve been on the MPC3000 ever since then. I’ve tried other samplers but the 3000 is best for me for what I like to do” (YANCEY, 2006, s/p).

331

Una primera consecuencia de esta irrupción guarda relación con su precio relativamente bajo, hecho que gatilló una expansión y democratización gradual de los sampler, cajas de ritmos y secuenciadores. Construir la mayor parte de una canción dentro de un equipo portátil también redujo los costos de producción y se convirtió en un reto fructífero para la creatividad, al grabar y manipular samples de hasta 10.7 segundos de duración. El acceso a dispositivos tecnológicos —más bien, la democratización de estos— ha sido una de las condiciones fundamentales para el desarrollo del hip hop, ya sea bajo la modalidad de precios asequibles o bajo eventos de carácter fortuito pero de enorme efecto. Con esto último apunto a referirme a uno de los acontecimientos que mayor impulso le dio al hip hop en Norteamérica a finales de la década de los setenta, el evento conocido como el Apagón de Nueva York de 1977. Ocurrido entre el 13 y el 14 de julio de aquel año, la ciudad, en la que ya desde algunos años atrás había comenzado a gestarse lo que más tarde se conocería como las cuatro ramas del hip hop, estuvo a oscuras debido a una gran falla en el sistema eléctrico. La enorme falla devino en un desbordante caos social, en el que miles de neoyorkinos salieron aquella noche a saquear las grandes tiendas del centro de la ciudad. Uno de los rubros que se vio más afectado

fue el de la electrónica y, dentro de este, los productos más cotizados fueron los equipos de música. Si antes del apagón del '77 habían tan solo un puñado de grupos de DJ's en toda la ciudad que montaban fiestas de rap (debido en gran parte a lo costoso de los equipos), luego del apagón —se dice— existió una proporción de casi uno por cuadra. Alrededor de dos años después de este evento, algunos de aquellos grupos, como The Sugar hill Gang o The Fatback Band, lanzarían los singles “Rapper's delight” y “King Tim III (Personality Jock)”, respectivamente. La historia de allí en adelante es más conocida, por lo que no viene al caso comentarla.

Una segunda consecuencia fue una mayor capacidad de memoria en estos aparatos (sobre todo en el caso del MPC60), lo que fue un avance tecnológico altamente significativo que ofreció una gran expansión en las posibilidades de *yuxtaposición*, concepto de suma importancia en la estética musical del hip hop. Sobre los efectos producidos por las posibilidades derivadas de operaciones ligadas a la *yuxtaposición* —como también de la superposición y el flujo— reflexionaremos más en profundidad en los siguientes apartados. Una tercera consecuencia relevante (nuevamente centrada en los MPC de Akai) fue la manipulación directa del *breakbeat* gracias a los pads almohadillados que incorporó el modelo. De esta manera, el hardware le brindó a los *beatmakers* la capacidad para expandir estas tecnologías a través de la habilidad individual y la manipulación tecnológica. Este es un punto de suma relevancia en la relación entre hip hop y filosofía de la técnica, ya que la emergencia de nuevas herramientas tecnológicas siempre ha acarreado una fuerte tensión estética en el proceso compositivo del productor de hip hop, estilo musical que nació en base a la habilidad de los Dj's para desarrollar lo que fue nominado como “juggling”, es decir, la capacidad del pinchadiscos para repetir en loop la misma secuencia musical (el “breakbeat”) empleando dos discos idénticos y dos tornamesas, pieza que originó paulatinamente diversos estilos de baile asociados al break dance (popping, locking, waving, powermoves, footworks, top rock, etc.), a la vez que sobre el los MC's fueron construyendo las primeras rimas que luego definirían al género en la dimensión del lenguaje verbal articulado. A partir de esta serie de manifestaciones corporales, manuales, lingüísticas, vocales que marcaron el nacimiento del hip hop, se comprende entonces que la irrupción de nuevas tecnologías haya provocado su percepción inicial como obstructoras o negadoras de autenticidad. Relato que efectúa un calce con el paradigma humanista de la relación humano-máquina, aquel que lo entiende en base a un vínculo de oposición, bajo la sombra de una amenaza. Sin embargo, la adición por parte del MPC60 de

pads almohadillados permitió al productor tocar estas almohadillas en la interfaz frontal del MPC como si estuvieran tocando una caja de ritmos, generando una correspondencia expresiva con la habilidad manual sobre los tocadiscos que está en la génesis del *turntablism* que se instituyó como el pasado “canónico” del hip hop. De este modo, samplers como la E-Mu o, sobre todo, la MPC, inicialmente percibidas como una amenaza para estas formas “canónicas” de producción como el tocadiscos, tomaron luego el lugar del estos como la herramienta principal para resistir las tecnologías emergentes de producción de software basados en computadores, al fortalecer toda una “experiencia analógica multisensorial” — fundamentalmente sonora y táctil— en el hip hop, una sensación de creación de sus texturas musicales “en vivo”, contenidamente expresadas en los términos que componen su glosario de producción: “break”, “cut”, “bounce”, “scratch”, “beat”, “groove”, “feel”, entre otras.

En cuarto lugar, otra consecuencia significativa de estas máquinas fue la posibilidad de realzar la búsqueda de propios samples en lugar de la reducción de las posibilidades a usar muestras precargadas. Esta apertura intensificó la cultura del *Diggin*, de buscar exhaustivamente en vinilos hasta encontrar secuencias para cortar y samplear, generando implicancias a nivel de *citas* y de *archivo* que desarrollaré más adelante. La noción de Tricia Rose de “resonancias performativas” apuntala esta relación, al enfatizar que los sonidos reelaborados por los *beatmakers* en un momento o lugar determinado conservan alguna conexión con esos sonidos sampleados, provenientes de otro momento, de otro lugar. En su libro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Tricia Rose señala concretamente que el “Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference” (ROSE, 1994, p. 285), que es una especie de “musical time machine, a machine that keeps time for the body in motion and a machine that recalls other times, a technological process where by old sounds and resonances can be embedded and recontextualized in the present” (p. 307).

Otra relación extendida por esta consecuencia intensificó una de las crispadas aristas en la relación entre hip hop y capitalismo, me refiero a la idea de *copyrights* extendida a la música y todas las disputas legales en torno a la apropiación de fragmentos que el desarrollo del hip hop empujó desde fines de los ochenta en adelante. De hecho, al momento en que escribo esto, se realiza en la actualidad una demanda contra J Dilla (casi quince años después de su muerte) por un tema en concreto aparecido en el disco que es considerado su obra cumbre, *Donuts* (2006), publicado tan solo unos días antes de fallecer en un hospital producto de un paro cardiorrespiratorio derivado de la enfermedad a la sangre que

padecía (púrpura trombocitopénica trombótica), a la edad de tan solo 32 años. Según la denuncia, presentada por primera vez en marzo de 2020 y modificada en abril, el álbum de J Dilla sampleó para su tema “Workinonit”, sin autorización, una secuencia de la canción “The Worst Band in the World” del conjunto de rock inglés 10cc, extraída del álbum *Sheet Music* de 1974. El demandante es Music Sales Corporation, una empresa con sede en Nueva York que se ha encargado de administrar los derechos derivados de “The Worst Band in the World” desde 2019, año en que firmó un acuerdo de administración exclusiva con el propietario de la canción, la editorial Man-Ken Music Ltda. La lista de acusados también incluye a Universal Music, E.P.H.C.Y. Publishing Label y el sello discográfico Stones Throw Records, con el cual J Dilla publicó algunos de sus últimos y más emblemáticos discos. De hecho, Stones Throw volvió a publicar *Donuts* en una edición especial en 2013 y en cassettes durante el 2014. La demanda afirma que, antes de que Music Sales Corp se asociara con Man-Ken, el representante predecesor de la empresa demandante había informado en 2014 sus preocupaciones a los acusados por la infracción cometida, sin embargo stos últimos habrían hecho caso omiso. Stones Throw lanzó una edición del décimo aniversario de *Donuts* en 2016 y, posteriormente, Universal y E.P.H.C.Y. cedieron la licencia del empleo de “Workinonit” para que Netflix lo usara en el programa especial del comediante Dave Chappelle, *The Age of Spin & Deep In the Heart of Texas*, el cual se emitió en 2017, y que luego se posicionó entre los programas de comedia más populares de la plataforma de streaming, llegando incluso su soundtrack a obtener un premio Grammy al Mejor Álbum de Comedia de 2017. Music Sales Corp reclama el derecho a una indemnización por daños y perjuicios producto de una acción que llegan a calificar de deliberada y malintencionada. La demanda apunta así a reclamar parte de las ganancias obtenidas por los acusados durante al menos los últimos tres años, y busca una compensación para cubrir otros costos, entre ellos los honorarios de los abogados.

El entramado de esta situación es un buen punto de apertura para volver sobre un hecho central en la historia de la música popular contemporánea: la definición legal de lo que se considera música o no (y trascendiendo a esta relación se encuentra la pregunta por lo común). Un debate que atraviesa la experiencia multisensorial de la música, al definir y delimitar qué es lo que se considera “tangible” y qué no al interior de su práctica. De acuerdo a Damon Krukowski, el momento partaguas de la discusión es 1898, año en que apareció una tecnología digital preelectrónica que cambiaría la economía de sentido en la relación entre leyes y música. Ese dispositivo es la pianola o piano mecánico. Esta tecnología, al

movilizar unas palancas de funcionamiento neumático, suprimió la necesidad de partituras, hecho que impactó notablemente en el negocio de las editoriales musicales, las que, en aquél momento, constituían un sector importante dentro de la propiedad intelectual estadounidense. Durante la primera década del siglo XX, las editoriales de música perdieron reiteradamente juicios en el Tribunal Supremo de Justicia y en el Congreso de los Estados Unidos. El principal argumento que obstaculizaba su pretensión de retribución económica era que la música no era un “objeto tangible”: “En modo alguno puede considerarse que los sonidos musicales que nos llegan a través del sentido del oído constituyen una copia” (KRUKOWSKI, 2017, p. 88), habrían sido las palabras del juez del Tribunal Supremo William R. Day, recuperadas por Krukowski en su libro. El esfuerzo estratégico de las editoriales se centraría, entonces, en eliminar la consideración de la música como un hecho intangible al interior de la ley federal estadounidense. Esto se produciría bien entrado el siglo XX, el 15 de febrero de 1972, año concomitante, de hecho, a la gestación de las formas sónicas, gráficas y corporales del hip hop. Explica Krukowski:

335

Como el sonido no podía tener derechos de autor, el símbolo © de propiedad en los sellos de los discos y las solapas se aplicaba a todo lo que estaba impreso: los logos, las ilustraciones, los textos interiores... En 1972, se enmendó la ley estadounidense para permitir que la música grabada contuviera derechos de autor y se estableció un símbolo diferente de propiedad, ya que el de © no se había aplicado anteriormente: ®, de fonograma. (KUKOWSKI, 2017, p. 90)

La prolongación legal de la concepción de derechos de autor desde lo impreso hacia el sonido sería tensionada en reiteradas ocasiones por las producciones de hip hop desde la década de los ochenta en adelante, al punto de impactar bidireccionalmente ambos campos: las leyes correspondientes habrían de modificar su composición, mientras que las producciones musicales basadas en uso de samples habrían de incorporar tácticas evasivas del pago de derechos de autor, como la distorsión de algunos de sus sonidos para evitar la detección².

² Un caso icónico en este sentido es Public Enemy y el equipo de productores encargados de definir el sonido de sus primeros discos, The Bomb Squad, artífices de una dimensión sonora de textura áspera, basada en la superposición de samplers, operación que hacía perder la referencia nítida de la muestra empleada, evitando así el pago por derechos de autor al usar fragmentos de piezas musicales de otros artistas. Al respecto puede consultarse el cuarto capítulo del libro, antes señalado, de Tricia Rose (1994), apartado de título “Prophets of Rage: Rap Music and the Politics of Black Cultural Expression” y el trabajo de Robert Walser “Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy” (1995).

Por último, y de momento, una quinta consecuencia relevante de la irrupción de estos dispositivos —y esta vez también propia de los MPC, razones que van explicando el estatus que consiguió esta máquina entre los productores de hip hop— fue su capacidad para reducir el tono de un sample sin alterar el tempo, en un proceso conocido como “patched phrase”. Esto es, luego de que el usuario corta un sample en regiones discretas mediante la función de recorte, la máquina tiene la capacidad de estirar cada región de sample individual para adaptarse a cualquier cambio de tempo. Para que esta función tuviera efectos de calidad, cada sample debía estar perfectamente recortado para que solo se produjera un sonido en cada región. Todas estas consecuencias acarreadas por la irrupción de las máquinas sampleadoras abrieron enormes posibilidades para el desarrollo del hip hop, para su constitución como una sonoridad melódica e intensamente percusiva y no solo melódica. No obstante, un problema técnico y sonoro se presentó tempranamente como un obstáculo a superar: el sonido un tanto sintetizado, robótico, artificial de las secuencias de batería al ser programadas cuantificadamente en una caja de ritmos. Algunas de las tácticas de producción empleadas por J Dilla abrieron campo en este sentido, marcando una profunda influencia en el hip hop y también en géneros adyacentes como el neo-soul, pero también, de modo general, en el modo de tocar batería en algunos estilos contemporáneos de jazz, soul y funk. Su dominio de la MPC, en este marco, también abrió un espacio para pensar otras formas de relación entre el humano y la máquina.

2. Sampleado

Con técnicas como la secuenciación de samples no cuantificados, la modulación métrica o la “side-chain compression”, J Dilla convirtió una máquina social técnica como la MPC3000 en una “máquina deseante”. Desarrollaré con mayor profundidad y extensión este agenciamiento maquínico en el siguiente apartado. De momento es necesario explicar en qué consisten estas operaciones de signatura y prolongar reflexivamente algunas de sus repercusiones. Lo más esencial de las innovadoras técnicas desplegadas por James Dewitt Yancey, en la ya a esas alturas definida naturaleza percusiva del hip hop, consistió en una intervención sobre la cuadrícula de la batería tradicional, de rítmica estricta, al explorar y proponerle golpes desplazados, fuera de lugar de acuerdo a las normas convencionales, pero que, no obstante, acababan formando una dinámica interna fuertemente orgánica. Así, el “Dilla Feel” se constituyó en una textura sonora marcada por una impresión de imperfección espontánea, de una oscilación un tanto extraña, tambaleante, inestable, que a partir de estas sensaciones desplegó un patentado sentido de la

respiración y de la pulsación al interior de sus *grooves*. A este nivel, la exploración del tiempo ejecutada por J Dilla le planteó un sólido correlato alterno a la imagen de tiempo maquinizado, acelerado, que sobrevoló a la sociedad neoliberal desde la década de los ochenta.

337 Frente a la métrica musical fundamentada en intervalos regulares, periódicos, en cuanto a la ejecución de sonidos y otros elementos acentuados, la no cuantificación percusiva desarrollada por J Dilla (atravesada, no obstante, por un enorme efecto estabilizador) se basó en la yuxtaposición de samples en loops de varias capas, en cierta disonancia tonal, en la anacrusa y la irrupción de polirritmos y síncopas. Notas correspondientes a los golpes en el bombo contrastando con el hi hat, golpes en las cajas y en el charles que se apresuran a la norma del *backbeat*, el empleo de *kickstuttering* para generar un efecto oscilante e inestable, la colocación de acentos en espacios no convencionales, la transgresión al valor estricto de las notas modificando su articulación, la creación de *grooves* de compases más largos que lo habitual, la alteración introducida al interior de las subdivisiones, la inserción de *flams* entre bombo y caja, la ubicación de un silencio donde debiera ir un golpe, son solo algunas de entre las múltiples variaciones del repertorio percusivo con el que J Dilla *humanizó* la MPC3000. Lo humano, en este sentido, bordea el error aparente, la imprecisión eventual, con la que el productor sustrajo el sonido robótico de las máquinas de samples para otorgarles una sensación de música “en vivo”. En su última entrevista concedida, ya referida anteriormente, Yancey relata cómo extrapola esta sensación de imperfección desde su práctica de la escucha de música hasta su trabajo manipulando la MPC3000, a partir de su fascinación por encontrar “erratas” en las grabaciones de discos: “I used to listen to records and actually, I wouldn’t say look for mistakes but when I hear mistakes in records it was exciting for me. Like, ‘Damn, the drummer missed the beat in that shit. The guitar went off key for a second.’ I try to do that in my music a little bit, try to have that live feel a little bit too” (YANCEY, 2006, s/p). J Dilla hizo de las erratas una estética sonora.

Este desplazamiento dislocado de golpes y acentos, este fuera de lugar de notas y convenciones, estos efectos rítmicos contramétricos creando polirritmos como condición para identificar relaciones de tensión entre lo popular y lo erudito, para atisbar la emergencia de una frontera que delimita lo reprimido de lo emergente, tiende reverberaciones con un acontecimiento musical con el que guarda ciertas similitudes. Me refiero al ensayo “Machado maxixe: o caso Pestana” del músico y crítico literario brasileño José Miguel Wisnik, en el que a partir de un análisis del relato “Un homem célebre” de Joaquim Maria Machado de

Assís, llega a examinar cómo la “acentuación en puntos dislocados del tiempo, fuera de los lugares tónicos del compás binario, fijados por el patrón importado de origen” (WISNIK, 2018, p.36) efectuada sobre la polca europea dio paso, en el último tercio del siglo XIX, al maxixe, ritmo considerado antecedente directo del samba.

Wisnik trae a mención a Mário de Andrade para sostener que “la rítmica brasileña resulta de la conjugación original de la cuadratura métrica regular, característica de la música europea que procede por la subdivisión del compás, con una rítmica fraseológica basada en regularidades internas y que procede por la adición indeterminada de tiempos, como la de músicas africanas e indígenas” (WISNIK, 2018, p. 36). A partir del establecimiento hecho en torno a la relación entre universos rítmicos opuestos, luego Wisnik plantea una homología con otro caso literario, la lectura que Antonio Candido hizo de *Memórias de un sargento de milicias*, de Manuel Antônio de Almeida, en su fundamental ensayo “Dialéctica del malandraxe”, para reconocer la similitud en ambas situaciones de una “rítmica basada en la oscilación constante entre un orden y su contraorden acentual, sustentados en el mismo movimiento” (WISNIK, 2018, p. 36). Si quisiéramos constituir una homología similar para el caso de J Dilla, de hecho, se podría extender una relación que vinculara sus texturas sonoras con la teoría del “signifying monkey” propuesta por Henry Louis Gates Jr. en su clásico estudio. Pero no es ese el camino que deseo seguir. Al menos no en esta oportunidad. Deseo, más bien, detenerme en un paréntesis que Wisnik realiza más adelante en su ensayo, para deslizar una crítica a ciertas ideas adornianas sobre la música. En particular aquella idea sostenida por Theodor Adorno de un “momento de la música europea en que la temporalidad interna al lenguaje musical se inviste de una dinámica progresiva, al punto de proyectar la herencia clásica burguesa y la línea de movimiento que va de Beethoven a Schoenberg” (WISNIK, 2018, p. 65), lectura que al crítico y músico brasileño le parece mítica y universalizante, debido a que Adorno vincula este momento a un “sentido bastante parecido a aquel que la dialéctica materialista tiene en relación a Hegel” (WISNIK, 2018, p. 65). Como es sabido, este criterio va a permear la evaluación que Adorno hará de la música popular y del jazz.

Este planteamiento de Adorno es utilizado por Wisnik para establecer un contrapunto entre la “sonata”, ritmo que se correspondería con la tradición de la temporalidad en progreso y la polca, una disonancia en cuanto aquella tradición, “una música de pulsaciones y texturas politonales” (WISNIK, 2018, p. 65), además

de estar relacionada expresamente con la temporalidad de la música de masas. A juicio de José Miguel Wisnik:

El presupuesto melódico-armónico y desarrollista de la forma en Adorno perjudica en él, digamos luego, el entendimiento de cualquier música para la cual la pulsación rítmica sea un dato constitutivo central; reactivo tanto a las elementaridades como a las complejidades rítmicas, la primacía del pulso le parece recurrente, repetitiva e inevitablemente regresiva (sabiéndole el peso que esa expresión tiene en su teoría crítica). (2018, p. 66)

A partir de este punto, Wisnik retoma la propuesta de Walter Benjamin — la que, por cierto, el brasileño recuerda que había sido citada por Adorno en las páginas iniciales de *Filosofía de la nueva música*, pero “dándole otro sentido”—, en que:

la “configuración de la idea” nace de la forma que parte “de los extremos opuestos, de los excesos aparentes de la evolución” y se configura “como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia plena de sentido de tales contrarios”. Pues es exactamente de una fulgurante configuración de extremos opuestos, nucleada por lo erudito y lo popular, percibida en el fundamento de la experiencia cultural brasileña y sometida a una dialéctica vertiginosa de sentidos que se multiplican y anulan, que Machado extrae la visión de una totalidad que solo se entiende como logro complejo, esto es, a través de la posibilidad de una “coexistencia plena de sentido”. (WISNIK, 2018, p. 68)

339

Varios elementos de esta lectura en contrapunto hecha por Wisnik sobre algunos planteamientos adornianos, a partir de la relación expuesta con el maxixe en el relato de Machado de Assis, reverberan en el trabajo de J Dilla. La relación conflictiva entre música culta y popular, pensando sobre todo en las músicas predilectas de Yancey en su práctica del *diggin*: jazz, soul, funk...; la pugna entre lo reprimido y lo emergente para reflexionar su creación de beats a partir de coerciones legales, posibilidades técnicas y virtuosismo musical; la configuración a partir de “excesos”, imagen que hace mucho sentido para pensar la creación de música a partir de samples, verdaderos palimpsestos residuales de secuencias rítmicas y melódicas de otras composiciones; la imagen de la interacción de contrarios creando una coexistencia plena de sentidos, para pensar la modulación métrica, técnicas como la “side-chain compression”, el “ducking”, el “envelope following” y, en definitiva, la no cuantificación de la batería en las instrumentales elaboradas por el músico de Detroit; la expresión “dialéctica vertiginosa de sentidos” para pensar la percepción generada por sus grooves. En ambos casos —

Wisnik/Machado de Assis, por un lado, y J Dilla, por otro—, la dislocación, el desplazamiento, el fuera de lugar, son operaciones que alteran la temporalidad en progreso, precipitando fuerzas latentes hacia una dirección inesperada. Para Gerald Raunig, el elemento que rompe con la interpretación humanista, mecanicista de la máquina es su “insistente poder disonante, en su monstruosa potencia y goce, en su ambigua reinención del *Verkehr* como una concatenación no-conformante de diferencias” (RAUNIG, 2008, p. 108). La “dialéctica vertiginosa de sentidos” en la obra musical de Dilla presenta algunas de estas condiciones.

Aunque, por cierto, no nos deben extrañar las vinculaciones de similaridad entre las textualidades sonoras de J Dilla y la música del Brasil. En variadas ocasiones Yancey empleó samples de música brasileña en sus composiciones, entre ellos, por ejemplo, en una de sus instrumentales más emblemáticas de la década de los noventa, “Runnin”, canción del grupo The Pharcyde, en donde utilizó una muestra de “Saudade vem correndo” (1963) de Stan Getz y Luiz Bonfá. Tal registro, también, se presenta como un caso significativo para evidenciar las relaciones que el uso de samples en el hip hop sostiene a nivel de *citas* con un *archivo* vastísimo y heterogéneo, aquello que Tricia Rose llamó “resonancias performativas”: la pieza de J Dilla se encuentra impregnada por una sensación de *saudade*.

340

Unos meses antes de morir, y ya muy enfermo, Dilla visitó Brasil junto a Madlib. En una de las pocas ocasiones en el viaje en que se sintió bien Madlib lo pudo sacar de la habitación del hotel para acompañarlo a dar un paseo por la ciudad de São Paulo. Su deseo fue poder visitar tiendas de vinilos para poder hacer *diggin*. La foto ha circulado por internet y está fechada en 2005, en la tienda “Discomania” de Rua Augusta:



Fig. 1. J Dilla en la tienda “Discomania”³.

³ ©Fanpage de “Abstract Orchestra”, consultada el día 4 de noviembre de 2020.

3. Mezcla y masterización

Desplazamientos. En su reevaluación del paradigma tradicional establecido en torno a las máquinas, Deleuze y Guattari emplean esta operación. Dislocan el punto de vista que sostuvo que la máquina vendría después de las herramientas previas más simples que ella. Para los pensadores franceses formar pieza con un elemento es algo muy distinto a la prolongación, proyección o reemplazo que un aparato técnico efectuaría de un humano. Una pregunta que sobrevuela su formulación es ¿cómo el hombre forma una pieza con la máquina? *Concatenaciones.* Su respuesta viene dada por esta operación, por la concatenación de aparatos técnicos, agenciamientos sociales y el intelecto como capacidad colectiva, como potencia revolucionaria. El “filo maquinico” sería para Deleuze y Guattari el acontecimiento de cómo algunos elementos están determinados a formar máquina por *recurrencia* y por *comunicación*. En este sentido, el “filo maquinico” tiene que ver, también, con un momento en particular en que ocurre la concatenación, el agenciamiento, el bloqueo o expulsión del reemplazo, de la proyección, de la prolongación. “La máquina comprendida de este modo se define como máquina deseante: el conjunto de un cuerpo lleno que máquina y de los hombres y herramientas sobre él maquinados” (DELEUZE y GUATTARI, 1973, p. 410). De allí los pensadores desprenden algunas consecuencias que señalan en calidad de programa, siendo la primera de ellas la siguiente:

341

En primer lugar, las máquinas deseantes son las mismas que las máquinas sociales y técnicas, pero son como su inconsciente: manifiestan y movilizan, en efecto, las catexis libidinales (catexis de deseo) que “corresponden” a las catexis conscientes o preconscientes (catexis de interés) de la economía, de la política y de la técnica de un campo social determinado. (DELEUZE y GUATTARI, 1973, p. 410)

Todo lo dicho hasta acá plantea líneas de sentido con el agenciamiento que J Dilla efectuó sobre la MPC3000, anteponiendo la potencia de su “filo maquinico” al cuerpo lleno que máquina. Su desplazamiento métrico puede ser leído al interior de las disputas entre fuerzas productivas y condiciones sociales de ejercicio. Su uso del archivo musical, sus querellas con las concepción legal de la música, su oposición a la temporalidad en progreso adorniana, dan cuenta de este campo de lucha. En la hipótesis de la proyección, nos señalan Deleuze y Guattari, la función de la herramienta es prolongar lo viviente, siendo esta comprendida como agente de contacto, con una cualidad proyectiva, refiriéndose a lo posible y a lo imposible y operando por síntesis funcional de un todo, mientras que la máquina, por contrapartida, tiene que ver con la superposición, es comprendida como factor de

comunicación, como recurrente, se refiere a la probabilidad de un menos-probable y opera por distinción real en un conjunto. Por tanto, Yancey construiría una máquina deseante en el seno de una máquina social técnica, ya que si lo menos-probable excede una mera utilización o adaptación, planteando operaciones que tienen que ver con la superposición, yuxtaposición y el flujo (“flow” en la jerga del hip hop), estas operaciones manifiestan una correspondencia con las estrategias desarrolladas por J Dilla.

De hecho, el avance tecnológico más significativo que ofreció la seminal MPC60 —modelo inicial de la serie— fue una expansión de las posibilidades de yuxtaposición. Previo a la aparición de estas máquinas, los DJ’s solo podían hacer “juggling” mezclando tantas muestras como tocadiscos tenían a disposición. Grandmaster Flash se elevó al estatus de leyenda, entre otras cosas, por su capacidad para mezclar con tres tocadiscos. Con la irrupción de la MPC60, los productores podían asignar samples individuales a cada uno de los dieciséis pads de la máquina. Con el secuenciador incorporado, el usuario podía grabar y sobregrabar cualquier número de registro en el pad, yuxtaponiendo y superponiendo tantas pistas como lo permitía la limitación de memoria. En cuanto al flujo, al “flow”, lo que en la estética sonora de Dilla se vincula con la imperfección orgánica de sus beats, Deleuze y Guattari sostienen que las “máquinas deseantes” poseen dos características o potencias: la potencia de lo continuo y la ruptura de la dirección. La máquina en sí misma, señalan los autores, “es corte-flujo, siendo el corte siempre adyacente a la continuidad de un flujo que separa de los otros proporcionándole un código, haciéndole acarrear tales o cuales elementos” (DELEUZE y GUATTARI, 1973, p. 400), es decir, y de modo general, algunas de las operaciones características de los *beatmakers* se aproximarían a este sentido: *cut*, *break*, *loop*, *patched phrase*, etc., y de modo particular, la alteración del orden métrico tradicional realizada por Yancey en sus *grooves* tiende una afinidad con esta definición.

Poblamiento. Esta operación presentada por Deleuze y Guattari como efectuada por las “máquinas deseantes” englobaría de modo más amplio la serie de técnicas de *recurrencia* y *comunicación*, el “menos-probable” desplegado por J Dilla en su modulación métrica, en su no cuantificación de la batería. Plantean los autores de *El Anti Edipo*:

Las máquinas deseantes no están en nuestra imaginación, están en las mismas máquinas sociales y técnicas. Nuestra relación con las máquinas no es una relación de invención ni de imitación, no somos ni los padres cerebrales ni los hijos disciplinados de la máquina. Es una

relación de poblamiento: poblamos las máquinas sociales técnicas con máquinas deseantes y no podemos hacerlo de otro modo. Debemos decir a la vez: las máquinas sociales técnicas no son más que conglomerados de máquinas deseantes en condiciones molares históricamente determinadas; las máquinas deseantes son máquinas sociales y técnicas devueltas a sus condiciones moleculares determinantes. (1973, p. 405)

A este nivel molecular, correspondido expresivamente con el trabajo de J Dilla a nivel de microrrítmica (así como los afectos que esta moviliza), su manipulación táctil y sonora de la MPC3000 supuso el despliegue de una potencia con respecto a una eventual instrumentalización; supuso, en suma, una ruptura con la *servidumbre maquinica*.

Deleuze y Guattari sostienen que “la verdadera diferencia entre las máquinas sociales técnicas y las máquinas deseantes no radica, evidentemente, en el tamaño, ni siquiera en los fines, sino en el régimen que decide el tamaño y los fines. Son las mismas máquinas, pero no es el mismo régimen” (1973, p. 408). El marco de ese régimen es un “cuerpo lleno” muy particular, el cuerpo del Capital-dinero. En tal régimen, la idea de lo común se ve amenazada por la concepción económica de propiedad. Una extensión de lo desarrollado hasta acá podría explorar esta relación, desprendida a partir del uso de samples por máquinas como la MPC u otras similares, y los problemas que ello ha supuesto (y continúa suponiendo) con la articulación económico-legal sobre la música.

REFERENCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1973.

KRUKOWSKI, Damon. *The New Analog. Cómo escuchar y reconectarnos en el mundo digital*. Trad. Núria Molines. Salamanca: Alpha Decay, 2017.

RAUNIG, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Trad. Marcelo Expósito. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover & London: University Press of New England, 1994.

WISNIK, José Miguel. *Música popular brasileña y literatura. La gaya ciencia*. Trad. Mónica González García. Buenos Aires: Corregidor, 2018

YANCEY, James Dewitt “J Dilla”. “J-Dilla’s last interview”. [Entrevista cedida a] Alvin “Aqua Boogie” Blanco. *Scratch Magazine*, 2006. Disponible en: <https://www.flygirrl.com/blog/j-dillas-last-interview>. Acceso en: 02-08-2021.

WALSER, Robert. “Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy”. *Ethnomusicology*, [S.L.], v. 39, n. 2, p. 193-217, 1995.

Resumen: Con técnicas como la secuenciación de samples no cuantificados, la modulación métrica o la “side-chain compression”, J Dilla convirtió una máquina social técnica como la MPC3000 en una “máquina deseante”. El artículo explora los sentidos de esta tesis, apoyándose en ideas provenientes de campos como la crítica literaria o la filosofía de la técnica.

Palabras clave: Hip hop; sampler; máquina social técnica; máquina deseante.

Abstract: With techniques such as unquantized sample sequencing, metric modulation or “side-chain compression”, J Dilla turned a technical social machine like the MPC3000 into a “desiring machine”. The article explores the meanings of this thesis, relying on ideas from fields such as literary criticism or the philosophy of technique.

Key Words: Hip hop; sampler; technical social machine; desiring machine.

Recibido em: 10/11/2020

Acceto em: 29/12/2020